JOSEPH CAMPBELL

LAS MASCARAS DE DIOS:

Mitología creativa

Alianza Editorial

Este estudio comparativo de las mitologías del mundo —realizado a la luz de los más recientes descubrimientos en arqueología, antropología y psicología— nos confirma una idea mantenida largamente por JOSEPH CAMPBELL: la unidad de la raza humana, no sólo en su historia biológica sino también en la espiritual. Temas tales como el robo del fuego, el diluvio, el mundo de los muertos, el nacimiento de madre virgen y el héroe resucitado aparecen en todas partes del mundo, tanto en cuentos como en contextos religiosos donde se aceptan no sólo como verdades de hecho, sino incluso como revelaciones de las verdades de las que toda cultura es un testigo vivo y de las cuales derivan tanto su autoridad espiritual como su poder temporal. Y aunque muchos de los que adoran a ciegas en los santuarios de su propia tradición analizan y descalifican racionalmente los sacramentos de otros, una comparación honesta revela que todos ellos provienen de un único fondo de motivos mitológicos, seleccionados, organizados, interpretados y ritualizados de diversas formas según las necesidades locales, pero reverenciados por todos los pueblos de la tierra. Esta importantísima obra, que lleva como título genérico LAS MASCARAS DE DIOS, está dividida en cuatro partes. El último volumen, que ahora les presentamos, explora lo que el autor denomina MITOLOGIA CREATIVA: el desarrollo en la cultura moderna, a partir de la literatura, el arte, la filosofía y la ciencia, de una nueva conciencia del hombre como creador de su propia mitología. Completan la serie un primer volumen dedicado a la MITOLOGIA PRIMITIVA, otro referente a la MITOLOGIA ORIENTAL y un tercer volumen que estudia la MITOLOGIA OCCIDENTAL.

ISBN 84-206-9624-2

Pablo Picasso: Maqueta para la portada de la revista «Minotaure». Mayo 1933. M.O.M.A. Nueva York.

9 788420 696249

Joseph Campbell

Las máscaras de Dios: Mitología creativa

Versión española de
Belén Urrutia

Alianza Editorial

Título original:
The Masks of God: Creative Mythology

© Ed. cast.: Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1992
Calle Milán, 38; 28043 Madrid; teléf. 300 00 45
ISBN: 84-206-9620-X (O. completa)
ISBN: 84-206-9624-2 (Tomo 4)
Depósito legal: M. 40.109-1992
Compuesto en Fernández Ciudad, S. L.
Impreso en Lavel. Los Llanos, nave 6. Humanes (Madrid)
Printed in Spain

INDICE

PRIMERA PARTE
LA ANTIGUA VID

SEGUNDA PARTE

LA TIERRA BALDIA

TERCERA PARTE

LA VIA Y LA VIDA

CUARTA PARTE
NUEVO VINO

INDICE DE ILUSTRACIONES

Los dibujos de las figuras 3, 4, 9, 10, 11, 12, 14, 23, 24 y 36 han sido realizados por John L. Mackey. Los dibujos de las figuras 16, 17, 18, 28, 32, 40, 45, 51, 52, 55, 57 y 58 han sido realizados por Al Burkhardt.

PREÁMBULO

A LA TERMINACION DE *LAS MASCARAS DE DIOS*

Cuando dirijo la vista atrás, hacia los doce satisfactorios años que he dedicado a este empeño tan gratificante, encuentro que su resultado principal para mí ha sido la confirmación de una idea que mantuve larga y confiadamente: la unidad de la raza humana, no sólo en su historia biológica, sino también en la espiritual, que por doquier se ha desarrollado a la manera de una única sinfonía de temas anunciados, desarrollados, ampliados y retomados, deformados y reafirmados, que hoy día, en un gran *fortissimo* con todas las secciones tocando a la vez, avanza irresistiblemente hacia una especie de poderoso clímax, del cual ha de surgir el próximo gran movimiento. Y no veo razón alguna para suponer que los mismos motivos acabados de escuchar no han de oírse otra vez en el futuro, en unas nuevas relaciones, por supuesto, pero siempre los mismos motivos. Todos ellos se presentan aquí, en estos volúmenes, con muchas indicaciones, además, de las maneras en que pueden ser utilizados por personas razonables para fines razonables, o por insensatos para la necedad y el desastre. Pues como dice James Joyce en *Finnegans Wake*: «Tan improbables como son todos estos hechos, resultan tan probables como aquellos que pueden haber sucedido o como cualesquiera otros que nunca nadie pensó que pudieran ocurrir.»

PRIMERA PARTE

LA ANTIGUA VID

CAPÍTULO 1

EXPERIENCIA Y AUTORIDAD

I. Simbolización creativa

En los volúmenes anteriores de este recorrido por las transformaciones históricas de esas formas imaginarias que estoy denominando las «máscaras» de Dios, por medio de las cuales los hombres han intentado relacionarse con el prodigio de la existencia, los mitos y ritos del antiguo mundo occidental, oriental y primitivo podían explicarse en grandiosas fases unitarias. Porque en la historia de nuestra especie, todavía joven, un profundo respeto por las formas heredadas ha tendido a suprimir la innovación. Han transcurrido milenios durante los cuales sólo se han desarrollado variaciones menores de temas heredados de Dios sabe cuándo. No ha sido así, sin embargo, en nuestra reciente cultura occidental, donde, desde mediados del siglo XII, una desintegración cada vez más acelerada ha ido anulando la formidable tradición ortodoxa que alcanzó su apogeo en ese siglo y, con su caída, han irrumpido los poderes creativos liberados de un gran grupo de individuos sobresalientes, de forma que, en un estudio del espectáculo de nuestra era titánica, debe tenerse en cuenta no una, ni dos ni tres, sino una galaxia de mitologías —tantas, podríamos decir, como la multitud de sus genios. Incluso en la esfera de la teología, que ya no ocupa el lugar dominante de antaño, desde las victorias de Lutero, Melanchton y la Dieta de Augsburgo en 1530 han surgido incontables lecturas distintas de la revelación cristiana; mientras que en los campos de la

literatura, la filosofía secular y las artes, un tipo totalmente nuevo de revelación no teológica, de gran alcance, gran profundidad e infinita variedad, se ha convertido en la verdadera guía espiritual y fuerza estructurante de la civilización.

En el contexto de una mitología tradicional, los símbolos se presentan en ritos mantenidos socialmente a través de los cuales el individuo deberá experimentar, o pretenderá haber experimentado, ciertos sentimientos, intuiciones y compromisos. En lo que estoy denominando mitología «creativa», el orden se invierte: el individuo tiene una experiencia propia —de orden, horror, belleza o incluso mera alegría— que trata de comunicar mediante signos; y si su vivencia ha sido de cierta profundidad y significado, su comunicación tendrá el valor y la fuerza del mito vivo —es decir, para aquellos que la reciban y respondan a ella por sí mismos, con reconocimiento, sin coacción.

Los símbolos mitológicos tocan y excitan centros vitales que están fuera del alcance de los vocabularios de la razón y la coacción. Los modos de experiencia y pensamiento del mundo de la luz se desarrollaron tarde, muy tarde, en la prehistoria biológica de nuestra especie. Incluso en la vida de un individuo, sus ojos se abren a la luz sólo después de haberse realizado esos grandes milagros que son la formación de un cuerpo vivo provisto de órganos ya activos, cada uno de ellos con un objetivo inherente, y ninguno de esos objetivos puede ser explicado, ni siquiera conocido, por la razón; mientras que en el transcurso y el contexto más generales de la evolución de la vida, desde el silencio de los mares primordiales, cuyo sabor todavía corre por nuestra sangre, ese abrir de ojos sólo se produjo después de que el primer principio de todo ser orgánico («Ahora como yo; ahora me comen a mí») hubiera actuado durante tantos cientos de millones de siglos que no podía, y no puede, ser anulado —aunque nuestros ojos y lo que éstos presencian nos lleven a lamentar ese monstruoso juego.

La primera función de una mitología es reconciliar a la conciencia que despierta con el *mysterium tremendum et fascinans* de este universo *tal como es*; la segunda, presentar una imagen interpretativa total del mismo, tal y como lo conoce la con-

ciencia contemporánea. La definición que da Shakespeare de su arte, «presentar un espejo, por decirlo así, de la naturaleza», es igualmente una definición de la mitología. Es la revelación a esa conciencia de los poderes de su propia fuente sustentadora.

La tercera función, sin embargo, es la imposición de un orden moral: la adaptación del individuo a las exigencias de su grupo social, histórica y geográficamente condicionado, y aquí puede producirse una ruptura con la naturaleza, como en el caso (extremo) del *castrato*. Circuncisiones, subincisiones, escarificaciones, tatuajes, etc., son marcas y tonsuras ordenadas socialmente para unir el cuerpo humano meramente natural a un cuerpo cultural mayor, más duradero, del que debe convertirse en un órgano —al tiempo que la mente y los sentimientos reciben la impronta una mitología correlativa. Y no la naturaleza, sino la sociedad, es el principio y el fin de esa lección. Además, es en esta esfera moral, social, donde actúan la autoridad y la coerción, como hicieron tan eficazmente en la India manteniendo las castas y los ritos y la mitología del *sati*. En la Europa cristiana, en el siglo XII, fueron impuestas universalmente creencias que ya no se profesaban universalmente. La consecuencia fue una disociación de la existencia aparente y la real que, en la imaginería de la leyenda del Grial, se simboliza en el tema de la Tierra Baldía: un paisaje de muerte espiritual, un mundo esperando, esperando —«¡Esperando a Godot!»— al Caballero Escogido que devuelva su integridad a la vida y haga fluir otra vez, desde infinitas profundidades, las aguas vivas, olvidadas, perdidas, de su fuente inagotable.

El auge y la caída de las civilizaciones en el largo curso de la historia parece haber sido, en gran medida, una función de la integridad y fuerza de los cánones mitológicos en que se apoyan; pues la aspiración, y no la autoridad, es el motor, constructor y transformador de la civilización. Un canon mitológico es una organización de símbolos de sentido inefable, capaz de despertar y concentrar en un objetivo las energías de la aspiración. El mensaje pasa de corazón a corazón a través del cerebro, y cuando el cerebro no es persuadido, el mensaje se detiene. La vida, entonces, permanece intacta. Para aquellos en quienes aún actúa una mitología local hay una experiencia

de conformidad con el orden social y de armonía con el universo. Pero aquellos en quienes los signos autorizados han dejado de actuar —o producen efectos desviados— experimentan inevitablemente una disociación con su nexo social y se entregan, en el exterior y en su interior, a la búsqueda de vida, que para el cerebro será «significado». Coaccionado por las pautas sociales, el individuo sólo puede endurecerse hasta convertirse en una figura de muerte viviente; y si se encuentran en esta situación un número considerable de miembros de una civilización, se habrá llegado a un punto de no retorno.

En su *Discours sur les arts et sciences*, publicado en 1749, Jean-Jacques Rousseau señaló una época de este tipo. La sociedad corrompía al hombre; el lema era la «vuelta a la naturaleza»: la vuelta a la condición del «noble salvaje» como modelo del «hombre natural» —lo cual distaba tanto de ser el salvaje, con sus improntas tribales, como el propio Rousseau. Igual que la fe en la Escritura había decaído en el apogeo de la Edad Media, así ocurrió con la fe en la razón en el apogeo de la Ilustración; y hoy, dos siglos después, leemos en *La tierra baldía* (publicado en 1922, con notas)[1] de T. S. Eliot:

> Aquí no hay agua sino sólo roca
> roca y nada de agua y el camino arenoso
> el camino serpenteando allá arriba entre las montañas
> que son montañas de roca sin agua
> si hubiera agua nos detendríamos a beber
> entre la roca uno no puede pararse ni pensar
> el sudor está seco y los pies están en la arena
> con tal de que hubiera agua entre la roca
> montaña muerta boca de dientes cariados que no puede escupir.
> Aquí uno no se puede quedar parado ni tenderse ni sentarse
> no hay ni silencio en las montañas
> sino seco trueno estéril sin lluvia
> no hay ni soledad en las montañas
> sino hoscas caras rojas que gruñen y miran con desprecio
> desde puertas de casas de barro agrietado.

La cuarta función, la más crítica y vital, de una mitología es, por tanto, ayudar al individuo a centrarse y desenvolverse

[1] T. S. Eliot, *The Waste Land* (1922), versos 331-58, de *Collected Poems 1909-1962*, p. 66, Harcourt, Brace & World, Inc., 1936. [Edición castellana: *Poesías reunidas 1909/1962*, Alianza, Madrid, 1984].

íntegramente, de acuerdo con d) él mismo (el microcosmos), c) su cultura (el mesocosmos), b) el universo (el macrocosmos) y a) el terrible misterio último que está dentro y más allá de todas las cosas:

> De donde retroceden las palabras,
> junto con la mente, sin haber llegado[2].

La mitología creativa, en el sentido shakespeariano de un espejo para «mostrarle a la virtud su fiel retrato, al vicio su verdadero aspecto y a cada generación y a cada siglo su forma y su fisonomía»[3], no surge, como la teología, de los dictados de la autoridad, sino de las intuiciones, los sentimientos, el pensamiento y la visión de un individuo idóneo, fiel a los valores de su experiencia. Así, corrige la autoridad manteniendo las formas que produjeron y dejaron detrás otras vidas pasadas. Renovando el propio acto de la experiencia, devuelve a la existencia lo que tiene de aventura, a la vez que destruye y reintegra lo fijo, lo ya conocido, en el fuego creativo del sacrificio de ese algo en constante devenir que no es sino la vida, no como *será* o *debería ser*, como *era* o como *nunca será*, sino como *es*, en profundidad, desenvolviéndose, *aquí y ahora*, dentro y fuera.

La figura 1 muestra una antigua pintura cristiana del techo de la catacumba de Domitila en Roma. En el panel central, donde cabría esperar un símbolo de Cristo, aparece el fundador legendario de los misterios órficos, el poeta pagano Orfeo, aplacando a los animales salvajes con la magia de su lira y su canto. En cuatro de los ocho paneles que le rodean, se pueden identificar escenas del Antiguo y el Nuevo Testamento: David con su honda (superior izquierdo), Daniel en la cueva de los leones (inferior derecho), Moisés haciendo surgir agua de la roca, Jesús resucitando a Lázaro. Alternando con éstas hay cuatro escenas de animales, dos de las cuales muestran entre los árboles al animal más común en los sacrificios paganos, el toro; otras dos, al carnero del Antiguo Testamento. Hacia las esquinas, hay ocho cabezas de carneros sacrificados (Cristo, el

---

[2] *Taittirīya Upaniṣad* 2.9
[3] *Hamlet* III. ii.

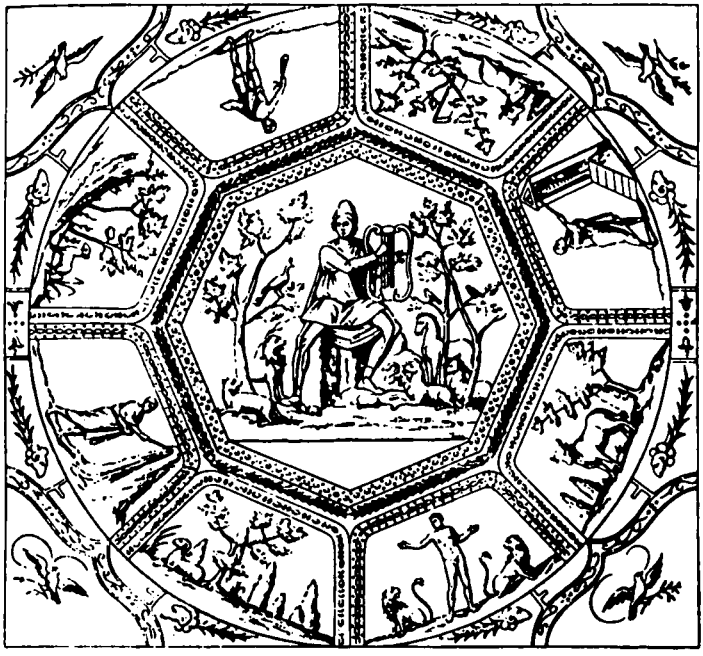

Figura 1.—*Orfeo el Salvador; catacumba de Domitila, Roma, siglo III d.C.*

«Cordero de Dios» sacrificado), de cada una de las cuales surge una planta (la Nueva Vida), mientras que, en las esquinas, la paloma de Noé lleva la rama de olivo indicando la reaparición de la tierra tras el Diluvio. El sincretismo es deliberado, une temas de las dos tradiciones que produjeron la Cristiandad y apunta así, a través de éstas, al origen, la experiencia-origen de una verdad, un misterio, del que surgieron sus distintas simbologías. La profecía de Isaías sobre el reino mesiánico, cuando «Habitará el lobo con el cordero, y el leopardo se acostará con el cabrito» (Isaías 11,6), y el tema helenístico de la realización de la armonía en el alma individual se consideran variantes de la misma idea, cuya plenitud estaría encarnada en Cristo: el tema subyacente en todos los seres de la vida que trasciende la muerte.

Podemos denominar a ese tema subyacente la «idea arquetípica, natural o elemental» y a sus inflexiones culturalmente

condicionadas, «ideas sociales, históricas o étnicas»[4]. El objeto del pensamiento creativo siempre es la primera, que entonces se expresa, necesariamente, en el lenguaje de la época. Por otra parte, la mente ortodoxa, sacerdotal, siempre se centra en la expresión local, condicionada culturalmente.

La figura 2, de una serie de azulejos de las ruinas de la abadía de Chertsey (Surrey), ca. 1270 d.C., muestra al joven Tristán tocando el arpa para su tío Marcos. En aquella época, nadie hubiera dejado de relacionarlo con la escena del joven David tocando para el rey Saúl. «Comenzó Saúl a temer a David, pues veía que estaba Yahvé con éste, mientras que de él se había apartado» (I Samuel 18,12). Por analogía, igual que el reino de Saúl fue para David, la esposa de Marcos fue para su sobrino. El que meramente gobierna conforme al orden de su época (la esfera étnica), sin contacto con los principios perma-

Figura 2.—*Tristán tocando el arpa para el rey Marcos.*

[4] Véase *Las máscaras de Dios: Mitología primitiva*, pp. 53-54 y 521-33.

nentes de su propia naturaleza y del mundo (la esfera elemental), es desplazado en su soberanía (en su reino/en su reina) por el que revela la armonía oculta de todas las cosas.

II. Donde las palabras retroceden

Las figuras 3 y 4 muestran el interior y la figura central de una copa órfica sacramental de oro, aproximadamente de la misma época que el techo de Domitila. Fue desenterrada en el año 1837, cerca de Pietroasa, en la región de Buzau, Rumanía,

Figura 3.—*Copa órfica sacramental; Rumanía, siglo III o IV d.C.*

Figura 4.—*La diosa del cáliz; figura central de la copa órfica.*

junto con otros veintiún objetos preciosos, y como uno de grandes brazaletes de la colección tenía grabadas inscripciones rúnicas, una serie de especialistas que examinaron el tesoro sugirieron que debió haber sido enterrado por el rey visigodo Atanarico, cuando, en el año 381 d.C., buscó protección en Bizancio huyendo de los hunos. Durante la I Guerra Mundial, la colección fue llevada a Moscú para mantenerla lejos de los alemanes y los comunistas rusos la fundieron para obtener el oro de sus piezas; así pues, nada puede hacerse para establecer su origen o fecha con precisión. No obstante, durante el invierno de 1867-68 estuvo en préstamo seis meses en Inglaterra, donde fue fotografiada y reproducida por galvanoplastia.

Según los modelos clásicos, las figuras son toscas y quizá sean obra de un artesano provincial. Debe recordarse que Rumanía estuvo ocupada durante varios siglos por las legiones romanas fronterizas que, con un número cada vez mayor de soldados auxiliares e incluso oficiales germanos, defendían el Imperio de los godos y otras tribus germánicas. En toda esa región y en Europa central se han descubierto numerosos

relicarios de los misterios de Mitra[5]; y, como revela esta copa, el culto órfico también era conocido. Además, a la vista de que, durante todo el periodo romano, desde esta provincia fluyó una corriente continua de influencias helenísticas hacia el norte, donde habitaban las tribus celtas y germánicas, y de que, en la Edad Media, se originó allí una importante herejía de carácter gnóstico-maniqueo que se extendió hacia el oeste hasta el sur de Francia (precisamente en el siglo en que surgió el culto del amor de los trovadores y las leyendas del Grial), las figuras de esta copa órfica tienen un significado especial no sólo para la tradición religiosa, sino también para la artística y literaria de Occidente. En efecto, ya en su primer estadio, al mostrar a Orfeo como un pescador, evoca infinidad de asociaciones.

1. *Orfeo el Pescador* aparece llevando la caña de pescar con el sedal enrollado, una red en la mano levantada y un pez a sus pies. Recuerda las palabras de Cristo a sus apóstoles pescadores, Pedro, Santiago y Juan: «os haré pescadores de hombres»[6]; pero también al Rey Pescador de las leyendas del Grial: y con éste nos viene a la mente que la figura central de la copa, sentada con un cáliz en las manos, quizá sea un prototipo de la Doncella del Grial en el castillo, en cuya búsqueda fue enviado el caballero por el Rey Pescador. Un modelo muy antiguo del pescador místico aparece en los sellos babilonios en una figura conocida como el «guardián de los peces» (Fig. 5)[7], mientras que la referencia habitual más significativa está en el anillo que lleva el papa, el «Anillo del Pescador», sobre el que está grabada una representación de la pesca milagrosa que dio ocasión a las palabras de Cristo.

La imagen de la pesca era especialmente apropiada para la primitiva comunidad cristiana, pues al neófito se le sacaba del agua durante el bautismo como a un pez. La figura 6 es una antigua lámpara de loza que muestra a un neófito vestido como un pez para nacer por segunda vez de acuerdo con la enseñanza de Cristo de que «quien no naciere del agua y del

---

[5] *Las máscaras de Dios: Mitología occidental*, pp. 285-89.

[6] San Mateo 4,19; San Marcos 1,17; San Lucas 5,10.

[7] *Revue d'assyriologie et d'archéologie orientale*, 1905, p. 57; Robert Eisler, *Orpheus the Fisher* (Londres, J. M. Watkins, 1921), lámina X.

Figura 5.—*El guardián de los peces; Babilonia, II milenio a.C.*

Figura 6.—*Neófito cristiano vestido de pez; arte cristiano primitivo.*

Espíritu, no puede entrar en el reino de los cielos»[8]. En este punto, nos puede venir a la mente la leyenda hindú del gran sabio Vyasa, que nació de una virgen nacida de un pez, cuyo nombre era Olor a Pescado (en realidad se llamaba Verdad)[9]; y también recordamos a Jonás, renacido de la ballena —de quien se dice en el Midrash que, en el vientre del pez, representa el espíritu del hombre tragado por Sheol[10]. El propio Cristo está simbolizado en un pez y los viernes se debe comer pescado.

Es evidente que hemos entrado en un contexto de considerable antigüedad que alude a la inmersión en las aguas abisales para emerger como en un renacimiento; una experiencia espiritual cuya leyenda arcaica más conocida quizá sea la del rey babilonio Gilgamesh, que se sumergió en el océano cósmico para arrancar la planta de la inmortalidad de su lecho[11]. La figura 7, de un sello cilíndrico asirio de ca. 700 a.C. (el periodo en que se suele situar al profeta Jonás), muestra a un devoto con los brazos extendidos que llega a esta planta de la inmortalidad en el fondo del abismo, donde está guardada por dos

Figura 7.—*Dioses-pez fecundando el Arbol de la Vida; Asiria, ca. 700 a.C.*

[8] San Juan 3,5.
[9] *Las máscaras de Dios: Mitología oriental*, pp. 367-70.
[10] A. Wünsche, *Aus Israels Lehrhallen*, II, 53, citado por Eisler, *op. cit.*, lámina XLVII.
[11] *Mitología occidental*, pp. 111-13.

hombres-pez[12]. El dios Assur de Nínive (la ciudad a la que Jonás se dirigía cuando se le tragó la ballena) flota prodigiosamente sobre la escena. Pero Gilgamesh, como se recordará, perdió la planta al llegar a la orilla. Fue devorada por una serpiente, y, por esa razón, mientras que las serpientes pueden mudar la piel para renacer, el hombre es mortal y debe morir. En las palabras del Dios del Edén a Adán después de la Caída: el hombre es polvo y en polvo se convertirá[13].

Sin embargo, los griegos tenían otra idea de la tradición del misterio, pues, según su concepción, Dios (Zeus) no creó al hombre de polvo sin vida, sino de las cenizas de los Titanes que habían consumido a su hijo, Dioniso[14]. Por lo tanto, el hombre es parte de la substancia dionisíaca inmortal, al mismo tiempo que de la titánica mortal; y en las iniciaciones al misterio se le revela la parte que tiene del dios siempre vivo que murió para vivir en la multiplicidad de todos nosotros.

En las dieciséis figuras de la copa sacramental de la figura 3, se representa la secuencia de las fases iniciadoras de esa búsqueda interior. Tras ser arrastrado a la puerta mística por el sedal de Orfeo, el neófito aparece en el estadio 3 comenzando su viaje por el mar de la noche, en la dirección del sol, alrededor de la copa. Como el sol poniente, desciende a la tierra en una muerte simbólica y en el estadio 14 reaparece con un nuevo día, preparado para experimentar «el encuentro con los ojos» del Apolo Hiperbóreo en el estadio 16.

2. *Una figura desnuda al cuidado de la entrada*, que lleva un cofre sagrado (*cista mystica*) sobre la cabeza y una espiga de trigo en la mano*, ofrece el contenido del cofre a:

3. *Un hombre vestido con un tonelete, el neófito.* En la mano izquierda sujeta una antorcha, símbolo de la diosa Perséfone de los infiernos, en cuyo misterio (la verdad sobre la muerte) va a ser iniciado. Sin embargo, su mirada se dirige todavía

---

[12] Edith Porada, *Corpus of Ancient Near Eastern Seals in North American Collections*, The Bollingen Series XI214 (Nueva York, Pantheon Books, 1948), vol. I, lámina CXVII, 773 E.

[13] Génesis 3,19-20.

[14] *Mitología primitiva*, pp. 130-31; *Mitología occidental*, pp. 207-10.

* En los relieves clásicos, las figuras que llevan cofres sagrados suelen ser más pequeñas que las demás. No se debe interpretar esta figura como un niño.

hacia su mistagogo, el Pescador. El cuervo de la muerte está posado en su hombro*, mientras que con la mano derecha toma del cofre místico una gran piña, símbolo del principio renovador de la vida: la semilla, que será liberada por la muerte y descomposición de la piña, su portadora. Porque, en palabras de San Pablo: «Lo que tú siembras no revive si no muere... Se siembra en corrupción y resucita en incorrupción» [15].

4. *Una figura femenina cubierta con una túnica, guarda del santuario*, que en la mano izquierda lleva una copa y en la derecha un cuenco, conduce al neófito; pues igual que el poder femenino residente en la tierra libera la semilla de la vida, el misterio de la diosa libera la mente del neófito de su unión con lo que Pablo (en el lenguaje de los misterios) denominó «este cuerpo de muerte» [16]. En los antiguos sellos mesopotámicos, los guardianes a la entrada de los templos llevaban cuencos como el de esta figura con el hidromiel de la vida inmortal [17]. Los hombres-pez de la figura 7 también llevan tales cuencos. El neófito es guiado al santuario de las dos diosas:

5. *Deméter en su trono*, que en la mano derecha sujeta el cetro florido de la vida terrenal y en la izquierda las tijeras abiertas con las que se corta el hilo de la vida; y

6. *Su hija, Perséfone*, como señora del mundo subterráneo, entronizada más allá del reino del cetro y las tijeras de Deméter. La antorcha, su emblema, símbolo de la luz del mundo subterráneo, es una llama espiritual regeneradora.

El neófito ya ha aprendido el significado del cuervo que se posó sobre su hombro al entrar en la vía mística y de la antorcha y la piña que se le confiaron. Por tanto, a continuación le vemos como:

7. *El mystes o iniciado*, de pie, con la mano izquierda sobre el pecho en actitud reverente y sujetando una guirnalda en la derecha.

8. *Tique, la diosa de la Fortuna*, toca al iniciado con una

---

[15] I Corintios 15,36 y 42.

[16] Romanos 7,24.

[17] *Mitología occidental*, figuras 3 y 4.

* Compárese el simbolismo de la iniciaciones de Mitra. *Mitología occidental*, p. 290, y la diosa irlandesa de la muerte, pp. 334-35.

varita que eleva su espíritu sobre la mortalidad, mientras que con la mano derecha sujeta una cornucopia, símbolo de la abundancia que otorga.

Ahora nos encontramos hacia la mitad del recorrido, como si fuese a media noche, donde:

9. *Agathodemon, el dios de la Buena Fortuna*, que en la mano derecha sujeta, hacia abajo, un tallo de la adormidera del sueño de la muerte y, en la izquierda, hacia arriba, una gran espiga del grano de la vida, debe presentar al iniciado ante:

10. *El Señor del Abismo.* Con su martillo en la mano derecha y una cornucopia en la izquierda, este oscuro y terrible dios está entronizado sobre una bestia marina escamosa, una especie de cocodrilo. El martillo es el instrumento del Divino Artífice platónico, con el que el mundo temporal es modelado de acuerdo con las formas eternas. Pero el mismo martillo también simboliza el rayo de la iluminación, que destruye la ignorancia respecto a este mundo temporal. Compárese el simbolismo del dios Zervan Akarana en las iniciaciones del mitraísmo[18], y las divinidades indias que crean y destruyen el espejismo del mundo.

El antiguo dios-serpiente sumerio Ningizzida es el arquetipo último de este señor del abismo líquido del que surge la vida mortal y al que regresa[19]. Entre los celtas, el dios Sucellos del mundo subterráneo representaba el mismo oscuro poder[20]; en las mitologías clásicas, era Hades-Plutón-Posidón; y en la mitología cristiana es, exactamente, el Diablo.

La figura 8 mostrará, sin embargo, que hay una importante diferencia entre el lugar del Diablo en el universo cristiano y el de Ningizzida o el de Hades-Plutón-Posidón en el pagano. Es una ilustración del *Hortulus deliciarum* («El jardincillo de las delicias»), un manual iluminado del siglo XII sobre todas las cosas dignas de ser conocidas, compilado por la Abadesa Herrad von Landsberg (m. 1195) en su convento de Hogenburg, Alsacia, para ayudar a sus monjas en la enseñanza[21]. La

---

[18] *Mitología occidental*, figura 24.

[19] *Mitología occidental*, pp. 25 y ss.

[20] *Mitología oriental*, figura 20.

[21] El único manuscrito conservado del *Hortulus deliciarum* de la Abadesa Herrad von Landsberg fue destruido durante el sitio de Estrasburgo en 1870,

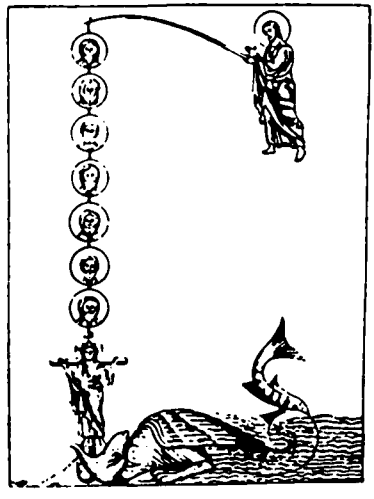

Figura 8.—*Dios Padre, pescando; ca. 1180 d.C.*

figura se basa en una metáfora acuñada por Gregorio el Grande durante su papado (590-604) para ilustrar la doctrina de la salvación predominante en toda la Cristiandad durante sus primeros mil doscientos años. Conocida como la «teoría de la salvación como rescate», se basa en las palabras del propio Salvador transmitidas en los Evangelios de San Marcos y San Mateo: «pues tampoco el Hijo del hombre ha venido a ser servido, sino a servir y a dar su vida en rescate por muchos» [22]. Parece que el obispo griego de Lyón, Ireneo (130?-202?) y el teológo alejandrino Orígenes (186?-254?) fueron de los primeros que leyeron en esta metáfora una tesis teológica, que fue aceptada incluso por San Agustín (354?-430) [23].

---

pero muchas de sus ilustraciones ya habían sido reproducidas en la monografía de Christian M. Englehardt *Herrad von Landsberg und ihr Werk Hortus deliciarum; ein Beytrag zur Geschichte... des Mittelalters* (Stuttgart y Tübingen, 1818).

[22] San Marcos 10,45; San Mateo 20,28; asimismo, Timoteo 2,5-6.

[23] Véanse las referencias en Ireneo, *Adversus haereses* 5.1; Orígenes, *Exhort. ad martyr*, 12; Gregorio de Nisa, *Oratio catechetica magna*, 26; San Agustín, *de Trinitate*, 13.12-14; Gregorio el Grande, *Moralia in Librum Job* 33.7. Sobre esta cuestión puede consultarse: Adolph Harnack, *History of Dogma*, traducido de la 3.ª ed. alemana de 1900 por Neil Buchanan (Nueva York, Dover Publications, 1961), vol. II, p. 367 y n. 1; vol. III, p. 307; asimismo, W. Adams Brown,

Vemos a Dios Padre en el cielo, pescando al Diablo en forma del monstruo Leviatán, sirviéndose como sedal de los reyes de casa real de David, con la Cruz de anzuelo y su Hijo como cebo. El Diablo, gracias a su ardid en el jardín del Edén, había adquirido un derecho legítimo sobre el alma del hombre, que Dios, al ser justo, debía conceder. No obstante, como el derecho había sido adquirido con un ardid, Dios podía anularlo justamente con otro ardid. Ofreció como rescate por el alma del hombre el espíritu de su propio Hijo divino, sabiendo algo que el Diablo desconocía: como la Segunda Persona de la Trinidad no ha sido alcanzada por la corrupción, Satán no podría apoderarse de ella. La humanidad de Cristo era, pues, el cebo que el Diablo, como un pez, mordía para ser atrapado en el anzuelo de la Cruz, del que el Hijo de Dios había escapado en su resurrección.

No es de extrañar que San Anselmo (1033-1109) considerase deseable una nueva interpretación de la Encarnación. En su famoso tratado *Cur deus homo?* («¿Por qué se hizo hombre Dios?»), que marca una época en la teología cristiana, proponía que el demandante no era el Diablo, sino el Padre, cuyo mandato había sido desobedecido; y la demanda, además, era contra el hombre. Por lo tanto, no era necesario ofrecer un rescate a Satán, sino ofrecer satisfacción —expiación— a Dios por una ofensa prolongada. Pero la ofensa había sido cometida contra la infinita majestad de Dios, mientras que el hombre es finito. Por lo tanto, ningún acto ni ofrenda de los hombres podría haber saldado la deuda. Y, entre tanto, el programa de la creación de Dios se había frustrado por este *impasse* legal. *Cur deus homo?* La respuesta se expone en dos partes:

1. La especie humana tuvo en Cristo, Dios y Hombre verdadero, un representante perfecto, que al mismo tiempo era infinito y, por lo tanto, capaz de reparar una ofensa infinita.

2. Una vida perfecta, como la de Cristo, no hubiera bastado por sí sola para compensar la falta del hombre, puesto que vivir perfectamente no es más que el deber del hombre y

---

artículo «Expiation and Atonement (Christian)», en James Hastings (ed.), *Encyclopaedia of Religion and Ethics* (Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1928), vol. V, pp. 642-43.

no produce ningún mérito. «Si el hombre ha experimentado placer pecando —argumentaba San Anselmo— ¿no es justo que padezca reparando?... Pero la muerte es lo más duro o difícil que el hombre puede sufrir *en honor a Dios* espontáneamente, y no por obligación, *y el hombre no puede entregarse más plenamente a Dios que cuando se rinde a la muerte en Su honor*».

La muerte de Cristo era necesaria porque él la dispuso; pero, al mismo tiempo, no era necesaria porque Dios no la exigió. La muerte del Hijo, por lo tanto, fue voluntaria, y el Padre tenía que recompensarle. Sin embargo, como el Hijo, que ya lo poseía todo, no podía recibir nada, entregó el beneficio recibido a la humanidad; por lo que ahora Dios no rechaza a nadie que acuda a él en el nombre de Cristo —con la condición de que llegue como lo manda la Sagrada Escritura[24].

Hoy resulta difícil creer que alguien pudiera podido tomar en serio esos cálculos legales atribuidos a un Dios al que se supone trascendente. Estas doctrinas de la redención se denominan, respectivamente, la doctrina «del rescate» y la «del castigo». Un brillante contemporáneo de San Anselmo, el amante de Eloísa, Abelardo (1079-1142), presentó una tercera versión que fue considerada inaceptable por la Iglesia. Consiste en que el sacrificio de Cristo no iba dirigido ni al Diablo ni a Dios, sino al hombre, para demostrar el amor de Dios, despertar una respuesta de amor y así recuperar al hombre para Dios. Todo lo necesario para la redención era una respuesta de amor, cuyo poder bastaría para efectuar esa reunión que es el verdadero fin de la humanidad[25]. No obstante, como señala el profesor Etienne Gilson, del Instituto Pontificio de Estudios Medievales, Toronto, en su *History of Christian Philosophy in the Middle Ages*[26], todo el pensamiento de Abelardo muestra indiferencia a la distinción entre la gracia natural y la sobrena-

---

[24] En este resumen he seguido a Harnack, *op. cit.*, vol. IV, pp. 59-67, bastante abreviado y teniendo en cuenta a Brown, *op. cit.*, pp. 643-45. Las citas de Anselmo son de *Cur deus homo?* II, 6-11 y 18-19, traducido por Harnack, *op. cit.*, pp. 64-67.

[25] Harnack, *op. cit.*, vol. VI, pp. 78-80.

[26] Etienne Gilson, *History of Christian Philosophy in the Middle Ages* (Nueva York, Random House, 1955). [Edición castellana: *El espíritu de la filosofía medieval*, Rialp, 1981].

tural, las virtudes meramente naturales del no bautizado y el don inapreciable de Dios en los sacramentos. Abelardo era uno de los que creían que el no bautizado podría salvarse; lo que implicaba que los sacramentos no eran necesarios y la gracia natural bastaba para la salvación. ¿Qué había sido de los filósofos paganos en cuyos escritos se basaba el pensamiento cristiano? preguntaba. ¿Y qué había sido de los profetas y de todos los que vivieron de acuerdo con sus palabras?

«En este punto —escribe Gilson— Abelardo se deja llevar por su tendencia general a considerar la gracia como una floración de la naturaleza o, a la inversa,... concebir la Cristiandad como la verdad absoluta que incluye a todas las demás... La revelación cristiana nunca fue para él una barrera infranqueable que separa a los elegidos de los condenados y la verdad del error... No se puede leer a Abelardo sin pensar en aquellos cristianos educados del siglo XVI, Erasmo, por ejemplo, a quienes la distancia entre la sabiduría de la antigüedad y la sabiduría del Evangelio parecerá tan corta»[27].

La representación bíblica de Dios como alguien que está «allí arriba» (de forma semejante al dios Assur de la figura 7), no la substancia, sino el hacedor de este universo, del que es distinto, ha privado a la materia de una dimensión divina y la ha reducido a mero polvo. De esta forma, todo aquello que el mundo pagano había considerado un signo de una presencia divina en la naturaleza, la Iglesia lo interpretaba como un signo del Diablo. El tridente de Posidón (que en la India es de Shiva) se convirtió así en la popular horca del Diablo; el gran toro de Posidón, que engendró al Minotauro (en la India, el toro Nandi de Shiva), dio al Diablo sus pezuñas hendidas y sus cuernos; el mismo nombre, Hades, del dios del mundo inferior se convirtió en una designación de ese infierno que Heinrich Zimmer describió ingeniosamente como «el rascacielos de lujo del Señor Lucifer, un hotel para condenados a cadena perpetua, arrojados desde lo alto hacia el abismo»; y el fuego vital creativo del mundo subterráneo, exhibido en la antorcha de Perséfone, pasó a ser un horno hediondo de pecado.

Por lo tanto, la forma más simple de indicar en términos

[27] Ibid., p. 163.

cristianos el sentido de la iniciación órfica del estadio 10 podría ser diciendo que aquí el propio Diablo se considera como la presencia inmanente de Dios. No obstante, mientras que, en la concepción cristiana, el Diablo, como Dios, es un personaje independiente, lo que el *mystes* aprendía en este estadio órfico era que el Dios del mar creativo, el *tremendum* motor de este mundo, era un aspecto de sí mismo, que debía ser experimentado interiormente —igual que en la tradición tántrica india, donde todos los dioses y demonios, cielos e infiernos, se descubren y manifiestan dentro de nosotros— y aunque este ámbito del ser, que a la vez confiere y toma las formas que aparecen y desaparecen en el espacio y el tiempo, sea, efectivamente, oscuro, no puede se le íede calificar de malvado a no ser que también se califique así al propio mundo. La lección de Hades-Plutón, Posidón-Neptuno-Shiva, no es que nuestra parte mortal sea innoble, sino que, dentro de ella —o a la par que ella— existe esa Persona inmortal que los cristianos dividen en Dios y el Diablo y consideran exterior.

Así, pasamos al siguiente estadio:

11. *El mystes, plenamente iniciado.* Lleva un cuenco, como si estuviera dotado de una nueva capacidad. Tiene el pelo largo y la mano derecha, sobre el vientre, recuerda la actitud de una mujer que ha concebido. Pero el pecho es claramente masculino. Se sugiere, pues, un tema andrógino, símbolo de una experiencia espiritual que une las formas opuestas de conocimiento del hombre y de la mujer; y fundida con esa idea está la de la nueva vida concebida en su interior. Sobre la corona, centro simbólico de la experiencia, hay dos alas espirituales. El iniciado ya puede volver al mundo normal. Siguen:

12 y 13. *Dos jóvenes que se contemplan mutuamente.* En cuanto a la identidad de éstos, ha habido considerables desacuerdos entre los especialistas. El arqueólogo francés Charles de Linas pensaba que representaban a Cástor y a Triptólemo*. Por otra parte, el fallecido profesor Hans Leisegang, de la Universidad de Jena, objetó razonablemente que, de ser así, Cástor hubiera estado separado de su gemelo inseparable, Pólux[28]. La pareja,

* Sobre Triptolemo, véase *Mitología occidental*, Figura 14.

[28] Hans Leisegang, «The Mystery of the Serpent», en Joseph Campbell

propuso Leisegang, podría representar más bien dos *mystes* portando flagelos (pues en ciertos misterios era común el flagelamiento). No obstante, esta tesis no parece probable, porque si se hubiera querido representar el flagelamiento, éste debería haber aparecido antes, en sentido descendente, y no ascendente.

Por mi parte, no veo por razón alguna para no identificarlos como el gemelo inmortal Pólux (12) y el mortal Cástor (13). El *mystes*, al salir del santuario de su experiencia de androginia (más allá de los opuestos no sólo de feminidad y masculinidad, sino también de la vida y la muerte, el tiempo y la eternidad), debe volver a ocupar su lugar en el mundo de la luz sin perder la sabiduría obtenida; y el símbolo doble de los gemelos Pólux y Cástor, inmortal y mortal, respectivamente, se ajusta al sentido de ese tránsito. Las piernas de los dos están derechas, las únicas en la composición; se tocan en los pies y se miran el uno al otro. Ambos eran jinetes, por eso llevan los látigos. Además, en el hombro del segundo se vuelve a posar el cuervo, que no aparecía desde que se traspasó el umbral de la doble diosa en el lado opuesto, para entrar *en* el reino del conocimiento más allá de la muerte, del que ahora estamos emergiendo. El cuervo en el hombro derecho y la antorcha en el izquierdo corresponden al cuervo y la antorcha del estadio 3, a los que el látigo en la mano derecha añade ahora un testigo del conocimiento adquirido por el iniciado de su parte inmortal como miembro de la sicigia de los jinetes gemelos simbólicos. Y me encuentro apoyado en esta interpretación por la opinión del profesor Alexander Odobesco, de la Universidad de Bucarest, el primer especialista que examinó la copa e identificó a esta pareja como los Alcis, los equivalentes germánicos de Cástor y Pólux; y en vista de que griegos, igual que los romanos, buscaban analogías entre sus dioses y los extranjeros, es muy probable que, lo mismo en las manos de un jefe germano que en las de un oficial romano, los jinetes gemelos fueran reconocidos con la misma facilidad tanto por sus nombres griegos como romanos.

(ed.), *The Mysteries*, Papers from the Eranos Yearbooks, vol. 2, Bollingen Series XXX.2 (Nueva York, Pantheon Books, 1955), pp. 257-58.

Las últimas tres figuras de la serie nos devuelven al mundo de la luz:

14. *El mystes de regreso*, vestido exactamente igual que en el estadio 3, ahora lleva en la mano izquierda una cesta de la abundancia y en la derecha un báculo de sabio. Es conducido por:

15. *Una figura femenina vestida con una túnica, portando un cuenco y una copa*, equivalente a la figura del estadio 4. A ambos lados se ven vides y frutas: se ha alcanzado la plenitud. Conduce al iniciado ante el dios, a cuya visión ha llegado y en quien tiene fija la mirada:

16. *El Apolo Hiperbóreo*, la personificación mitopoética del aspecto *trascendente* del Ser de seres, como el Señor del Abismo del estadio 10 representaba el aspecto *inmanente* del mismo. Está sentado graciosamente con una lira en la mano y un grifo reposa a sus pies: el dios a quien en los himnos órficos se designa como el Señor del Día y de la Noche:

> Pues tú vigilas todo el éter ilimitado,
> y cada parte del globo terrestre
> abundante, dichoso; y tu penetrante mirada
> se extiende bajo la noche callada, tenebrosa;
> los vastos confines del mundo, florecientes, son tuyos,
> pues de todo eres tú el principio y el fin divinos[29].

Después de recorrer el círculo, el *mystes* está en posesión del conocimiento de ese motor más allá de los movimientos del universo, de cuya substancia el sol y la oscuridad reciben sus distintas clases de luz. La lira sugiere la «armonía de las esferas» pitagórica y el grifo a los pies del dios, combinando las formas del ave solar y la bestia solar, el águila y el león, es el equivalente del animal-pez simbólico, el cocodrilo de la noche. Además, el conocimiento del misterio más allá de la dualidad, alcanzado a través de estos dos dioses, es el único adecuado al sentido de:

La Gran Diosa (Fig. 4). Cualquiera que sea el nombre por el que se la conozca, su seno universal encierra tanto el día

---

[29] Himno órfico XXXIV. Traducido al inglés por Thomas Taylor, *The Mystical Hymns of Orpheus* (Chiswick, C. Whittingham, 1824), pp. 77-79, citado en Leisegang, *op. cit.*, p. 255.

como la noche, el mundo de la vida, simbolizado por Deméter (5), y el de la muerte, la hija de la vida, Perséfone (6). La vid que entrelaza su trono corresponde a la que rodea el borde exterior de la copa; y ella sujeta con las dos manos un cáliz de la ambrosía de esta vid del universo: la sangre de su hijo muerto y resucitado, muriendo y viviendo eternamente, Dioniso-Baco-Zagreo —o, en los mitos más antiguos, sumerio-babilonios, Dumuzi-absu, Tammuz— el «hijo del abismo», cuya sangre, bebida en este cáliz, es el prototipo pagano del vino en el sacrificio de la misa, que las palabras de la consagración transubstancian en la sangre del Hijo de la Virgen.

El sello cilíndrico de la figura 9 data del 300 d.C.[30]. Corresponde al periodo del techo de Domitila y la copa de Pietroasa, y, como sugiere el Dr. Eisler, en cuyo *Orpheus the Fisher* se publicó esta figura por vez primera, debió pertenecer a «un iniciado órfico que se había convertido al cristianismo sin abandonar completamente sus antiguas creencias»[31]. La

Figura 9.—Orfeos Bakkikos *crucificado; ca. 300 d.C.*

[30] Dibujo realizado a partir de Eisler, *op. cit.*, lámina XXXI.
[31] Eisler, *op. cit.*, lámina XXXI.

incripción es inconfundible: *Orfeos Bakkikos*. Las siete estrellas representan las Pléyades, conocidas en la antigüedad como la Lira de Orfeo, y la cruz sugiere, además de la cruz cristiana, las principales estrellas *** de la constelación de Orión, también conocida como de Dioniso. La media luna simboliza la luna siempre creciente y menguante, que está tres días oscura, como Cristo estuvo tres días en la tumba.

Interpretado en términos órficos, este redentor crucificado, en su carácter humano de *Orfeos* (Hombre Verdadero), habría representado precisamente esa «entrega última del ser, con amor, «hasta lo sumo», que tanto el obispo John A. T. Robinson de Woolwich como el fallecido Paul Tillich consideran la lección mística de la crucifixión de Cristo[32]. Pero al mismo tiempo, en su carácter divino de *Bakkikos* (Dios Verdadero), la imagen debió simbolizar la llegada a nosotros de ese «fundamento del Ser» trascendente, personificado, en virtud de cuya autodesmembración voluntaria como la substancia (no sólo como creador) de este mundo, lo que es uno *allí* se torna en estos muchos *aquí* —«como un árbol abatido, cortado en leña» (*Ṛg Veda* I,32).

No obstante, es a través de la Diosa Madre del universo, cuyo vientre antecede al espacio y al tiempo, como el uno, allí, se convierte en estos muchos, aquí. Es a ella a quien simboliza la Cruz, como, por ejemplo, en el signo astrológico-astronómico que significa la Tierra ⊕. A través de ella la substancia divina penetra en este ámbito del espacio y del tiempo en un acto continuo de entrega creadora del mundo; y a través de ella —su guía y su enseñanza— estos muchos regresan, más allá de su reino, a la luz que está más allá de la oscuridad de la que todos proceden.

Volviendo, por tanto, a la figura 3, observamos ahora que en el círculo interior que rodea su trono hay un ser humano recostado, aparentemente un pastor, entre cuyas piernas yace (o corre) un perro, que está precedido de un pequeño burro echado (o huyendo). La figura reclinada, a diferencia de las

[32] John A. T. Robinson, *Honest to God* (Londres, SCM Press, Ltd., 1963), p. 74.

que aparecen erguidas en la serie exterior, sugiere el sueño, el estado espiritual del hombre natural no iniciado, que ve sin comprender; mientras que el conocimiento obtenido por el *mystes* en el círculo exterior es el de esas formas eternas, o ideas platónicas, que constituyen los principios estructurantes de todas las cosas, inherentes a todas, y que la mente debe reconocer cuando ha despertado.

En este círculo interior, en el punto opuesto del soñador, dos asnos —uno echado y otro de pie— que mordisquean una planta van a ser devorados por un leopardo y un león. La lección es la misma que la del poder autoconsuntivo representado en el sello sumerio de hacia el 3500 a.C., reproducido en un volumen anterior de esta obra, *Mitología oriental*, figura 2. Nuestros ojos ven al dios que vive y muere eternamente, realidad de todos los seres, como el consumidor y el consumido. Pero el iniciado, que ha penetrado el velo de la naturaleza, sabe que la única vida inmortal vive en todo: es decir, el dios cuyo símbolo es la vid que crece a los pies de la Diosa del Mundo y rodea la composición. En la Antigüedad se le denominaba Dioniso-Orfeo-Baco; antes incluso era Dumuzi-Tammuz; pero también le reconocemos en las palabras de aquel que, cuando iba a ser crucificado, dijo en su Ultima Cena a su zodiaco de apóstoles: «Yo soy la vid. Vosotros los sarmientos. El que permanece en mí y yo en él, ése da mucho fruto, porque sin mí no podéis hacer nada»[33].

En suma, los mismos símbolos, palabras y misterios estaban relacionados tanto con la antigua vid pagana como con la nueva del evangelio cristiano. Pues, milenios antes de la crucifixión de Cristo, los paganos habían conocido el mito del dios muerto y resucitado, cuyo ser es el pulso vital del universo. En las primeras comunidades agrícolas, la imagen se había expresado en ritos de sacrificios humanos reales, cuyo objetivo había sido mágico, fecundizar las cosechas. En las ciudades cosmopolitas helenísticas, por otra parte, donde la antigua preocupación por las cosechas ya no se sentía tan agudamente como el problema del espíritu apartado de la influencia estabilizadora de la naturaleza y la tierra, el antiguo

[33] San Juan 15,5.

mito fue interiorizado, su sintaxis de magia agrícola fue traducida a la iniciación espiritual; de la misión de vivificar los campos a la de vivificar el espíritu[34]. Y en esto se unió a la filosofía, la ciencia y las artes de Grecia para descubrir las vías al conocimiento de esas formas inteligibles que son los «modelos» (en el término platónico, o «entelequias» en el aristotélico) de todas las cosas: los «pensamientos» inmanentes de ese Primer Motor, llamado Dios, que es al mismo tiempo distinto, «por Sí mismo», e idéntico a la naturaleza del universo, como el orden y potencial de sus partes[35].

Y si ahora nos preguntamos por qué, en el techo de Domitila, es Orfeo y no Jesús quien ocupa el lugar central, creo que la respuesta es clara. Según la concepción judía, la edad mesiánica es una época futura. La antigua noción cristiana era que ese tiempo ya había llegado. No obstante, a finales del siglo II ya era evidente que el fin del tiempo no había llegado. Por tanto, surgió la necesidad de reinterpretar la profecía de tal suerte que se refiriese a un final pospuesto a una fecha futura indefinida o a un final no del mundo, como en el pensamiento hebreo, sino del engaño, como en el griego. La primera era la solución cristiana ortodoxa; la segunda, la gnóstico-órfica, que situaba a Cristo en el papel del mistagogo supremo. Así pues, el símbolo de Cristo como el Dios-Hombre crucificado no debía ser leído en términos de la doctrina del «rescate» de San Gregorio, ni de la del «castigo» de San Anselmo, sino del «acercamiento mutuo» de Abelardo, Paul Tillich y el obispo Robinson; es decir, leído de allí aquí, como el dios, el Ser de seres, que viene voluntariamente a la Cruz para ser desmembrado, separado en fragmentos mortales, «como un árbol abatido cortado en leños»; y, al mismo tiempo, leída en el otro sentido —de aquí allí— como el individuo que, anulándose, abandona su parte mortal para reunirse con el arquetipo y alcanzar la expiación, no en el sentido de «reparación de una ofensa», sino en el significado anterior, místico, del término: reconciliación y armonía *.

---

[34] *Mitología oriental*, pp. 286-87; *Mitología occidental*, pp. 266-99.

[35] Aristóteles, *Metafísica*, libro XII, capítulo 8, párrafo 1074a.

* La palabra «atonement» (expiación) está formada por *«at one + ment»* (reconciliación, en armonía) *(N. del T.)*.

III. La senda intransitada

«¿Qué mayor desgracia puede concebirse para un Estado que hombres honorables sean enviados al exilio como criminales porque mantienen distintas opiniones que no pueden ocultar? ¿Qué puede ser más perjudicial, afirmo, que hombres que no han cometido crimen o maldad alguna sean tratados como enemigos y ejecutados simplemente porque son instruidos, y que el cadalso, terror de los malhechores, se convierta en el escenario donde los mejores ejemplos de tolerancia y virtud sean exhibidos al pueblo con todos los atributos de la ignominia que la autoridad sea capaz de maquinar?»[36].

Estas palabras son de Baruch Spinoza (1632-1677), un judío que hubo de refugiarse de su propia sinagoga y a quien el romántico alemán Novalis (1772-1801) describió como *ein gottbetrunkener Mensch* «un hombre ebrio de Dios». Escribiendo en un periodo de terribles masacres religiosas, como él declaró, «a fin de mostrar que la libertad absoluta para filosofar no sólo es compatible con la piedad devota y con la paz del Estado, sino que arrebatar tal libertad es destruir la paz pública y aun la piedad misma», Spinoza es uno de los representantes más admirables y valerosos en la historia europea de esos principios de instrucción e integridad que defendía. Sus escritos fueron denunciados en su época como un instrumento «fraguado en el infierno por un judío renegado y el Diablo». En un mundo de locos que se arrojaban la Biblia unos a otros —calvinistas franceses, luteranos alemanes, inquisidores españoles y portugueses, rabinos holandeses y otros— Spinoza tuvo el valor de señalar (lo que debería haber sido obvio para todos) que la Biblia es una obra «en algunas partes imperfecta, corrompida, errónea e incongruente consigo misma», mientras que la verdadera «palabra de Dios» no es algo escrito en un libro, sino algo «inscrito en el corazón y la mente del hombre».

Los hombres habían empezado a darse cuenta de que el

---

[36] Spinoza, *Tractatus Theologico-Politicus*, capítulo XX, párrafo tercero desde el final. [Edición castellana: *Tratado teológico-político*, Alianza, Madrid, 1986].

mundo no era una serie de esferas cristalinas en rotación, con la tierra en su precioso centro, y de que el hombre no habitaba en ella como el principal objeto de atención de la luna, el sol, los planetas, los astros fijos y, más allá, un Rey de Reyes sobre un trono de piedras preciosas engastadas en oro, rodeado por nueve coros de arrobados serafines, querubines, tronos, dominios, virtudes, potestades, principados, arcángeles y ángeles. Tampoco hay próximo al corazón de la tierra un foso lleno de almas ardiendo, gritando, torturadas por diablos que son ángeles caídos. No hubo nunca un jardín del Edén, donde la primera pareja humana comiera de la fruta prohibida, seducida por una serpiente que hablaba, y así se introdujera la muerte en el mundo; la muerte había existido durante milenios antes de que la especie Hombre evolucionara: la muerte de los dinosaurios y los trilobites, de pájaros, peces y mamíferos, e incluso de criaturas que casi eran hombres. Tampoco pudo haber un Diluvio universal sobre el que flotara el zoológico de juguete del Arca de Noé hasta la cumbre de las montañas Elburz, desde donde los animales habrían serpenteado, saltado, nadado o galopado aplicadamente hasta sus continentes: los canguros y los ornitorrincos a la lejana Australia, las llamas a Perú, las cobayas a Brasil, los osos polares al norte y las avestruces al sur... Resulta difícil creer hoy que por dudar de tales extravagancias un filosófo fuera quemado vivo en el Campo dei Fiori en Roma en el año 1600 del Señor, o que, todavía en el año 1859, cuando se publicó el *Origen de las especies* de Darwin, hombres de autoridad siguieran citando esta clase de sabiduría contra una obra de la ciencia.

«Dice en su corazón el necio: No hay Dios» (Salmos 14,1; 53-1). Pero hay otro tipo de necio, más peligroso y seguro de sí mismo, que dice en su corazón y proclama a los cuatro vientos: «No hay más Dios que el mío».

Giordano Bruno (1548-1600), el imprudente filósofo que fue quemado en el Campo dei Fiori —donde hoy se alza su estatua realizada por Ferrari— no fue incinerado porque hubiera dicho en su corazón «No hay Dios», pues, en realidad, había enseñado y escrito que hay un Dios trascendente e inmanente. En cuanto trascendente, según la visión de Bruno, Dios es exterior y anterior al universo, y la razón no puede

conocerle; pero, en cuanto inmanente, es el propio espíritu y carácter del universo, a cuya imagen ha sido creado, de tal forma que es cognoscible por los sentidos, la razón y el amor en una aproximación gradual. Dios está en todo y en cada parte, y en él coinciden todos los opuestos, incluidos el bien y el mal. Bruno fue quemado vivo por enseñar la verdad que los cálculos de Copérnico habían demostrado cinco años antes de su nacimiento; es decir, que la tierra gira alrededor del sol, no el sol alrededor de la tierra, lo cual, como sabían todas las autoridades cristianas, tanto católicas como protestantes, así como el propio Bruno, era contrario a la Biblia. *A lo largo de los siglos de persecución cristiana, el verdadero quid de la cuestión nunca ha sido la fe en Dios, sino la fe en la Biblia como la palabra de Dios y en la Iglesia (esta o aquella Iglesia) como intérprete de esa palabra.* Bruno sostenía que el Antiguo Testamento no enseña ciencia ni historia ni metafísica, sino una clase de moralidad, y lo situaba al nivel de la mitología griega, que enseña otra clase de moralidad. También expresó opiniones heterodoxas sobre los delicados temas del Nacimiento de madre virgen de Jesús y la transubstanciación. La función de la iglesia es, afirmaba, como la de un Estado, social y práctica: la seguridad de la comunidad, la prosperidad y el bienestar de sus miembros. Las luchas y disensiones son peligrosas para el Estado, de ahí la necesidad de una doctrina con autoridad y de imponer su aceptación y conformidad exterior; pero la Iglesia no tiene derecho a ir más allá, a interferir en la búsqueda del conocimiento, de la verdad, que es el objeto de la filosofía o la ciencia[37].

La novedad que estaba causando esos problemas era el método científico de investigación, que en el periodo de Galileo, Kleper, Descartes, Harvey y Francis Bacon, avanzaba a pasos agigantados. Todos los muros, las limitaciones, las certezas de antaño estaban tambaleándose, en plena disolución. Nunca había ocurrido nada semejante. Esta época, en la que todavía estamos participando, con nuevas perspectivas abriéndose constantemente, sólo es comparable por su magnitud y

[37] He seguido la exposición del pensamiento de Bruno presentada por J. L. McIntyre en su artículo «Bruno», en James Hastings (ed.), *op. cit.*, vol. II, pp. 878-81.

promesas a la del octavo al cuarto milenio antes de nuestra era: el nacimiento de la civilización en el Oriente Próximo nuclear, cuando las invenciones de la producción de alimentos, la agricultura cerealista y la ganadería, liberaron al hombre de la condición primitiva e hicieron posible el establecimiento de comunidades sólidamente asentadas: las primeras aldeas, después pueblos y, más tarde, ciudades, reinos e imperios. En su *Monumenta Terrarum*[38], Leo Frobenius denominó la Edad Monumental a aquella época que se abrió en tiempos lejanos —que se empieza a cerrar ahora— y la Edad Global a la era que está amaneciendo ante nosotros.

«Ya no se trata de inflexiones culturales —declaró— sino del paso de una fase cultural a otra. En las épocas anteriores, sólo eran conocidas partes limitadas de la superficie terrestre. Desde la comunidad más pequeña, los hombres observaban a una comunidad vecina más grande y, más allá, una inmensidad desconocida. Eran, por así decirlo, insulares: limitados. Mientras que nuestra visión ya no está confinada a un punto del espacio en la superficie terrestre. Abarca la totalidad del planeta. Y este hecho, la falta de horizonte, es algo nuevo».

Ahora bien, como ya he dicho, esta liberación de la humanidad se ha debido principalmente al método científico y, al tiempo que la humanidad en su conjunto, cada individuo desarrollado se ha liberado de los horizontes, protectores en su momento, de su entorno, el código moral, las formas de pensar y sentir, y los signos heredados de su comunidad. Pero este método científico era producto de las mentes de individuos seguros de sí mismos, con el valor suficiente para ser libres. Además, no sólo en las ciencias, sino en cada aspecto de la vida, la voluntad y la audacia de confiar sólo en los sentidos propios y cumplir sólo las decisiones propias, decidir las virtudes propias y defender la visión propia de la verdad han sido las fuerzas generadoras de una nueva época, las enzimas que han fermentado el vino de esta gran cosecha moderna —un vino que, sin embargo, sólo pueden beber sin peligro quienes tengan valor.

---

[38] Leo Frobenius, *Monumenta Terrarum*, Erlebte Erdteile, vol. VII (Frankfurt am Main, Frankfurter Societäts-Druckerei, 1929), pp. 178-80 y *passim*.

Porque es una era de aventura temeraria, irrefrenable, no sólo para los que se dirigen al mundo exterior, sino también para los que se vuelven hacia el interior, liberados de la guía de la tradición. Su lema más apropiado quizá sea la definición de Albert Einstein del principio de la relatividad, formulada en el año 1905: «La naturaleza es tal que ninguna clase de experimento es capaz de determinar el movimiento absoluto»[39]. En estas dieciséis palabras están resumidos los resultados de una década de experimentos en diversos puntos de Europa para establecer una fórmula absoluta de reposo, un entorno estático del éter y un marco fijo de referencia contra el que pudieran medirse los movimientos de las estrellas y los soles. No se encontró ninguno. Y este resultado negativo confirmó lo que Sir Isaac Newton (1642-1727) ya había sospechado cuando escribió en sus *Principia*:

> Por tanto, al ser posible que un cuerpo cualquiera en la región de las estrellas fijas, o más lejos, permanezca en reposo absoluto y no se pueda saber por las situaciones respectivas de los cuerpos entre sí en nuestras cercanías si alguno de ellos conserva su posición constante respecto al cuerpo lejano, por ende no se puede definir el reposo verdadero por las posiciones relativas de estos cuerpos[40].

Podría decirse, en efecto, que el principio de la relatividad ya se había enunciado en términos mitopoéticos, morales y metafísicos en la sentencia del hermético *Libro de los veinticuatro filósofos* del siglo XII: «Dios es una esfera inteligible, cuyo centro está en todos los lugares y la circunferencia en ninguno»[41], que durante siglos ha sido citada por un gran número

---

[39] El trabajo fundamental de Einstein, «Zur Elektrodynamik bewegter Körper», apareció en *Annalen der Physik*, 4. Folge, Bd. 17 (1905), pp. 891-921; la traducción inglesa de W. Perrett y G. B. Jeffery fue publicada en H. A. Lorentz, A. Einstein, H. Minkowsky y A. Weyl, *The Principle of Relativity* (Londres, Methuen and Co., 1923). En mi interpretación y referencia a Newton he seguido a Sir James Jeans, *The Mysterious Universe* (Nueva York, The Macmillan Co., 1930), p. 95.

[40] Sir Isaac Newton, *Philosophia naturalis principia mathematica* (1687), definición VIII, escolio IV. [Edición castellana: *Principios matemáticos de la filosofía natural*, Alianza, Madrid, 1987].

[41] *Liber XXIV philosophorum*, proposición II; Clemens Bäumker, «Das pseudo-hermetische "Buch der vierundzwanzig Meister" (Liber XXIV philosophorum)», en *Abhandlungen aus dem Gebiete der Philosophie un ihrer Geschichte.*

de importantes pensadores europeos; entre otros, Alan de Lille (1128-1202), Nicolás Cusano (1401-1464), Rabelais (1490?-1553), Giordano Bruno (1548-1600), Pascal (1623-1662) y Voltaire (1694-1778).

En cierto sentido, pues, nuestros matemáticos, físicos y astrónomos sólo han validado en sus respectivos campos un principio general reconocido durante largo tiempo en el pensamiento y el sentir europeos. Mientras que en la arcaica concepción del mundo sumeria, preservada en el Antiguo Testamento, había prevalecido la noción de un orden cosmológico estable cuyo correlato era un concepto sagrado del orden moral establecido, ahora vemos que nuestro reciente descubrimiento de la relatividad de todas las medidas respecto del instrumento empleado corresponde a la conciencia creciente de que, incluso en el ámbito moral, todo juicio es (en palabras de Nietzsche) «humano, demasiado humano».

En *La decadencia de Occidente*, Oswald Spengler acuñó el término «pseudomorfismo histórico» para designar «aquellos casos en que una cultura extraña más antigua pesa tanto sobre un país que una cultura joven, nacida en este país, no puede respirar y es incapaz no sólo de alcanzar formas de expresión puras y específicas, sino también de desarrollar plenamente la conciencia de sí misma»[42]. La figura procede de la mineralogía, donde el término *pseudomorfismo*, «formación falsa», alude a la engañosa forma exterior de un cristal que se ha solidificado en el interior de una hendidura rocosa u otro molde que no coincide con su estructura interna. Una parte importante de la cultura levantina (o, como la denominó Spengler, mágica) se desarrolló de esa forma bajo presiones griegas y romanas; pero, súbitamente, se liberó con Mahoma para desarrollar en su propio estilo la civilización del Islam[43]; de forma semejante,

---

Festgabe zum 70 Geburtstag Georg Freiherrn von Hertling (Freiburg im Breisgau, Herdersche Verlagshandlung, 1913), p. 31.

[42] Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes* (Múnich, C. H. Beck, 1923), vol. II, p. 227. Traducción inglesa de Charles Francis Atkinson, *The Decline of the West* (Londres and Unwin, Ltd.; Nueva York, Alfred Knopf, 1926, 1928), p. 189. [Edición castellana: *La decadencia de Occidente*, Espasa Calpe, 1983].

[43] *Mitología occidental*, pp. 425 y ss.

la cultura del norte de Europa se desarrolló en su periodo gótico bajo una capa de formas tanto clásicas greco-romanas como bíblico-levantinas, cada una de las cuales entrañaba la idea de una sola ley para la humanidad, noción de la que sólo ahora empezamos a liberarnos.

La ley bíblica se suponía de orden sobrenatural, recibida por la revelación de un Dios separado de la naturaleza, que exigía una sumisión absoluta de la voluntad individual. Pero en la parte clásica de nuestra doble herencia también está el concepto de una sola ley moral normativa; en este caso, una ley natural que la razón puede descubrir. Sin embargo, si nuestros recientes archivos de antropología, historia, fisiología y psicología demuestran algo, es la inexistencia de una sola norma humana.

El anatomista británico Sir Arthur Keith atestiguó la determinación psicosomática de este relativismo hace más de treinta años. «En el interior del cerebro —escribió en una obra de divulgación— hay unos dieciocho mil millones de unidades microscópicas vivas o células nerviosas. Estas unidades están agrupadas en miriadas de batallones y éstos se enlazan por medio de un sistema de comunicación cuya complejidad no tiene paralelo en ninguna red telefónica concebida por el hombre. De los millones de unidades nerviosas del cerebro, no hay ninguna aislada. Todas están conectadas y participan en la manipulación ininterrumpida de las corrientes de mensajes que afluyen al cerebro desde los ojos, los oídos, los dedos, los pies, los miembros y el resto del cuerpo.» Y llegó a la conclusión:

> Si la naturaleza no puede reproducir el mismo simple modelo en dos dedos ¡cuánto más imposible será que reproduzca el mismo modelo en dos cerebros, cuya organización es tan increíblemente compleja! Cada niño nace con un cierto equilibrio de facultades, aptitudes, inclinaciones y tendencias instintivas. No hay dos con el mismo equilibrio y cada cerebro tiene que enfrentarse a un caudal de experiencias distintas. No me admiro, pues, de que un hombre esté en desacuerdo con otro respecto a las realidades últimas de la vida, sino de que tantos, pese a la diversidad de sus naturalezas innatas, lleguen a un grado tan elevado de acuerdo[44].

---

[44] Sir Arthur Keith, en el volumen editado anónimamente *Living Philosophies* (Nueva York, Simon and Schuster, 1931), pp. 142-43.

Así, como en el mundo exterior, de Einstein, en el interior, de Keith, no hay punto alguno de reposo absoluto, ninguna Roca de los Tiempos sobre la que un hombre de Dios pueda reposar seguro o se pueda empalar a un Prometeo. Pero esto era algo que las artes y la filosofía de la Europa postgótica ya habían reconocido; por ejemplo, en términos metafísicos, en los escritos de Arthur Schopenhauer (1788-1860). Este genio melancólico —conmovido, como Buda, por el espectáculo del dolor del mundo— fue el primer gran filósofo occidental que reconoció la relación del pensamiento vedántico y budista con el suyo; sin embargo, en su doctrina del fundamento metafísico del carácter único de cada individuo humano no podía estar más alejado de la indiferencia de todo el pensamiento a la individuación. En la India, tanto en el hinduismo como en el budismo y el jainismo, el objetivo era purgar la individualidad insistiendo primero en las leyes absolutas de las castas (*dharma*), y después en las fases conocidas desde antiguo de la vía (*mārga*) hacia la indiferencia a los vientos del tiempo (*nirvāṇa*). El propio Buda no hizo más que renovar la enseñanza inmemorial de los Budas, y todos los Budas, purificados de su individualidad, tienen el mismo aspecto. Por otra parte, para Schopenhauer (si bien es cierto que al final consideró la negación de la voluntad-de-vivir el objetivo espiritual supremo), el criterio de nobleza moral no era la casta o el orden social, sino la autonomía responsable e inteligente en la formación del carácter, así como la piedad y la conducta recta, cuya fórmula general era «No perjudiques a nadie, sino que, en todo lo posible, beneficia a todos»[45].

En la concepción de Schopenhauer, la especie *Homo sapiens* representa una fase en la evolución que va más allá del significado de la palabra «especie» tal y como se aplica a los animales, puesto que, entre los hombres, cada individuo es, en cierta forma, una especie. «Ningún animal —afirma— muestra un grado tan asombroso de individualidad. Es cierto que los

---

[45] Arthur Schopenhauer, *Ueber die Grundlage der Moral* (1840), en *Sämtliche Werke* (Stuttgart, Cotta'sche Bibliothek der Weltliteratur, s.a.), vol. 7, pp. 133 y siguientes.

tipos superiores muestran algunas trazas, pero, aún entonces, es el carácter de la especie lo que predomina y hay poca individualidad o fisonomía. Y, de hecho, cuanto más descendemos, más se pierden las trazas de carácter individual en el carácter común de la especie hasta que, al final, sólo permanece la fisionomía general»[46].

En las artes visuales, observa Shopenhauer, hay una diferencia entre los objetivos de las que se dirigen a la belleza y la gracia de una especie y las que tratan de exponer el carácter de un individuo. La escultura y la pintura de animales pertenecen al primer tipo; el retrato en la escultura y la pintura, al segundo. En el desnudo se puede reconocer un momento intermedio, pues aquí —al menos, en el arte clásico— la figura se considera en términos de la belleza de su especie, no del carácter del individuo. Donde aparece lo individual, la figura está descubierta, no es propiamente un «desnudo»[47]. No obstante, la desnudez misma puede alcanzar la categoría de retrato si se dirige al carácter del sujeto, pues, como afirma Schopenhauer, la individualidad se extiende a todo el cuerpo[48].

Así observamos ahora que, en el arte clásico, el momento culminante, el apogeo, era un hermoso desnudo de pie: una revelación física de la norma ideal de la especie humana, de acuerdo con la búsqueda de la filosofía griega de la norma moral y espiritual. Mientras que, en el apogeo del Renacimiento y el Barroco, floreció el arte del retrato —en los lienzos, por ejemplo, de Tiziano, Rembrandt, Durero y Velázquez—. Incluso los desnudos de este periodo son retratos y en los grandes lienzos históricos, como *La rendición de Breda* (en el Prado), de Velázquez, vuelve a predominar el retrato. Las épocas de la historia no se leen como efectos anónimos, impersonales, de lo que actualmente se suele llamar «vientos de cambio» (como si la historia se moviera sola), sino como los logros de individuos concretos. Y lo mismo en los grandes momentos de la vida que en los pequeños el acento se pone

---

[46] Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, libro II, sección 26; *Sämtliche Werke*, vol. 2, p. 176. [Edición castellana: *El mundo como voluntad y representación*, Orbis, 1985, 2 vols.].

[47] Ibíd., libro III, sección 45; vol. 3, pp. 65 y ss.

[48] Ibíd., libro II, sección 26; vol. 2, pp. 175 y ss.

sobre el carácter —como en las pinturas de Toulouse-Lautrec del Moulin Rouge.

Los autores de esas obras, pues, eran los profetas del amanecer actual de la nueva era de nuestra especie, identificando el aspecto de la maravilla del mundo que es más adecuado para nuestra contemplación: no un panteón de bestias o seres celestiales sobrehumanos, ni siquiera seres humanos ideales transfigurados, sino individuos reales observados por el ojo que penetra hasta las presencias allí existentes.

Citando de nuevo al filósofo:

> Igual que la forma humana general corresponde a nuestra voluntad humana general, la forma corporal individual corresponde a la voluntad individualizada del carácter personal; por lo tanto, en cada parte es característica y está llena de expresión[49].

Coincidiendo con el hallazgo de Sir Arthur Keith, Schopenhauer afirma que el fundamento último del carácter individual está más allá de la investigación, del análisis; se halla en el cuerpo del individuo tal y como es al nacer. De ahí que las circunstancias del entorno en que vive el individuo no *determinen* el carácter. Sólo constituyen apoyos y obstáculos para su realización temporal, como hacen la tierra y la lluvia con el crecimiento de las semillas. «Las experiencias e iluminaciones de la niñez y primera juventud —escribe en un pasaje que en muchos sentidos anticipa lo que después se ha confirmado clínicamente— en los años posteriores de la vida se convierten en los tipos, normas y modelos del conocimiento y la experiencia o, por así decirlo, las categorías de acuerdo con las cuales se clasifican todas las cosas —aunque no siempre conscientemente. Y así ocurre que, en nuestros años de niñez, se pone el fundamento de nuestra posterior concepción del mundo y, con él, de su superficialidad o profundidad: más adelante se desarrollará y completará, pero no cambiará esencialmente»[50].

El carácter innato o, como lo denomina Schopenhauer,

---

[49] Ibid., libro II, sección, 20; vol. 2, p. 151.

[50] Arthur Schopenhauer, *Aphorismen zur Lebensweisheit*, capítulo VI; *Sämtliche Werke*, vol. 9, p. 260. [Edición castellana: *Aforismos sobre la sabiduría de la vida*, Aguilar, 1970].

inteligible sólo se desarrolla gradual e imperfectamente de acuerdo con las circunstancias, y lo que sale a la luz es el carácter *empírico* (experimentado u observado). Ocurre con frecuencia que nuestros vecinos, por la observación de este carácter empírico, conocen mejor que nosotros mismos la personalidad innata, inteligible, que secretamente modela nuestra vida. A través de la experiencia tenemos que aprender lo que somos, lo que queremos y podemos hacer, y «hasta entonces —declara Schopenhauer— no poseemos carácter, permanecemos ignorantes de nosotros mismos y los duros golpes exteriores nos deben devolver frecuentemente a nuestro verdadero camino. No obstante, cuando finalmente hayamos aprendido, poseeremos lo que el mundo denomina "carácter" —es decir, el carácter *adquirido*. Y esto, en suma, no es ni más ni menos que el conocimiento más completo posible de nuestra propia individualidad»[51].

Un gran retrato es, entonces, la revelación del carácter «inteligible», a través del «empírico», de un ser cuyo fundamento está más allá de nuestra comprensión. La obra es un icono, por así decirlo, de una espiritualidad fiel a esta tierra y a su vida, donde las Deleitables Montañas de nuestro Progreso del Peregrino se descubren en las criaturas de este mundo y donde el esplendor de la Ciudad de Dios se reconoce en el Hombre. De esta forma, el arte de Shakespeare y de Cervantes son revelaciones, textos y capítulos, de la mitología viva real de nuestra humanidad en desarrollo. Y como el objeto de contemplación es el hombre —no el hombre en cuanto especie o representante de una clase social, situación típica, pasión o idea (como en el arte y la literatura de la India)[52], sino como ese individuo específico que es, o fue, y no otro, parecería que el panteón, los dioses, de esta mitología debe estar formado por sus individuos en su diversidad, no como ellos acaso se conozcan a sí mismos, sino como los revela el lienzo del arte: cada uno (en la frase de Schopenhauer) «todo el mundo-como-voluntad a su manera». El escultor francés Antoine Bourdelle

---

[51] Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, libro II, sección 28 (vol. 2, pp. 202 y ss.), y libro IV, sección 55 (vol. 3, pp. 140 y ss.).

[52] *Mitología oriental*, pp. 277, 355.

(1861-1929) solía decir a sus alumnos en el taller: «*L'art fait ressortir les grandes lignes de la nature*». James Joyce, en el *Retrato del artista adolescente*, describe «la esencia del ser» como esa «suprema cualidad de la belleza», que se reconoce cuando «ves que aquella cosa es ella misma y no otra alguna»[53]. Y así encontramos otra vez la figura del «espejo» de Shakespeare.

Y de la misma forma que, en el pasado, cada civilización era el vehículo de su propia mitología, desarrollando su carácter a medida que su mito iba siendo interpretado, analizado y elucidado por sus mejores mentes, en el mundo moderno —donde la aplicación de la ciencia a los campos de la vida práctica ha borrado todos los horizontes culturales, de tal forma que no se puede desarrollar una civilización aislada— cada individuo es el centro de una mitología propia, de la su carácter inteligible es su Dios Encarnado, por así decirlo, el cual debe ser descubierto por su conciencia en una búsqueda empírica. El aforismo de Delfos, «conócete a ti mismo», es el lema. Y no Roma, La Meca, Jerusalén, el Sinaí o Benarés, sino cada «tú» es el centro del mundo, en el sentido de aquella fórmula del *Libro de los veinticuatro filósofos* del siglo XII, que definía a Dios como «una esfera inteligible, cuyo centro está en todas partes».

En la maravillosa leyenda de *La búsqueda del Santo Grial* del siglo XIII, se cuenta que cuando los caballeros de la Mesa Redonda partieron en sus corceles para buscar el Santo Grial, abandonaron por separado el castillo de rey Arturo. «Y cada uno fue por el camino que había decidido y se internó en el bosque por donde lo veía más epeso» (*la ou il la voient plus espesse*); de forma que cada uno, entrando por voluntad propia, dejando atrás la buena compañía conocida y la mesa de la corte de Arturo, guarnecida de torres, experimentaría a su manera heroica el bosque desconocido e intransitado[54].

---

[53] James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (Londres, Jonathan Cape, Ltd. 1916), p. 242. [Edición castellana: *Retrato del artista adolescente*, Alianza, Madrid, 1987].

[54] Albert Pauphilet (ed.), *La Queste del Saint Graal* (París, Champion, 1949), p. 26, versos 15-19. Véase una excelente interpretación de esta obra en Frederick W. Locke, *The Quest for the Holy Grail* (Stanford, Stanford University Press, 1960).

Las murallas y las torres del mundo cultural que entonces se estaban construyendo se están demoronando; y mientras que aquellos héroes podían internarse voluntariamente en lo desconocido, hoy, querámoslo o no, *debemos* entrar en el bosque *la ou nos la voions plus espesse* y, nos guste o no, la senda intransitada es la única que se nos ofrece.

Por supuesto, aquellos que todavía se las pueden ingeniar para vivir en el seno de alguna mitología tradicional siguen disfrutando de protección contra los peligros de una vida individual y, para muchos, la posibilidad de adherirse así a fórmulas establecidas es un derecho de nacimiento que hacen bien en disfrutar, porque aportará significado y nobleza a sus vidas carentes de aventura, desde el nacimiento hasta el matrimonio y sus deberes, la disminución gradual de facultades, hasta el paso tranquilo por la última puerta. Pues, como canta el salmista, «la piedad rodeará al que se confía a Yahvé» (Salmo 32,10); y quienes vean en esa protección una perspectiva merecedora de cualquier sacrificio encontrarán las pautas y los sentimientos de una vida de buena reputación en una mitología ortodoxa.

Sin embargo, para quienes esa vida no sería tal, sino una muerte anticipada, las montañas circundantes que a los demás les parecen de piedra, están hechas de la bruma del sueño, y el hombre valeroso camina precisamente entre su Dios y su Diablo, el cielo y el infierno, el blanco y el negro. Una vez fuera de esas murallas, en la noche del bosque inexplorado, donde el terrible viento de Dios sopla directamente sobre el espíritu inerme, inquisitivo, la confusión de caminos puede conducir a la locura. Pero también puede conducir, en palabras de uno de los grandes poetas medievales, a «todas aquellas cosas de las que están hechos el cielo y la tierra».

IV. Montañas inmortales

«He emprendido una obra —escribió el poeta Gottfried von Strassburg, cuyo *Tristán*, compuesto hacia el año 1210, fue el origen y el modelo de la grandiosa obra de Wagner—,

una obra por amor a los hombres y para satisfacción de los corazones nobles, para esos corazones que me son queridos y por los que se siente atraído mi corazón. No me refiero a aquellos de los que he oído decir que son incapaces de soportar el dolor y no desean sino vivir en la dicha. ¡Dios les permita vivir en la dicha! Mi historia no habla de esos hombres y su vida: sus vidas y la mía son dispares. Me refiero a otros hombres, a aquellos que saben reunir en su corazón su amarga dulzura, su grato pesar, su fervoroso amor, su anhelante dolor, su grata vida, su dolorosa muerte, su grata muerte, su dolorosa vida. Tales son los hombres a quienes quiero pertenecer, condenarme con ellos, o salvarme»[55].

En su *Retrato del artista adolescente*, James Joyce mostraba esa misma audacia en las palabras de su héroe católico irlandés del siglo XX, Stephen Dedalus: «No me da miedo estar solo... No me da miedo el cometer un error, aunque sea un error de importancia, un error de por vida, tan largo tal vez como la misma eternidad»[56].

En realidad, es asombroso que en nuestro mundo, con todas sus ciencias y sus máquinas, sus megalópolis, conocimientos sobre el espacio y el tiempo, vida nocturna y revoluciones, tan distinto (en apariencia) del mundo medieval saturado de Dios, existan jóvenes que, en sus mentes, afronten seriamente la misma aventura que Gottfried en el siglo XIII: desafiar al infierno. Si, por un momento, pudiéramos imaginar el mundo occidental no en términos de espacio y tiempo, no cambiante en el tiempo, sino constante en el espacio, con los hombres de sus distintas épocas, cada uno en su entorno, viviendo como contemporáneos, quizá sería posible pasar de uno a otro en un bosque mágico intransitado, o como en un jardín de veredas sinuosas y pequeños puentes. El hecho de que Wagner utilizara el *Tristán* de Gottfried y el majestuoso *Parzival* del gran contemporáneo de Gottfried, Wolfram von Eschenbach, quizá insinúe un sendero; de la misma forma que

---

[55] Gottfried von Strassburg, *Tristan und Isold*, 45-66. Se hace referencia al texto en alto alemán medio editado por Friedrich Ranke (Berlín-Charlottenburg, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 4.ª ed., 1959). [Edición castellana: *Tristán e Isolda*, Siruela, Madrid, 1987].

[56] Joyce, *op. cit.*, p. 281.

la línea, muy marcada, de Gottfried a James Joyce. De nuevo observamos una coincidencia (esta vez se trata de contemporáneos) entre James Joyce (1882-1941) y Thomas Mann (1875-1955), cada uno recorriendo su propio camino, ignorando la obra del otro y, sin embargo, señalando las mismas fases al unísono, fecha a fecha:

Primero, en los *Buddenbrooks* (1902) y en «Tonio Kröger» (1903) de Thomas Mann, *Stephen, héroe* (1903) y el *Retrato del artista adolescente* (1916) de James Joyce: narraciones de la separación de un joven del nexo social de su nacimiento para intentar realizar un destino personal; el uno, apartándose de la comunidad protestante; el otro, de la católica romana; resolviéndose ambos en un momento de intuición inspiradora (el objeto inspirador es, en cada caso, la figura de una muchacha) y, después, la definición de una teoría y decisión estéticas.

Más tarde, en *Ulises* (1922) y en *La montaña mágica* (1924), dos relatos de la búsqueda, en las diversas condiciones de una civilización moderna, de un principio que informe la existencia, substancial a ésta; aunque los episodios se exponen a la manera de la novela naturalista, ambas obras «se abren hacia atrás» para revelar analogías mitológicas: en el caso de Joyce, volviendo principalmente a Homero, Yeats, Blake, Vico, Dante y la misa católica romana, con muchos más ecos; en el de Mann, al *Fausto* de Goethe, Schopenhauer, Nietzsche, el Monte de Venus de Wagner y la tradición de la alquimia hermética.

Después, en *Finnegans Wake* (1939) y en la tetralogía *José y sus hermanos* (1933-43), ambos novelistas se sumergen complemente en las aguas del mito de forma que, mientras que en las anteriores grandes novelas los temas mitológicos se habían escuchado como recuerdos y ecos, la propia mitología se convierte ahora en el texto y aun cuando sus visiones del misterio de la vida sean tan distintas entre sí como el alboroto de un velatorio irlandés y la visita organizada a un museo, el material es esencialmente el mismo. Igual que, en la catacumba de Domitila, una imaginería sincrética organizada liberó a la mente del los órdenes étnicos, revelando su origen en ideas elementales, en estas novelas míticas verdaderamente importantes (sin duda, las más grandes producidas en nuestro siglo), los conjuntos de rasgos estructurados culturalmente evocan,

por así decirlo, sugerencias en infinita abundancia de la maravilla de la propia vida como Hombre.

En general, las mitologías tratadas en los volúmenes anteriores pertenecen al mundo común de aquellos que, en las palabras del poeta Gottfried, «son incapaces de soportar el dolor y no desean sino vivir en la dicha»: las mitologías de las religiones establecidas, grandes y pequeñas. En esta obra, por otra parte, acepto la idea propuesta por Schopenhauer y confirmada por Sir Arthur Keith, cuya intención es considerar a cada uno de los maestros creativos de esta nueva civilización del individuo como absolutamente singular, como una especie única en sí mismo. Habrá llegado a este mundo en un lugar o en otro, en un momento o en otro, para desarrollar, en las condiciones de su tiempo y su lugar, la autonomía de su naturaleza. Aunque en su juventud haya recibido la impronta de alguna doctrina autorizada de la herencia religiosa occidental, habrá concebido la idea de pensar por sí mismo, escudriñando con sus propios ojos, dirigiendo la brújula de su corazón. De ahí la imposibilidad de que las obras de los realmente grandes de esta nueva época se agrupen en una tradición unificada a la que se puedan adherir sus partidarios, pues son individuales y distintas. Son obras de individuos y, como tales, presentarán modelos a otros individuos: no coercitivos, sino evocadores. Wagner, al seguir a Gottfried, a Wolfram, a Schopenhauer, se sigue a sí mismo en último término. Por supuesto, los estudiosos han delimitado, descrito y enseñado escuelas en torno a determinadas tradiciones, y a los estudiosos como grupo ese trabajo les brinda la posibilidad de hacer una carrera. Pero esto no tiene nada que ver con la vida creativa y menos aún con lo que estoy denominando mito creativo, que surge de la experiencia-en-iluminación impredecible, sin precedente, de un objeto por un sujeto, seguida de la tarea de comunicar el efecto. Es en esta segunda fase técnica, completamente secundaria, del arte creativo, la *comunicación*, donde se puede recurrir al tesoro general, al diccionario, por así decirlo, de la herencia infinitamente rica de símbolos, imágenes, motivos míticos y hazañas —bien conscientemente, como Joyce y Mann, o inconscientemente, como en un sueño— para transmitir el mensaje. O se pueden emplear

temas e imágenes actuales, completamente nuevos —también como Joyce y Mann.

Pero no anticiparé aquí las aventuras de estas páginas y me limitaré a señalar que primero nos detendremos en el misterio de ese momento de éxtasis estético en que se le presenta a la mente la posibilidad de la vida como aventura; a continuación, examinaremos un catálogo de los vehículos de comunicación de que dispone el artista occidental para celebrar su éxtasis; y, por último, seguiremos las trayectorias de la obra de ciertos maestros, dedicados todos ellos al mismo continuo de temas de nuestro pasado más antiguo y oscuro que, muy recientemente, ha sido puesto en ebullición en el recipiente de *Finnegans Wake*. Además, para alentar a aquellos que se han internado con esperanza en las obras de otros para encontrar sólo polvo y cenizas, podemos asegurar que, según se desprende de estas páginas, es posible alcanzar la liberación del espíritu de la matriz de los vínculos sociales heredados y, de hecho, se ha alcanzado muchas veces: concretamente, por esos gigantes del pensamiento creativo que, si bien son pocos en un momento dado, en el transcurso de los siglos de humanidad son tan numerosos como las montañas sobre la tierra y, de hecho, constituyen ese gran grupo de cuya gracia recibimos el resto de los hombres la fuerza espiritual o la virtud a la que aspiremos.

A lo largo de la historia, las sociedades han desconfiado de esos espíritus sobresalientes y los han suprimido. Incluso la noble Atenas condenó a Sócrates a su muerte, y Aristóteles, al final, tuvo que escapar a su indignación. Como Nietzsche dijo por su propia experiencia: «El objetivo de las instituciones —tanto científicas y artísticas como políticas o religiosas— no es nunca producir y alentar ejemplos excepcionales; más bien, las instituciones se ocupan de lo normal, lo mediocre». Y, sin embargo, continúa Nietzsche, «El objetivo de la humanidad no debe verse en la realización de diversos estados últimos de perfección, sino que está presente en sus más nobles ejemplares».

Que el hombre superior pueda aparecer y habitar entre vosotros una y otra vez [escribió], *ése* es el sentido de todos vuestros esfuerzos sobre la tierra. Que

una y otra vez haya hombres entre vosotros capaces de elevaros a *vuestras* alturas: ese es el premio de vuestro esfuerzo. Pues vuestra existencia sólo puede justificarse con la llegada de tales seres humanos... Y si no sois una gran excepción, «sed al menos una pequeña excepción y así avivaréis sobre la tierra el fuego sagrado del que pueda surgir el genio[57].

[57] Pasajes citados por Peter Gast, «Einführung in den Gedankenkreis von *Also sprach Zarathustra*», en Friedrich Nietzsche, *Werke* (Leipzig, Alfred Kröner Verlag, 1919), vol. VI, pp. 496-97.

CAPÍTULO 2

EL MUNDO TRANSFORMADO

I. La vía del amor noble

Un hombre, una mujer, una mujer, un hombre,
Tristán Isolda, Isolda Tristán.

«Cuanto más se aviva en su corazón la hoguera de su amor —escribió el poeta Gottfried—, mayor es el dolor con que ama. Pero tal aflicción es tan grata y el dolor tan confortante, que ningún corazón noble prescindiría de ellos, después de que lo han convertido en lo que es»[1].

De todas las formas de experiencia que pueden desviar al individuo de la seguridad de los caminos trillados al peligro de lo desconocido, la del sentimiento, la erótica, fue la primera que sacó al hombre gótico de su sueño infantil en la autoridad y, como dice Gottfried, había aquellos, a quienes él llama nobles, cuyas vidas recibieron de este fuego espiritual el mismo alimento que el amante de Dios recibía del pan y el vino del sacramento. En la celebración de su leyenda, el poeta evoca intencionadamente los arrebatos religiosos de San Bernardo de Clairvaux en su famosa serie de sermones sobre el Cantar de los Cantares:

«Es tan cierto como mi muerte —escribe—, pues yo mismo lo he aprendido del dolor: el amante noble gusta de las historias de amor. Quien quiera por tanto escuchar una histo-

[1] Gottfried, *op. cit.*, 111-18.

ria de amor, que aquí permanezca. Yo le contaré acerca de nobles amantes que dieron prueba de un amor puro: un amante y una amante...»

> Leemos acerca de su vida; leemos acerca de su muerte,
> y ello nos resulta tan grato como el pan.
> Su vida, su muerte son nuestro pan.
> Así vive su vida, así vive su muerte.
> Así siguen viviendo, aunque hayan muerto.
> Su muerte es el pan de los vivos[2].

Como las demás leyendas del romance artúrico, la de Tristán e Isolda había sido destilada de un conjunto de temas derivados del mito celta pagano. De ahí el poder de su seducción para los oídos todavía medio paganos que escucharon su melodía en la época de las Cruzadas y su atracción para los corazones románticos desde entonces. Pues, como en todas las grandes mitologías paganas, en la celta hay una confianza esencial en la naturaleza; mientras que, según la doctrina eclesiástica, la naturaleza había quedado tan corrompida por la Caída de Adán y Eva que en ella no había virtud alguna. El héroe celta, como impulsado por una gracia *natural* infalible, sigue sin temor los apremios de su corazón. Y aunque éstos sólo presagien aflicción y dolor, peligro y desastre —para los cristianos, incluso el desastre último del infierno para toda la eternidad— al seguirlos por sí mismos, sin pensar ni tener en cuenta las consecuencias, es posible sentir que trasmiten a la vida, si no el esplendor de la vida eterna, al menos integridad y verdad.

A principios del siglo V, San Agustín había establecido contra el hereje irlandés Pelagio la doctrina de que la salvación de la corrupción general de la Caída sólo es posible por medio de una gracia *sobre*natural que no otorga la naturaleza, sino Dios a través de Jesús crucificado, y que sólo es administrada por el clero de su Iglesia incorruptible en sus siete sacramentos. *Extra ecclesiam nulla salus.* Sin embargo, en el seno de la Iglesia gótica de los siglos XII y XIII, la corrupción de, al menos, el carácter natural (si no también del sobrenatural) de

[2] Ibid., 119-30, 235-40.

su clero incorruptible era el gran escándalo de la época[3]. El romance artúrico sugería a quienes tuvieran oídos para oír que, después de todo, en la naturaleza corruptible había una virtud sin la cual la vida carecía de nobleza incorruptible; y transmitía este mensaje, que la mayor parte de la humanidad había conocido durante evos, simplemente vistiendo a los dioses y héroes, a las diosas y las heroínas celtas, a guisa de los caballeros y demiselas cristianas. Ahí radica el desafío a la Iglesia que contienen estos romances.

Y para que no hubiera ninguna duda de que reconocía este grave desafío, el poeta Gottfried describió la gruta del amor en que los amantes se refugian del matrimonio sacramental de Isolda con el rey Marcos como una capilla en el corazón de la naturaleza, con el lecho de la consumación de su amor en el lugar correspondiente al altar.

La gruta había sido abierta en la montaña salvaje en tiempos paganos [relataba Gottfried], cuando gobernaban los gigantes, antes de la llegada de Corineo*. Y aquel era su refugio cuando buscaban estar solos para amarse. En verdad, dondequiera que encontraban una gruta así, la cerraban con una puerta de bronce y la consagraban al Amor con este nombre: *La fossiure a la gent amant*, que significa «La gruta de los que aman».

El nombre era apropiado para aquel lugar. Pues como nos cuenta la leyenda, la gruta era redonda, amplia, de paredes altas y rectas, blancas como la nieve, uniformes y lisas. Arriba, la bóveda estaba primorosamente trazada y en la clave había una corona con maravillosos adornos de orfebrería e incrustaciones de piedras preciosas. Abajo, el suelo era de mármol pulido, brillante y suntuoso, verde como la hierba. En el centro había una cama, tallada en cristal con perfección y belleza, alta y ancha, bien levantada del suelo y con letras grabadas a su alrededor que proclamaban su consagración a la diosa del Amor. En lo alto de la gruta, se habían abierto tres pequeñas ventanas por las que penetraba la luz aquí y allá. Y en el lugar donde se entraba y salía había una puerta de bronce[4].

Gottfried explica en detalle la alegoría de esas formas.

El interior circular es la Sencillez en el Amor, pues la Sencillez es lo que mejor conviene el Amor, que no admite recovecos. En el Amor, la Malicia y la

---

[3] *Mitología occidental*, pp. 521-36.

[4] Gottfried, *op. cit.*, 16689-16729.

* Se creía que Corineo era el héroe epónimo de Cornualles. Así le designa Geoffrey de Monmouth en su *History of the Kings of Britain* 1.12, que tomó el nombre de la *Eneida* 9.571 y 12.298.

Astucia son recovecos. La amplitud es el Poder del Amor. Es infinito. La altura significa Aspiración, que se eleva hacia las nubes: nada es demasiado para ella cuando quiere elevarse hasta donde las Virtudes Doradas rematan la bóveda en la clave...

La pared de la gruta es blanca, lisa y recta: la esencia de la Integridad. Nunca se debe pintar sobre el lustre de su blancura uniforme, como tampoco la Sospecha debe encontrar allí abultamiento o mella alguna. El suelo de mármol es la Constancia —en su verdor y su dureza, que son el color y el carácter más adecuados, pues la Constancia siempre es del fresco verdor de la hierba y tan uniforme y transparente como el cristal. El lecho del noble Amor cristalino, en el centro, estaba con razón consagrado al nombre de la diosa y el artesano que talló el cristal bien supo lo que corresponde a ésta, pues el Amor debe ser cristalino, transparente y translúcido.

En el interior de la cueva, contra la puerta de bronce, había dos barras; y dentro también había una aldaba colocada ingeniosamente en la pared, precisamente donde Tristán la había encontrado. Se accionaba con una pequeña palanca que penetraba desde fuera y la movía en un sentido u otro. Pero no había cerradura ni llave, y ahora os diré la razón.

No había cerradura porque cualquier artificio que se hubiera fijado por fuera a la puerta para abrirla o cerrarla habría significado Traición. Pues si alguien traspasa la puerta del Amor sin haber sido admitido desde dentro, esto no se puede considerar Amor, sino Engaño o Violencia. La puerta del Amor está allí —la puerta del Amor es de bronce— para impedir que alguien entre si no es por Amor, y es de bronce para que no sea posible abrirla con ningún artificio, ya sea por la violencia o la fuerza, por la astucia o la habilidad, por la traición o la mentira. Además, las dos barras del interior, los dos sellos del Amor, están orientadas la una hacia la otra. Una es de cedro, la otra de marfil. Y ahora conoceréis su significado:

La barra de cedro significa la Comprensión y la Razón del Amor; la de marfil, su Modestia y su Pureza. Y estos dos sellos, estas dos barras puras, guardan la morada del Amor a salvo de la Traición y la Violencia.

La pequeña palanca secreta que penetraba desde el exterior era una varilla de estaño y la aldaba, como debe ser, de oro. La aldaba y la palanca, esto y aquello: no se podría haber escogido nada mejor para sus cualidades. Pues el estaño es la Noble Aspiración de una esperanza secreta, mientras que el oro es la Consumación. Por lo tanto, el estaño y el oro son apropiados. Cada uno puede dirigir su aspiración a voluntad: concentrándola o dispersándola, brevemente o durante largo tiempo, con liberalidad o estrictamente, de todas las formas posibles, casi sin esfuerzo, como con el estaño; y en ello no hay mal alguno. A quien pueda tender al Amor con la nobleza adecuada, su palanca de estaño, algo tan humilde, le llevará al éxito dorado y, después, a la aventura gozosa.

Ahora bien, esas pequeñas ventanas que había en lo alto, abiertas en la roca con pulcritud y destreza, dejaban entrar en la cueva el resplandor del sol. La primera es la Bondad, la siguiente la Humildad y la última la Distinción en el comportamiento; y por las tres sonreía la suave luz de ese bendito esplendor, el Honor, que de todas las luces es la que mejor ilumina nuestra gruta de aventura terrenal.

Por último, también tiene un significado el que la gruta estuviera tan aislada en un paraje salvaje y desértico. La interpretación debe ser que el Amor y sus ocasiones no se encuentran en las calles ni en un campo abierto. Está oculto en un páramo salvaje. Y el camino hacia su refugio es arduo y austero. Por todas partes hay montañas, con muchos penosos rodeos que llevan aquí y allá. Los senderos suben y bajan; las rocas nos martirizan obstruyendo el camino. Por muy bien que sigamos la senda, si damos un solo paso en falso, jamás sabremos regresar a salvo. Pero quien tiene la fortuna de dar con ese yermo obtendrá una dichosa recompensa a sus fatigas, pues allí encontrará la alegría de su corazón. Ese yermo está colmado de todo lo que el oído desea escuchar y lo que agrada a la vista, de forma que nadie desea ya estar en otro sitio. Y esto lo sé bien porque he estado allí... Las ventanitas que dejan pasar el sol han enviado muchas veces sus rayos a mi corazón. Conozco esa gruta desde que cumplí once años, aunque nunca he estado en Cornualles[5].

¿Qué alimento sostiene a los encerrados en esa cueva?

«Sorprendidos, muchos han sentido curiosidad —responde el poeta Gottfried— y se han preguntado cómo se alimentaba aquella pareja, Isolda y Tristán, en el yermo solitario. Ahora os lo diré y aplacaré esa curiosidad.

Se miraban el uno al otro y de eso vivían. La fruta de sus ojos sostenía a ambos. Su único alimento era el amor y su ánimo... Y ¿qué mejor alimento podían tener, tanto para el espíritu como para el cuerpo? Allí estaba el Hombre con la Mujer, la Mujer estaba allí con el Hombre. ¿Qué más podían desear? Tenían lo que necesitaban y habían alcanzado sus deseos...»[6].

«El servicio del amor (*minne*) es ciego, y el amor (*Liebe*) valeroso, cuando es sincero»[7].

II. La puerta del Diablo

«Los siglos XII y XIII, estudiados únicamente a la luz de la economía política son dementes», escribió Henry Adams con jocosidad engañosa en su profundamente seria interpretación del gran apogeo de la vida creativa comunal en la edad de las catedrales, *Mont-Saint-Michel and Chartres*[8]:

---

[5] Ibíd., 16963-17138, abreviado.
[6] Ibíd., 16807-16820 y 16902-16908.
[7] Ibíd., 15166-15168.
[8] Henry Adams, *Mont-Saint-Michel and Chartres* (Boston y Nueva York, Houghton Mifflin Co., 1904), p. 198.

«Según las estadísticas, en el siglo transcurrido entre 1170 y 1270, se construyeron en Francia ochenta catedrales y casi quinientas iglesias de categoría semejante, que habrían costado, según un cálculo realizado en 1840, más de cinco mil millones. Cinco mil millones de francos son mil millones de dólares*, y esta cantidad sólo cubre las grandes iglesias de un siglo. Esa era la escala de gasto desde el año 1000 y prácticamente cada parroquia de Francia reconstruyó su iglesia en piedra; hasta hoy, Francia está salpicada de las ruinas de estas construcciones y, además, las iglesias conservadas de los siglos XI y XII, junto con las del periodo románico y de transición, se cuentan a centenares hasta sumar varios miles. No es posible determinar la parte de este capital que se invirtió —si podemos utilizar una figura comercial— en la Virgen, como tampoco la suma total empleada en objetos religiosos entre el 1000 y el 1300; pero en un sentido espiritual y artístico, fue casi la totalidad y expresó una convicción cuya intensidad no ha vuelto ha alcanzar ninguna pasión, ya sea de la religión, de la lealtad, del patriotismo o de la riqueza; es posible que ni siquiera haya habido nunca un esfuerzo económico semejante, excepto en la guerra» [9].

Pero hemos visto —¿no es cierto?— que otros comienzos del desarrollo de grandes civilizaciones también estuvieron marcados con rasgos de locura: las prodigiosas obras de las pirámides, por ejemplo [10], y la pantomima astronómica cortesana de las tumbas reales de Ur [11]. De hecho, tal como se vio allí, y como aquí la reconocemos de nuevo, la civilización, considerada seriamente, no puede ser descrita en términos económicos. En sus periodos de apogeo, las civilizaciones están inspiradas mitológicamente, como la juventud. Las artes tempranas no son, como las tardías, meramente la ocupación secundaria de un pueblo dedicado en primer lugar a la economía, la política, el bienestar y, después, en el tiempo libre, al placer estético. Por el contrario, la economía, la política e

[9] Ibid., pp. 94-95.
[10] *Mitología oriental*, pp. 66-126.
[11] *Mitología primitiva*, pp. 468-73.
* Adams escribía en 1904. El equivalente actual [1968] sería algo más de diez mil millones de dólares.

incluso la guerra (cruzada) no son, en tales periodos, sino funciones de un sueño motivador del que las artes también son una expresión irrefrenable. La fuerza formativa de una civilización tradicional es una especie de neurosis compulsiva común a todos los miembros de ese ámbito, y la principal función *práctica* de la educación religiosa (es decir, mitológica) es, por tanto, contagiar a los jóvenes la locura de sus mayores —o, en términos sociológicos, comunicar a sus individuos el «sistema de sentimientos» del que depende la superviviencia del grupo como unidad. Citemos en este punto, una vez más, un pasaje ya citado en *Mitología primitiva* del distinguido antropólogo británico del Trinity College, Cambridge, el fallecido profesor A. R. D. Radcliffe-Brown:

> La existencia de una sociedad depende de la presencia en las mentes de sus miembros de cierto sistema de sentimientos por el cual se regula la conducta del individuo de conformidad con las necesidades de la sociedad. Cada rasgo del sistema social mismo y cada acontecimiento u objeto que de alguna forma afecte al bienestar o a la cohesión social se convierte en un objeto de este sistema de sentimientos. *En la sociedad humana, los sentimientos en cuestión no son innatos, sino que se desarrollan en el individuo por la acción que sobre éste ejerce la sociedad.* [La cursiva es mía.] Las costumbres ceremoniales de una sociedad son un medio por el cual se da expresión colectiva a tales sentimientos en las ocasiones apropiadas. La expresión ceremonial (es decir, colectiva) de todo sentimiento sirve tanto para mantenerlo con el grado necesario de intensidad en la mente del individuo como para transmitirlo de una generación a otra. Sin esa expresión, tales sentimientos no podrían existir[12].

En el gran periodo creativo de las catedrales y las cruzadas, la principal musa de la civilización, como acertadamente observó Adams, fue la Virgen María, a quien Dante ensalzaría, un siglo después, en la famosa plegaria que marca la culminación de su aventura espiritual por el Infierno, el Purgatorio y las esferas del Paraíso, hasta la visión beatífica de la Trinidad en centro de la rosa celestial:

> ¡Oh, Virgen Madre! Hija de tu hijo, alta y humilde más que otra criatura, término fijo de eterno decreto, tú eres quien hizo a la humana natura tan noble, que su autor no desdeñara convertirse a sí mismo en su creación.

---

[12] A. R. Radcliffe-Brown, *The Andaman Islanders* (2.ª ed., Londres, Cambridge University Press, 1933), pp. 233-34; citado en *Mitología primitiva*, pp. 55-56.

Dentro del vientre tuyo ardió el amor, cuyo calor en esta paz eterna hizo que germinaran estas flores. Aquí nos eres rostro meridiano de caridad, y abajo, a los mortales, de la esperanza eres fuente vivaz. Mujer, eres tan grande y vales tanto, que quien desea gracia y no te ruega quiere su desear volar sin alas. Mas tu benignidad no sólo ayuda a quien lo pide, y muchas ocasiones se adelanta al pedirlo generosa. En ti misericordia, en ti bondad, en ti magnificencia, en ti se encuentra todo cuanto hay de bueno en las criaturas[13].

No obstante, como observó Oswald Spengler, el mundo de la pureza, la luz y la belleza suprema del espíritu de la Virgen María —cuya coronación en los cielos fue uno de los primeros motivos del arte gótico, y que es al mismo tiempo una figura de la luz, en blanco, azul y oro, rodeada de la corte celestial, y una madre terrena inclinada sobre su recién nacido, al pie de la Cruz y sosteniendo resignadamente sobre sus rodillas el cuerpo de su hijo torturado y muerto— habría sido inimaginable sin la idea contraria, inseparable, del Infierno, «una idea», escribe Spengler,

que constituye una de las máximas del gótico, una de sus insondables creaciones —que nuestra época olvida, y olvida *deliberadamente*. Mientras ella está sentada en el trono, sonriendo en su belleza y ternura, en el fondo hay otro mundo que en toda la naturaleza y en toda la humanidad urde y produce el mal, aguijonea, destruye y seduce —es decir, el reino del Diablo...

Es imposible exagerar la gradeza de este cuadro insistente y poderoso o la profunda sinceridad con que se creía en él. Los mitos de María y el mito del Diablo se formaron juntos, ninguno era posible sin el otro. La incredulidad respecto a alguno era pecado mortal. Había un culto a María de plegarias y un culto al Diablo de hechizos y exorcismos. El hombre caminaba continuamente sobre la fina corteza de un pozo sin fondo...

Pues el Diablo se había apoderado de espíritus humanos y los había inducido a la herejía, la lascivia y la magia negra. Se le había declarado la guerra en la tierra, una guerra que se libraba a fuego y espada contra los que se habían entregado a él. Actualmente, nos resulta fácil desprendernos de tales nociones, pero si eliminamos esta espantosa realidad del gótico, todo lo que queda es mero romanticismo. No sólo se elevaban al cielo los himnos enardecidos de amor a María, sino también los gritos de incontables piras. Al lado de la catedral estaban la horca y el potro. Cada hombre vivía en aquellos días con la conciencia de un inmenso peligro, y era al infierno, no al verdugo, lo que temía. Incontables miles de brujas imaginaban serlo verdaderamente; se denunciaban, rezaban para obtener la absolución y confesaban por amor a la verdad sus andanzas nocturnas y sus tratos con Satanás. Los inquisidores, con

[13] Dante Alighieri, *Paraíso* XXXIII. 1-21. *Divina Comedia*, Cátedra, Madrid, 1988.

lágrimas en los ojos y compadecidos de aquellas desgraciadas caídas, las condenaban al tormento a fin de salvar sus almas. Ese es el mito gótico, del que surgieron la catedral, el cruzado, la pintura intensa y espiritual, el misticismo. A su sombra floreció esa honda dicha gótica de la que hoy ni siquiera nos podemos formar una idea[14].

Pero el Diablo y su ejército de espíritus nocturnos, licántropos y brujas no desapareció de la escena europea al acabar la Edad Media; con los puritanos fue transportado a Plymouth Rock y a Nueva Inglaterra, y con Cortés fue a Méjico para unir sus armas a los poderes del mundo subterráneo azteca, Mictlan; porque allí también se conocía una pesadilla cósmica: había nueve infiernos y trece cielos, aunque hasta la llegada de la religión cristiana no se había concebido la idea de un infierno *eterno*. En el noveno y último infierno azteca, que el espíritu habría alcanzado tras un torturado viaje de cuatro años, encontraba el descanso eterno o desaparecía para siempre.

En el *Retrato del artista adolescente*, James Joyce presenta una reproducción inolvidable del sermón jesuítico clásico sobre el infierno, que los predicadores siguen pronunciando a los escolares católicos en los retiros para mantenerlos en la vía recta y estrecha, y suministrar material de pesadilla a su sueño. La escena es la capilla de un colegio católico irlandés. El sacerdote está predicando a sus jóvenes pupilos reposadamente y apaciblemente, con verdadera solicitud:

Vamos a tratar ahora de imaginarnos, en la medida que podamos, la naturaleza de aquella mansión de los condenados creada por la justicia de Dios ofendido, para castigo eterno de los pecadores. El infierno es una angosta, obscura y mefítica mazmorra, mansión de los demonios y las almas condenadas, llena de fuego y de humo. La angostura de esta prisión ha sido expresamente dispuesta por Dios para castigar a aquellos que no quisieron sujetarse a sus leyes. En las prisiones de la tierra el pobre cautivo tiene al menos alguna libertad de movimiento, aunque no sea más que entre las cuatro paredes de su celda o en el sombrío patio de la cárcel. Pero no es así en el infierno. Allí, por razón del gran número de condenados, los prisioneros están hacinados unos contra otros en su horrendo calabozo, las paredes del cual se dice tienen cuatro mil millas de espesor. Y los condenados están de tal modo

[14] Spengler, *op. cit.*, edición de Knopf, vol. II, pp. 288-90. Traducción muy abreviada.

imposibilitados y sujetos, que un Santo Padre, San Anselmo, escribe en el libro de las Semejanzas que no son capaces ni aun de quitarse del ojo el gusano que lo está royendo.

Allí yacen en la obscuridad exterior. Porque habéis de recordar que el fuego del infierno no da luz. Lo mismo que, por mandato de Dios, el fuego del horno de Babilonia perdió el calor pero no la luz, así, por voluntad de Dios, el fuego del infierno, conservando la intensidad abrasadora de su calor, arde eternamente en la sombra. Allí, en una tempestad sin término de sombras, entre las llamas obscuras y el obscuro humo de la ardiente piedra azufre, están los cuerpos hacinados los unos encima de los otros, sin recibir nunca ni aun siquiera una vislumbre de aire. De todas las plagas que azotaron la tierra de los faraones, hubo una tan sólo, la de la obscuridad, a la cual se le diera el dictado de horrible. ¿Qué nombre habríamos de dar, pues, a la obscuridad del infierno, la cual ha de durar, no por tres días, sino por toda la eternidad?

El horror de esta angosta y obscura prisión se ve aumentado aún por su insoportable hedor. Toda la inmundicia del mundo, toda la carroña y la hez del mundo, afirman, habrá de desaguar allí, como en un vasto vaheante albañal, cuando la terrible conflagración del último día haya purgado el mundo. La piedra azufre que arde allí en prodigiosas cantidades llena todo el infierno de su intolerable fetidez. Y los cuerpos mismos de los condenados exhalan un olor tan pestilencial que, según dice San Buenaventura, uno solo sería bastante para infestar todo el mundo. El mismo aire de este mundo, este puro elemento, se hace hediondo e irrespirable si ha estado cerrado por largo tiempo. Considerar cuál no será la hediondez del aire del infierno. Imaginad un cadáver que hubiera estado yaciendo en su tumba, pudriéndose y descomponiéndose, hasta llegar a ser una masa gelatinosa de líquida corrupción. Imaginad este cadáver pasto de las llamas, devorado por el fuego de la hirviente piedra azufre de modo que exhale densas y sofocantes humaredas de nauseabunda descomposición. Y luego, imaginad este pestífero olor multiplicado un millón de veces y un millón de veces de nuevo por los millones y millones de fétidas carroñas amontonadas en la humeante obscuridad, como un hongo monstruoso de podre humana. Imaginad todo eso y podréis llegar a tener cierta idea del horroroso hedor del infierno.

Pero este hedor, por terrible que sea, no es el mayor tormento físico al cual están sujetos los condenados en el infierno. El tormento del fuego es el mayor sufrimiento al cual los tiranos de la tierra han podido condenar a sus semejantes. Poned el dedo por un momento en la llama de una bujía y sentiréis el dolor del fuego. Pero el fuego de la tierra ha sido creado por Dios para beneficio del hombre, para mantener en él la centella de la vida y para ayudarle en las artes útiles, mientras que el fuego del infierno es de otra calidad y ha sido creado por Dios para torturar y castigar al impenitente pecador. Nuestro fuego terrenal consume también, más o menos rápidamente, según que objeto al cual ataca es más o menos combustible, de tal modo que el ingenio humano ha logrado siempre discurrir procedimientos químicos para impedir o frustrar su acción. Pero el azufre que arde en el infierno es una sustancia especialmente creada para arder eternamente y eternamente, con indecible furia. Más aún, el fuego de la tierra destruye al mismo tiempo que quema, de tal modo que,

cuanto más intenso es, tanto menos dura; pero el fuego del infierno tiene tal propiedad, que conserva lo mismo que abrasa y, aunque brama con indecible intensidad, brama para siempre... [15]

Y así continúa durante una terrible media hora.

Todos los sentidos de la carne sufren tortura y todas las facultades del alma al mismo tiempo... Considerad, finalmente, que el tormento de esta infernal prisión está aumentado por la compañía misma de los condenados... Los condenados braman y se maldicen los unos a los otros y tienen su tortura y su rabia intensificadas por la presencia de otros seres tan torturados y rabiosos como ellos mismos. Todo sentimiento de humanidad se ha olvidado... Considerad por último el horrible tormento que sufren aquellas almas, las de los tentadores lo mismo que las de los inducidos, en la compañía de los demonios. Los demonios les afligen de dos modos distintos: con su presencia y con sus sarcásticos reproches. No podemos formarnos idea de lo horribles que los demonios son. Santa Catalina de Siena vio una vez uno, y ha dejado escrito que mejor que volver a ver, aunque fuera por un solo instante, un monstruo tan espantoso, preferiría estar marchando toda su vida sobre un rastro de carbones encendidos....

El joven héroe de la novela de Joyce escuchaba con el conocimiento de sus precoces pecados, ya cometidos, y cuando el sacerdote despidió a su pequeña congregación —«¡Oh, queridos hermanitos míos en Cristo!»— con el deseo de que nunca tuvieran que escuchar de la voz de Dios la espantosa sentencia de la condenación: *¡Apartaos de mí, malditos, id al fuego que os ha sido preparado por el demonio y sus ángeles!*, el muchacho se levantó del banco y salió por un lado de la capilla «con las piernas entrechocadas y la cabeza temblorosa como si hubiera sido tocada por los dedos de una visión... A cada paso que daba, temía haberse muerto ya... estaba siendo juzgado... Su cerebro comenzó a abrasarse». En la clase, se inclinó indolentemente sobre la mesa. «No se había muerto. Dios le había dejado vivir todavía... Aún había tiempo. ¡Oh, María, refugio de los pecadores, interceded por él! ¡Oh, Virgen Inmaculada, salvadle del piélago de la muerte!» [16].

Es contra el telón de fondo de pesadillas como ésta, tomadas infinitamente más en serio que la propia tierra y la

[15] Joyce, *op. cit.*, pp. 135 y ss.
[16] Ibíd., pp. 142-43.

vida que se ha de vivir en ella (pues la tierra y la vida pasan, pero la escena de este manicomio infernal, nunca), como deben entenderse los amores de Isolda y Ginebra, y de las mujeres reales de la edad de las grandes catedrales. El matrimonio en la Edad Media era, en gran medida, una cuestión de conveniencia. Más aún, las muchachas prometidas en la niñez por razones sociales, económicas o políticas, se casaban muy jóvenes y, frecuentemente, con hombres mucho mayores, para quienes sus derechos de propiedad sobre las mujeres con quienes se habían casado eran algo muy serio. A veces se ausentaban durante años en las Cruzadas; la esposa debía permanecer intacta y si, por alguna razón, el gusano de la Sospecha empezaba a roer el cerebro de su marido, éste podía llamar a su herrero para que hiciera un cinturón de castidad de hierro para la cavidad pélvica de su mortificada esposa. La Iglesia bendecía estos sórdidos derechos de propiedad con todo el peso del Infierno, el Cielo, la eternidad y la llegada de Cristo en la gloria del día del juicio —ese día tan maravillosamente representado en el rosetón de la fachada occidental de Chartres: ese «precioso estallido de luz sobre el pecho de la Virgen —como lo describió Henry Adams—, con tres largos medallones debajo». Así pues, en esta situación, el despertar al amor del corazón de una mujer en la Edad Media era un desastre grave y verdaderamente terrible no sólo para sí misma, con la perspectiva de la tortura y el fuego, sino también para su amante; y no sólo aquí en la tierra, sino también —lo que era mucho más horrible— en el mundo futuro para siempre. Por lo tanto, en una frase acuñada por uno de los primeros padres de la Iglesia, Tertuliano, que durante mucho tiempo fue uno de los más citados en los púlpitos, la mujer —es decir, la mujer real, terrena— que había despertado a su naturaleza era *janua diaboli*, «la puerta del diablo».

III. Eloísa

Abelardo tenía treinta y ocho años; Eloísa, dieciocho; el año era el 1118 d.C. «Había en París una joven llamada Eloísa,

sobrina de un canónigo, Fulbert», leemos en la pesarosa carta autobiográfica de Abelardo conocida como la *Historia calamitatum*.

Hasta aquel momento había vivido castamente, pero entonces estaba dirigiendo mis miradas en torno mío y vi que ella poseía todas las cualidades que buscan los amantes; tampoco me parecía dudoso mi éxito, considerando mi fama y mi persona agradable, y también su amor a las letras. Inflamado de amor, pensé cómo podría intimar mejor con ella. Se me ocurrió alojarme en casa de su tío, con el pretexto de que los cuidados de una casa me distraían del estudio. Unos amigos arreglaron esto sin tardanza, pues el viejo era tacaño, pero deseaba dar instrucción a su sobrina. Me encomendó ansiosamente su educación y me pidió que le dedicara todo el tiempo que pudiera restar a mis lecturas, autorizándome a verla a cualquier hora del día o de la noche y a castigarla cuando fuera necesario. Me maravilló la simpleza con que confiaba un tierno cordero a un lobo hambriento... Bien, no es necesario decir más: primero nos unió el techo que compartíamos y después, nuestro corazón.

Quizá venga al caso recordar que Abelardo, como el Tristán de la leyenda, nació en la Bretaña celta, donde en aquellos años se estaba formando aquella historia de amor ilícito, relatada una y otra vez, que (en palabras de Gottfried) era «pan para los corazones nobles». Abelardo, como Tristán, era un arpista famoso: por todo el nuevo Barrio Latino se escuchaban sus canciones compuestas para Eloísa. Y, como a Tristán, se le confió la tutela de la joven dama que, lo mismo que la doncella Isolda, sólo era comparable (de nuevo en palabras de Gottfried) «a las sirenas con su imán, que atraen hacia sí a los barcos extraviados».

Ella cantaba [escribió Gottfried de la doncella Isolda] al mismo tiempo en alta voz y secretamente, agitando muchos corazones a través de los ojos y los oídos. El canto que entonaba en público y cuando estaba con su tutor, era su dulce voz y el suve sonido de las cuerdas, que penetraba abiertamente por el reino de los oídos hasta el corazón. Pero su canto secreto era su prodigiosa belleza, que oculta y silenciosamente se deslizaba por las ventanas de los ojos hasta muchos nobles corazones, donde producía un hechizo que al instante cautivaba los pensamientos, atándolos con la añoranza y las penas de la añoranza [17].

El amor estaba en el aire en el siglo de los trovadores, modelando vidas no menos que relatos, pero sólo las vidas de

[17] Gottfried, *op. cit.*, 8112-8131.

los de noble corazón, cuyo valor en el conocimiento del amor anunciaba el gran tema que, con el tiempo, se convertiría en el rasgo característico de nuestra cultura; es decir, el valor de afirmar contra la tradición cualquier clase de conocimiento confirmado por una experiencia propia controlada. El primero de tales conocimientos creativos en el destino de Occidente fue el de la majestad del amor contra el utilitarismo sobrenatural del sistema sacramental de la Iglesia. Y el segundo fue el de la razón. Por lo tanto, puede decirse que el primer manifiesto publicado de esta nueva edad del mundo, la edad del individuo seguro de sí mismo, apareció con el primer alba del siglo más creativo de la Edad Media gótica, en el amor y las nobles cartas de amor de la dama Eloísa a Abelardo. Pues cuando descubrió que estaba encinta, su amante, lleno de temor, la ocultó en casa de su hermana en Bretaña, y cuando nació su hijo —al que bautizaron con el nombre de Astrolabius— Abelardo, como sabemos por su funesta carta, le propuso el matrimonio.

Sin embargo, volviendo a las palabras de Abelardo:

> Ella se mostró completamente disconforme y presentó dos razones contra el matrimonio: el peligro y la desgracia que entrañaría para mí.
>
> Ella juraba —y así sucedió— que ninguna satisfacción aplacaría a su tío. Preguntó cómo le iba a poder dar yo alguna gloria, si me privaba a mí de ella y se humillaba a sí misma y a mí. ¡A qué castigos no la sometería el mundo si le privaba de una luminaria así! ¡Qué maldiciones, qué daño a la Iglesia, qué lamentaciones de los filósofos traería consigo este matrimonio! ¡Que indecente, qué lamentable sería que un hombre a quien la naturaleza había hecho para todos, declarara que pertenecía a una mujer y se sometiera a esa vergüenza!

Abelardo menciona a continuación algunos de los argumentos empleados por Eloísa para disuadirle.

> Detestaba con toda su alma este matrimonio, que representaría una enorme ignominia y una carga para mí. Se extendía sobre la desgracia y los inconvenientes que el matrimonio me acarrearían y citaba la exhortación a evitarlo del apóstol San Pablo. Si no seguía el consejo del apóstol ni escuchaba lo que decían los santos respecto al yugo matrimonial, al menos, debía atender a los filósofos —a las palabras de Teofrasto sobre los intolerables males del matrimonio y la negativa de Cicerón a tomar esposa después de separarse de Terencia, cuando dijo que no podía dedicarse a una esposa y a la filosofía al mismo tiempo. «O —continuaba— dejando de lado el conflicto entre el estudio y una esposa, considera qué sería para ti el hogar de un hombre

casado. ¿Qué dulce armonía habría entre pupilos y sirvientes, entre copistas y cunas, entre libros y ruecas, entre la pluma y el huso? ¿Quién, ocupado en meditaciones religiosas o filosóficas, podría soportar los llantos de un niño y las nanas de la niñera para calmarlo, y todo el ruido de los sirvientes? ¿Podrías soportar la suciedad de los niños? Los ricos pueden, me dices, con sus palacios y toda clase de alojamientos; su riqueza no nota el gasto ni el cuidado y las molestias diarias. Pero yo digo, la condición del rico no es la de los filósofos, ni los hombres embrollados en riquezas y negocios tienen tiempo para estudiar la Escritura o filosofía. Los famosos filósofos de antaño, más que renunciar al mundo, huían de él despreciándolo, se prohibían todos los placeres y reposaban en el abrazo de la filosofía... Si seglares y gentiles, sin lazos de profesión religiosa, vivían así, tú, clérigo y canónigo, no preferirás los bajos placeres a los deberes sagrados, ni permitirás que te absorba este Caribdis y te asfixie en la inmundicia. Si no valoras el privilegio del clérigo, al menos defiende la dignidad del filósofo. Si se desprecia la reverencia a Dios, que, al menos, el amor a la decencia modere la inmodestia...».

Finalmente [continúa relatando Abelardo a su amigo] dijo que sería peligroso que la llevara a París; era más conveniente para mí, y más grato para ella, que la llamara mi amiga, de forma que sólo el afecto me mantuviera suyo y no el poder de la cadena matrimonial; y si hubiéramos de estar separados durante algún tiempo, mayor sería la alegría de nuestros encuentros por lo infrecuente. Cuando, al final, pese a toda su persuasión y disuasión, no consiguió apartarme de mi locura y, no pudiendo soportar ofenderme, estalló en lágrimas y acabó con estas palabras: «Sólo queda una cosa: en la ruina de ambos, la aflicción no será menor que el amor que la precedió».

«No le faltó aquí el genio de la profecía», observó el desdichado, pues el mundo ya sabe lo que ocurrió. Tras dejar a su hijo en Bretaña al cuidado de la hermana de Abelardo, la pareja regresó a París y se casó en presencia del tío de ella, el canónigo Fulbert, que, resentido todavía por la seducción, desfloración y matrimonio de su sobrina, se vengó de una manera salvaje.

«Habiendo sobornado a mi sirviente —escribió Abelardo— me atacaron de noche, mientras dormía, y se vengaron de mí de una forma tan cruel e irreparable como vil y vergonzosa.» El canónigo Fulbert y sus asaltantes convirtieron a Abelardo en un eunuco —que, no obstante, con el talante de un cristiano verdadero y penitente, era capaz de reflexionar así, años después, en su carta de confesión: «Medité sobre mis esperanzas y mi gloria arruinadas, y vi que en virtud del justo juicio de Dios fui castigado allí donde más había pecado y que Fulbert había vengado justamente la traición con traición».

Así acaba la primera parte de esta cruel historia. La

segunda nos lleva más lejos, pues Abelardo, avergonzado, entró en la abadía de Saint Denis y Eloísa, obedeciendo el deseo de él, en el convento de Argenteuil. Cuando hubieron transcurrido diez años de silencio, llegó del convento al monasterio una carta con el siguiente sobrescrito:

A su maestro, o más bien a un padre, a su marido, o más bien a un hermano, su doncella o, mejor, su hija, su esposa o, mejor, su hermana, a Abelardo, Eloísa...

Y en el interior, entre muchas otras cosas de este estilo, se leía:

Tú sabes, amado mío —¿y quién no lo sabe?—, cuánto he perdido en ti, y qué infame acto de traición me robó a ti y a mí misma a un tiempo... El amor se tornó en locura y acabó con la esperanza de lo que era su única aspiración, cuando yo, obedientemente, mudé mi traje y con él mi corazón para demostrar que tú eras el único dueño de mi cuerpo así como de mi espíritu. Dios sabe que en ti sólo te busqué a ti mismo, que simplemente te deseé a ti y no lo que era tuyo. No pedí un contrato matrimonial, no perseguí ninguna dote; no me he esforzado por satisfacer mi gusto y mis deseos, sino los tuyos. Y si el nombre de esposa parecía más sagrado o más poderoso, para mí siempre fue más dulce la palabra amiga [*amica*], o incluso —¡no te enfades!— concubina o ramera; pues cuanto más me rebajaba ante ti, más esperaba ganar tu favor y menos dañaría la gloria de tu fama.

Pongo a Dios por testigo de que si Augusto, el dueño del mundo, me hubiera honrado con el matrimonio y me hubiera conferido un poder igual, habría seguido siendo más precioso y más honorable para mí ser llamada tu mujerzuela que su emperatriz. El rico y poderoso no es el hombre mejor; aquél tiene suerte, éste mérito. Y es venal la que prefiere un hombre rico a uno pobre como marido y ansía sus riquezas más que a él mismo. Esa mujer merece un salario y no afecto. No busca al hombre, sino sus bienes, y, si fuera posible, desearía prostituirse a uno más rico todavía.

Así habló la mujer de la especie, y nos vuelven a la mente las nobles palabras de aquella mujer abisinia que citamos en *Mitología primitiva*: «Cómo puede saber un hombre lo que es la vida de una mujer...»[18]; así, escuchamos de nuevo, como tantas otras veces en estas páginas, ese diálogo secular entre los sexos que por primera vez se representó en los símbolos alternativos de los órdenes mitológicos de orientación masculina y femenina: primero, las figurillas de piedra de las Venus

[18] Véase el texto completo en *Mitología primitiva*, p. 399.

paleolíticas en los refugios rocosos auriñacienses, seguidas poco después por las figuras de hombres bailando con vestiduras mágicas en las cuevas-templo pintadas; a continuación, las numerosas figurillas de cerámica halladas en todos los lugares en que el hombre neolítico cultivaba el suelo y, después, la súbita aparición de aquellas divinidades masculinas armadas con el rayo de las grandes razas guerreras patriarcales semitas y arias. En las antiguas leyendas irlandesas de la atrevida reina Meave, desdeñando los derechos patriarcales que su esposo guerrero pretendía tener sobre ella, encontramos una temprana versión celta del desafío de la «otra parte», presentado con fuerza barbárica [19]; y ahora, elevado con Eloísa a un plano de civilización varios siglos más avanzado que el orden moral de su día bendecido por la Iglesia, un patriarcado sin rebozo, de nuevo se lanza el desafío con igual desdén, aunque expresado con más cautela y mucha más gracia. En el lado opuesto, la monja, ahora abadesa de su convento, recuerda las escenas de amor joven del tierno cordero y el voraz lobo maduro: «¿Qué reina no me envidió en mis goces y en mi lecho?», escribió a su quebrantado amante de antaño.

Había en ti dos cualidades con las que podías atraer el alma de cualquier mujer, el don de la poesía y el don del canto, dones que les habían faltado a otros filósofos. Para distraerte del trabajo, componías con metro y rima canciones de amor que, por la dulzura de su sentimiento y su música, se han entonado innumerables veces y han mantenido tu nombre en todas las bocas. Tus dulces melodías no permiten que te olviden ni siquiera los analfabetos. A causa de esos dones las mujeres suspiraban por tu amor. Y, como aquellas canciones cantaban nuestros amores, rápidamente llevaron mi nombre a muchos países y me hicieron la envidia de mi sexo. ¿Qué excelencia de mente o de cuerpo no adornaba tu juventud?

Así había sido entonces el amante; mientras que ahora, como ella le recuerda, durante los diez años de su separación no ha recibido de él una sola línea escrita.

«Dime —escribió Eloísa— una cosa», y entonces arrojó su dardo:

¿Por qué, después de nuestra conversión, ordenada por ti mismo, caí en el olvido, para no volver a recibir el aliento de tus palabras o tus cartas? Dímelo,

[19] *Mitología occidental*, pp. 55-59.

te pido, si puedes, o diré yo lo que creo y lo que todos sospechan: el deseo, más que la amistad, fue lo que te atrajo hacia mí; el placer, más que el amor. Por ello, cuando el deseo cesó, también desapareció lo que manifestabas impulsado por él. Esto, amado, no es tanto mi opinión como la opinión de todos. ¡Ojalá fuera sólo mía y que tu amor encontrara defensores que pudieran disipar mi pena! ¡Ojalá pudiera inventar alguna razón para excusarte y así cubrir mi bajeza! Te suplico que escuches lo que pido y te parecerá muy poco y muy fácil. Ya que se me ha robado tu presencia, al menos pon las promesas en palabras, que tienes abundancia de ellas, y mantén así ante mí la dulzura de tu imagen... Cuando era poco más que una niña tomé los estrictos votos de monja, no por piedad, sino cumpliendo tu mandato. Si no merezco nada de ti ¡qué vano me parecerá mi esfuerzo! No puedo esperar recompensa de Dios, pues no he hecho nada por amor a El... Dios sabe, si me lo hubieras ordenado, no habría dudado en seguirte o precederte al fuego de las llamas. Pues mi corazón no está conmigo, sino contigo[20].

Como ha observado el profesor Henry Osborn Taylor, de cuya traducción al inglés he tomado este texto: «Hacer comentarios sobre esta carta sería como profanar un santuario. ¿Había profanado el hombre ese santuario?»[21].

Evidentemente, sí; y ese mismo hombre, ahora un monje eunuco, iba a hacerlo de nuevo. Pues el santuario de la abadesa Eloísa estaba consagrado a una deidad no reconocida por los oficios de la teología de Abelardo: una experiencia real, la del amor, no por una abstracción, sino por una persona; la llama del amor en que se consumen igualmente el deseo y la religión, de forma que, en efecto, Abelardo era su dios. En sus propias palabras —que pueden ser coronadas en el Cielo como la rúbrica más noble de su siglo— no los apremios naturales, animales, del placer, no el deseo sobrenatural, angélico, de abrasarse para siempre en la visión beatífica, sino la experiencia femenina, puramente humana, del amor a un ser vivo concreto, y el valor de abrasarse por ese amor serían el reino y la gloria de una vida verdaderamente humana. Abelardo, sin embargo, ni siquiera había llegado a conocer ese reino. A pesar de sus canciones y su filosofía, lo que le impulsó a seducir a la

[20] Citas de las cartas traducidas por Henry Osborn Taylor, *The Mediaeval Mind* (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 4.ª ed., 1925), vol. II, pp. 30-41. La *Historia calamitatum* de Abelardo, junto con las cartas han sido editadas y publicadas por Jacques-Paul Migne, *Patrologiae cursus completus*, serie latina (París, 1844-55), vol. clxxviii, columnas 113-326.

[21] H. O. Taylor, *op. cit.*, p. 41.

joven había sido ciertamente el deseo, y lo que le impulsó a ordenarle que entrara en el convento había sido el temor —emociones que ella había trascendido en su amor. Este es el sentido del famoso verso del poeta persa del amor, Hafiz (1325-1389): «Esclavo del amor amor soy, y libre de ambos mundos».

¿Cuál fue la respuesta de Abelardo? Una carta dirigida «A Eloísa, su amada hermana en Cristo, Abelardo, su hermano en el Mismo». Y, tras una serie de párrafos edificantes:

> He compuesto esta plegaria, que te envío:
>
> «Oh, Dios, que formaste a la mujer del costado del hombre y sancionaste el sacramento del matrimonio; que conferiste a mi debilidad un remedio para su incontinencia; no desprecies las plegarias de tu sirvienta y las plegarias que desgrano por mis pecados y los de mi amada. Perdona nuestros grandes pecados y que la atrocidad de nuestras faltas encuentre la grandeza de tu gracia inefable. Castiga a los culpables en el presente; perdónalos, en el futuro. Tú nos has unido, Señor, y nos has separado, según tu voluntad. Ahora termina con suma misericordia lo que has empezado misericordiosamente, y une para siempre en el cielo a los que has separado en este mundo, tú, que eres nuestra esperanza, nuestro alimento, nuestra confianza nuestro consuelo. Bendito sea el Señor. Amén».
>
> Adiós en Cristo, esposa de Cristo; en Cristo adiós y vive en Cristo. Amén [22].

Estas dos torturadas comunicaciones, del convento a la abadía y de la abadía al convento, revelan la ruptura que en el periodo de apogeo del gótico separaba las verdades de la experiencia humana de los artículos de la fe impuesta. Las furiosas herejías de la época y la crueldad de su represión también testimonian una incongruencia entre Credo y Libido. No obstante, la mayor parte de aquellas herejías, tanto de inspiración maniquea como valdense [23] —así como la patológica y groseramente obscena Misa Negra, que también floreció en aquellos siglos— profesaban igual que la propia Iglesia Romana ese dogma dualista, importado de Levante, según el cual la vida en su espontaneidad no es inocente, sino corrupta. Pero incluso tras la inevitable explosión de la Reforma y la escisión de luteranos, calvinistas, anabaptistas y demás, todo el

---

[22] Ibíd., vol. II, pp. 42, 49. Migne, *Patr. Lat.*, clxxviii, 187, 212.

[23] *Mitología occidental*, pp. 526 y ss.

movimiento protestante mantuvo ese mismo dualismo; y las vigas de sus capillas se astillaban, resquebrajaban y alabeaban al retumbo de sus encendidas prédicas sobre la Caída del Hombre, la penitencia y el hedor del Infierno.

Por el contrario, el testamento de Eloísa se refería a una experiencia real de inocencia en el amor, que borró de su corazón la llamada del otro mito. Recordamos las palabras de la mayor mística del Islam, Rabi'a de Basora (m. 801 d.C.), la cual proclamó en sus poemas que el amor a Dios era tan grande que la llenaba hasta el borde, como el vino una copa, por lo que no quedaba lugar para temer al Infierno o desear el Paraíso, ni para amar u odiar a otro ser —ni siquiera al propio Profeta[24].

Ahora bien, esa entrega al amado, tal como la expresan estas dos mujeres, corresponde perfectamente al ideal de fervor religioso cultivado en la India durante esos siglos en el popular movimiento *bhakti*. Aquí, se definían dos órdenes de devoción religiosa: 1. litúrgico, formal (*vaidhī bhakti*), y 2. apasionado, guiado por el sentimiento (*rāgānuga bhakti*). El primero, la visita rutinaria al templo, sólo se denominaba devoción por cortesía; mientras que el segundo no podía ser adquirido por la práctica ni por la voluntad. Como un rayo, así le alcanza a uno el amor: una posesión divina que transforma la vida borrando todo pensamiento que se interponga. Como leemos en un texto bengalí que celebra esta experiencia: «El yo está vacío, el mundo está vacío; el cielo, la tierra y el espacio que los separa están vacíos: en este arrebato, no hay virtud ni pecado»[25].

Las populares leyendas indias puránicas de Krishna y las gopis y el apasionado *Gītā Govinda* del joven poeta del amor Jayadeva (fl. 1170 d.C.)[26] representan el espíritu de esta tradición de arrebato divino. Y, en el mundo musulmán, el movimiento místico de los sufíes —celebrando la «extinción del yo» (*fanā*) y la «vida unitiva en Dios» (*bagā*)— sirvió

---

[24] *Mitología occidental*, p. 478.

[25] Sarahāpada, *Dohakoṣa* 34; citado en Shashibhusan Dasgupta, *Obscure Religious Cults as Background of Bengali Literature* (Calcuta, University of Calcutta Press, 946), p. 95.

[26] *Mitología oriental*, pp. 383-404.

asimismo de inspiración no sólo a órdenes de éxtasis religioso (derviche), sino también a una poesía secular amorosa de acento místico[27], uno de cuyos principales centros fue la España musulmana.

Pero aquí estamos en la vía que nos vuelve a llevar a Abelardo y Eloísa, a Tristán e Isolda, pues con la reconquista de Toledo, en el año 1085, por el rey cristiano Alfonso VI de Castilla y León quedaron abiertas a Europa las puertas de la poesía y la música, la mística y la ciencia orientales. Es posible que incluso antes de esta fecha ya se hubiera puesto en movimiento un flujo de ideas de la España musulmana hacia el norte, en particular por mar, a las regiones celtas de Irlanda, Gales, Cornualles y Bretaña (las tierras del romance de Tristán e Isolda), donde una edad de oro en la que se fundieron la poesía y la ciencia cristianas y paganas había brillado con una luz extraña e indómita a lo largo de la lúgubre Alta Edad Media cristiana[28]. No obstante, el hecho decisivo fue la conquista de Toledo. Y uno de sus primeros grandes efectos fue el nacimiento simultáneo de las artes del amor y la poesía amorosa en las vidas y las obras de los trovadores.

El propio término trovador (provenzal *trobador*) se deriva de la raíz árabe TRB (Ta Ra B = «música, canción», más el sufijo de agente *-ador*, común del español (como, por ejemplo, en conquist-ador); por lo que *Ta Ra B-ador* simplemente habría significado en principio «el que hace música o canciones»[29]. El profesor Philip K. Hitti, que apoya esta etimología, afirma en su *History of the Arabs* que «los trovadores se parecían a los cantores árabes, no sólo en el sentimiento y el carácter, sino también en las mismas formas de su arte. Ciertos

---

[27] *Mitología occidental*, pp. 470-83.

[28] *Mitología occidental*, pp. 487-504.

[29] Philip K. Hitti, *History of the Arabs* (Nueva York, The Macmillan Co., 1951), p. 562. Esta derivación es claramente preferible a la más habitual de un supuesto latín vulgar *tropare*, cuyo significado habría sido «inventar». (Véase, por ejemplo, *Webster's New International Dictionary of the English Language* [Springfield, Mass., G. and C. Merriam Company, 2.ª ed., 1937].) Según el *Romanisches Etymologisches Wörtebuch* de W. Meyer-Lubke (Heidelberg, Carl Winter's Universitäts-buchhandlung, 1924), p. 683, ítem 8992, la palabra se deriva del latín *turbare*, «agitar, inquietar, confundir» (cf. castellano «turbulento»); concediendo, no obstante, un considerable margen de duda a esta etimología.

títulos —sostiene— que aquellos cantores provenzales dieron a sus canciones no son sino traducciones de títulos árabes»[30]. Asimismo, el profesor H. A. R. Gibb ha observado la conexión entre las dos tradiciones e incluso señala que los poemas del primer trovador europeo, el conde Guillermo IX de Poitiers, duque de Aquitania (1071-1127), fueron compuestos en metros en ocasiones idénticos a los de su contemporáneo árabe andaluz Ibn Quzman[31]. Más aún, el profesor Hitti señala que, al comienzo del siglo XII, simultánemente al auge de esta tradición elitista de la poesía europea arabizada, también aparece súbitamente el «culto a la dama», asimismo «siguiendo el precedente árabe»[32]. Por consiguiente, tenemos testimonio de una tradición aristocrática ininterrumpida, aunque con diversas modificaciones, de una cultura erótica con acento místico, que se extiende desde la India no sólo hacia el este (como mencionamos en *Mitología oriental*) hasta la sentimental corte Fujiwara de la dama Murasaki en Kioto[33], sino también hasta Europa en el oeste, y que incluso culmina simultáneamente desde Irlanda hasta el mar Amarillo, exactamente en la misma época de la fatídica aventura de Abelardo y Eloísa. Así pues, las canciones que entonaba al mundo dedicadas a ella y que, en palabras de la propia Eloísa, hubieran atraído el alma de cualquier mujer, casi con seguridad eran un eco septentrional de los jardines de Granada, Trípoli, Bagdad y Cachemira.

No obstante, mientras que, en Oriente, el término último de referencia de la poesía amorosa solía ser el arrebato unitivo resumido en el grito del místico sufí persa Bayazid de Bistán (m. 874 d.C.): «¡Soy el que bebe el vino, el vino y el copero!» «¡Amante, amado y amor son uno!»[34], el ideal europeo era más bien celebrar a la persona concreta amada, que, además, solía ser una mujer de condición alta y personalidad cultivada, y no, como ocurre en Oriente con tanta frecuencia, meramente una

---

[30] Hitti, *op. cit.*, p. 600.

[31] H. A. R. Gibb, artículo «Literature», en Sir Thomas Arnold y Alfred Guillaume (eds.), *The Legacy of Islam* (Oxford, The Clarendon Press, 1931), pp. 189-90.

[32] Hitti, *op. cit.*, p. 562.

[33] *Mitología oriental*, pp. 537-38.

[34] *Mitología occidental*, pp. 479-80.

esclava, una cortesana profesional o (en los rituales eróticos indios) una mujer de casta inferior[35]. Es cierto que, en el caso de Dante, entre el poeta y su amada nunca se estableció sobre esta tierra una relación personal más allá del encuentro de sus miradas. No obstante, fue Beatriz, y sólo ella —Beatriz Portinari, en su carácter espiritual, no como un mero exponente del poder femenino general (*śakti*), sino como la dama florentina de belleza única que había sido cuando sus ojos se encontraron— cuyo recuerdo, en la década que siguió a su muerte, le hizo experimentar el esplendor y la beatitud de ese «Amor divino —como escribe Dante— que mueve el sol y las estrellas»[36]. Pero ella no quedó detrás anulada, olvidada en el arrebato de ese esplendor beatífico, sino que estaba allí, a los mismos pies de Dios, cuando se alcanzó la consumación. Y la obra misma fue compuesta —nos dice el poeta— en celebración de *ella*.

Desde el punto de vista oriental, este cambio de acento radical, desde el abstracto arrebato espiritual a su término terreno natural, se ha considerado generalmente una degradación. Por ejemplo, en una obra reciente, *The Sufis*, del Gran Jeque Idries Shah, se afirma que, al entrar en Occidente, «parte de la corriente sufista fue obstruida. Ciertos elementos, necesario para el conjunto e imposibles sin un exponente humano de la vía sufí, permanecieron casi desconocidos»[37]. Pero, por otra parte, en Europa rara vez se ha deseado o buscado —o incluso admirado sin reservas— una extinción del yo a la manera oriental en la experiencia arrebatada del Uno con el uno, exceptuando ciertos claustros. Pues el mantenimiento, incluso en el arrebato, de la conciencia de este mundo —y, con él, una apreciación grata de los valores de la personalidad— ha sido el estado mental preferido en Occidente durante la mayor parte su historia. En palabras de Nietzsche, «Mi yo me ha enseñado un nuevo orgullo, y yo se lo enseño a los hombres: ¡a dejar de esconder la cabeza en la arena de las cosas celestes, y a llevarla

---

[35] *Mitología oriental*, pp. 398-402.

[36] Dante, *Divina Comedia*, último verso.

[37] Idries Shah, *The Sufis* (Nueva York, Doubleday and Company, 1964) pp. 322-23. [Edición castellana: *Los Sufíes*, Caralt, 1984.]

libremente, una cabeza terrena, la cual es la que crea el sentido de la tierra!»[38].

Algunos de los escritos místicos de Japón parecen tener un sentido similar; por ejemplo, los versos del maestro zen Hakuin (1685-1768):

> Desconociendo lo cercana que está la verdad,
> muchos la buscan en la lejanía: ¡qué lástima!
>
> Esta tierra es el País del Loto de la Pureza
> y este cuerpo el cuerpo de Buda[39].

No obstante, incluso allí, en la nación más viva y joven de Oriente, el ideal —hasta en los monasterios zen— es seguir las normas de la disciplina transmitidas por los maestros del pasado a fin de alcanzar unos fines espirituales específicos, mientras que en la Europa de la nueva mitología del autodescubrimiento y la confianza en uno mismo que empezaba a nacer en el siglo de Eloísa (fuera de la Iglesia y del monasterio), no se conocían de antemano reglas ni objetivos. La mente entraba en el bosque «por donde era más espeso» en una verdadera aventura, y la experiencia imprevisible e inexplorada abría y dictaba un camino singular.

Abelardo había sido para Eloísa ese determinante y ella, a su vez, podría haberse convertido en lo mismo para él, si él hubiera tenido el valor de no incorporarla con el matrimonio al contexto del sistema de ideas que ya profesaba. En cambio —¡ay de los dos!— él se aferró a su pasado, a sus sacramentos, su Cielo y su Infierno, y todo se perdió. Se convirtió en lo que Nietzsche denominaba «el pálido delincuente»: «Una imagen puso pálido a ese pálido hombre. Cuando realizó su acción, él estaba a la altura de ella: mas no soportó la imagen de su acción, una vez cometida ésta»[40].

---

[38] Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, 1.3: «Von den Hinterweltlern»; *Werke*, vol. VI, p. 43. [Edición castellana: *Así habló Zaratustra*, Alianza, Madrid, 1990.]

[39] Hakuin, «Song of Meditation», traducido al inglés por Daisetz Teitaro Suzuki, *Manual of Zen Buddhism* (Londres, Rider and Company, 1935), pp. 151-52.

[40] Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, 1.6: «Vom bleichen Verbrecher»; *Werke*, vol. VI, p. 53.

Así, podemos decir resumiendo en este punto que la primera y absolutamente esencial característica de la nueva mitología secular que estaba emergiendo en la literatura de los siglos XII y XIII era que sus temas estructurantes no procedían del dogma, la instrucción, la política o concepto vigente alguno del bien social general, sino que eran expresiones de la experiencia individual: lo que he denominado Libido en oposición a Credo. Sin duda, los mitos de todas las tradiciones, grandes y pequeñas, debieron surgir en primer lugar de las experiencias individuales: de hecho, poseemos un mundo de leyendas que nos hablan de profetas y visionarios por cuyas vivencias personales se instituyeron los cultos, las sectas e incluso las grandes religiones de la humanidad. No obstante, en cuanto se convirtieron en vehículos autorizados y aun santificados de herencias culturales establecidas, se les atribuyó un origen divino y con frecuencia fueron impuestos bajo pena de muerte —representando lo que el fallecido profesor Ortega y Gasset definió como «creencia colectiva», en contraste con la «creencia individual»— dejaron de estar determinados por la experiencia, el sentimiento, el pensamiento y la motivación individual para convertirse en sus determinantes. En las palabras de Ortega y Gasset:

> Aparte de lo que crean los individuos como tales, es decir, cada uno por sí y por su propia cuenta, hay siempre un estado colectivo de creencia. Esta fe social puede o no coincidir con la que tal o cual individuo siente... Lo específico, lo constitutivo de la opinión colectiva es que su existencia no depende de que sea o no aceptada por un individuo determinado. Desde la perspectiva de cada vida individual aparece la creencia pública como si fuera una cosa física. La realidad, por decirlo así, tangible de la creencia colectiva, no consiste en que yo o tú la aceptemos, sino, al contrario, es ella quien, con nuestro beneplácito o sin él, nos impone su realidad y nos obliga a contar con ella[41].

Es decir, las mitologías tradicionales, tanto de las culturas primitivas como de las superiores, preceden a la experiencia y la controlan, mientras que lo que estoy denominando mitología creativa es efecto y expresión de la experiencia. Sus

[41] José Ortega y Gasset, *Historia como sistema*, en *Obras Completas*, vol. VI, pp. 18-19, Alianza, Madrid, 1983.

creadores no reclaman autoridad divina para sus obras humanas, demasiado humanas. No son santos ni sacerdotes, sino hombres y mujeres de *este* mundo, cuya primera condición es que tanto sus obras como sus vidas se desenvuelvan a partir de convicciones derivadas de su propia experiencia.

IV. El lecho cristalino

Nuestro poeta Gottfried, por ejemplo —que fue uno de los primeros grandes genios modernos de la historia de las letras europeas—, se esforzó particularmente por asegurar a sus lectores que sabía de lo que hablaba al referirse a los misterios del amor que dan autoridad a la vida. En efecto, la única declaración de este maestro que contiene alguna alusión a su vida personal está inmediatamente después de su descripción de la gruta del amor y el yermo simbólico que la rodea:

> Nadie desea ya estar en otro lugar. Y esto lo sé bien, porque he estado allí. También yo he rastreado y perseguido aves y animales del bosque en ese yermo, al ciervo y otros venados, por muchos parajes boscosos; pero aunque empleé así mi tiempo, nunca cobré ninguna pieza. Mis fatigas y esfuerzos no se vieron recompensados.
>
> He encontrado la palanca y he visto la aldaba de esa cueva; en ocasiones, incluso llegué hasta el lecho cristalino. Con frecuencia me he aproximado danzando hasta él y me he vuelto a alejar; pero nunca he descansado en él. Tanto he pisado el suelo de mármol que lo rodea que, por duro que sea, si no lo refrescara continuamente su verdor —que es su mayor virtud y por la cual se renueva siempre— se verían en él las huellas del verdadero Amor. También se deleitaron mis ojos en aquellas luminosas paredes y, con la mirada vuelta hacia arriba, fija en la bóveda la cúpula y la clave, desgasté ansiosamente mi vista en sus adornos, tan afiligranados están con Excelencia. Las pequeñas ventanas que dejan pasar el sol han enviado muchas veces sus rayos a mi corazón [42].

Pues la gruta del amor, como el centro de aquel círculo cuya circunferencia no está en ningún lugar, puede encontrarse igual en Renania que en las proximidades de Tintagel. Y para los que descansan sobre su lecho cristalino, las condiciones del tiempo se diluyen en la eternidad. Como nos dice Gottfried de

[42] Gottfried, *op., cit.*, 17101-17135.

los amantes de su historia: «Se miraban el uno al otro y de eso vivían... Su único alimento era el amor y su ánimo»*. ¡Qué pocos, sin embargo, han conocido la pureza de ese lecho!

Podemos acercarnos hasta el lecho y alejarnos, alcanzar vislumbres e incluso habitar en su belleza durante un tiempo; pero son pocos los que se han visto confirmados en ese conocimiento de su ubicuidad que la antigüedad denominaba *gnosis* y el Oriente *bodhi*: el despertar a la pureza cristalina del lecho o fundamento del verdadero ser propio y del mundo. En cuanto cristal perfectamente transparente, está allí, pero, al mismo tiempo, es como si estuviera; y cuando se ven todas las cosas a través suyo, se tornan luminosas en su luz. Además, es duro, resiste para siempre. Y el suelo verde por el que uno se aproxima revela la excelencia del tiempo, que se renueva eternamente.

En suma, por su soledad, la gruta del amor puede compararse al santuario-cueva de los misterios clásicos de Eleusis o al sanctasanctórum de la tríada femenina de los estadios 4-5-6 de la copa dorada que se muestra en la figura 3. La guía a la puerta secreta (estadio 4) lleva en la mano un pequeño cuenco con ambrosía de la eternidad, pero el cuervo de la muerte aparece primero, pues quien desee conocer la eternidad debe morir primero en sus esperanzas y temores temporales, así como en sus nombres en el mundo. La guía y guardadora señala el camino para acceder a la sabiduría y regresar con ella al mundo (Fig. 3, estadios 4 y 15). Puede decirse, en efecto, que Eloísa apareció como esa guía ante Abelardo.

En los ritos de los misterios clásicos, los neófitos preparados espiritualmente experimentaban una serie de convulsiones simbólicas iniciadoras que les llevaban a través de revelaciones graduales hasta el signo o experiencia, expuesto en el último sanctasanctórum, que confería la epifanía consumadora. Pero la vida también confiere iniciaciones, y las más poderosas son la del sexo y la muerte. La vida también produce convulsiones reveladores, pero no están escalonadas pedagógicamente. Estas iniciaciones se administran por igual a los que están preparados que a los que no lo están, y mientras que a los

* *Supra*, p. 71.

últimos no les aportan ninguna instrucción o, lo que es peor, les perjudican (pueden enloquecer, endurecerse defensivamente o quedar inertes), los que están preparados pasan por iniciaciones que no sólo pueden igualar, sino incluso superar a las revelaciones de los misterios. Como la propia vida es el origen de la inspiración de los antiguos profetas, lo mismo de los grandes sistemas ceremoniales que de los pequeños, la vida sigue teniendo reservadas las posibilidades de la misma iluminación, y también de más y más grandes.

V. Extasis estético

Ahora bien, en el lenguaje del arte, tal arrebato se denomina éxtasis estético. Caracterizado por James Joyce en las palabras de su héroe Stephen Dédalus, es ese «encantamiento del corazón» que se apodera de la mente elevándola más allá del deseo y la repulsión a una *stasis* luminosa de placer estético. «Esta suprema cualidad es sentida por el artista —declara Stephen— en el momento en que la imagen estética es concebida en su imaginación»[43]. Para Dante es el momento descrito al comienzo de *La vida nueva*, cuando Beatriz —con sólo nueve años, igual que él— apareció por primera vez ante sus ojos.

> Digo en verdad que, en aquel momento, el espíritu de la vida, que habita en la secretísima cámara del corazón, comenzó a latir tan fuertemente, que se advertía de forma violenta en las menores pulsaciones; y temblando, dijo estas palabras: *Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur mihi* [He aquí un dios más fuerte que yo, que viene a dominarme]. En aquel punto, el espíritu animal, que habita en la elevada cámara a la cual todos los espíritus sensitivos envían sus percepciones, comenzó a maravillarse en demasía, y hablando especialmente a los espíritus de la vista, dijo estas palabras: *Apparuit iam beatitudo vestra* [Se ha mostrado vuestra felicidad]. Entonces, el espíritu natural, que habita en aquella parte donde se regula nuestra nutrición, rompió a llorar, y llorando, dijo estas palabras: *Heu miser, quia frequenter impeditus ero deinceps!* [Ay de mí, que en adelante seré entorpecido a menudo]. Confieso que desde entonces Amor fue el dueño de mi alma, que se desposó con él muy pronto, y comenzó a tomar sobre mí tanta seguridad y dominio, por el poder que mi imaginación le daba, que me veía obligado a cumplir todos sus deseos enteramente[44].

---

[43] Joyce, *op. cit.*, pp. 223 y 242-43.

[44] Dante Alighieri, *La Vita Nuova* II. [Edición castellana: *La vida nueva*, Alianza, Madrid, 1986.]

Toda la actividad artística de Dante se desarrolló a partir de este momento, pues, como dice al final de *La vida nueva*, habiendo publicado en su juventud emotivos sonetos y *canzoni*, decidió no volver a hablar de aquella bendita criatura hasta que pudiera hacerlo más dignamente. «Y me esfuerzo cuanto puedo por conseguirlo, como en verdad sabe ella. Así, si quiere Aquel por quien todas las cosas viven que mi vida dure algunos años, espero decir de ella lo que nunca fue dicho de ninguna»[45].

James Joyce también escribe sobre ese momento en la juventud de su *alter ego*, Stephen. Había llegado espiritualmente a una Tierra Baldía de absoluta desilusión con los objetivos e ideales que le ofrecían la sociedad y su iglesia en las que había nacido. «¿Dónde —se pregunta el autor— estaba ahora su adolescencia? ¿Dónde estaba el alma que había reculado ante su destino para cavilar a solas sobre su propia miseria y para coronarla allá en su morada de sordidez y subterfugios...?» Cavilando tristemente en esta tesitura, paseaba descalzo por la ancha playa de Dollymount, al norte de Dublín, vadeando un largo arroyuelo que se había formado en la arena. «Solo. Libre, feliz, al lado del corazón salvaje de la vida».

Y entonces ¡mirad!

Una muchacha estaba ante él, en medio de la corriente, mirando sola y tranquila mar afuera. Parecía que un arte mágico le diera la apariencia de un ave de mar bella y extraña. Sus piernas desnudas y largas eran esbeltas como las de la grulla y sin mancha, salvo allí donde el rastro esmeralda de un alga de mar se había quedado prendido como un signo sobre la carne. Los muslos más llenos, y de suaves matices de marfil, estaban desnudos casi hasta la cadera, donde las puntillas blancas de los pantalones fingían un juego de plumaje suave y blanco. La falda, de un azul pizarra, la llevaba despreocupadamente recogida hasta la cintura y por detrás colgaba como la cola de una paloma. Su pecho era como el de un ave, liso y delicado, delicado y liso como el de una paloma de plumaje oscuro. Pero el largo cabello rubio era el de una niña; y de niña, y sellado con el prodigio de la belleza mortal, su rostro.

Estaba sola e inmóvil mirando mar adentro, y cuando sintió la presencia y la adoración de los ojos de Stephen, los suyos se volvieron hacia él, soportando tranquilamente aquella mirada, ni vergonzosos ni provocativos. Estuvo así largo tiempo, y luego, imperturbable, retiró sus ojos de los de él y, dirigiéndolos hacia la corriente, se puso a menear despacito el agua, acá y allá, con los

[45] Ibíd., XLIII

pies. El primer rumor del agua dulcemente removida rompió el silencio, suave, tenue, susurrante, tenue como las campanas de un ensueño. Acá y allá, acá y allá. Y una llamita imperceptible temblaba en las mejillas de la muchacha.

—¡Dios del cielo!— exclamó el alma de Stephen en un estallido de pagana alegría.

Se apartó súbitamente de ella y echó a andar playa adelante. Tenía las mejillas encendidas; el cuerpo, como una brasa; le temblaban los miembros. Y avanzó adelante, adelante, adelante, playa afuera, cantándole un canto salvaje al mar, voceando para saludar el advenimiento de la vida, cuyo llamamiento acababa de recibir.

La imagen de la muchacha había penetrado en su alma para siempre y ni una palabra había roto el santo silencio de su éxtasis. Los ojos de ella le habían llamado y su alma se había precipitado al llamamiento. ¡Vivir, errar, caer, triunfar, volver a crear la vida con materia de vida! Un ángel salvaje se le había aparecido, el ángel de la juventud mortal, de la belleza mortal, enviado por el tribunal estricto de la vida para abrirle de par en par, en un instante de éxtasis, las puertas de todos los caminos del error y de la gloria. ¡Adelante! ¡Adelante! ¡Adelante! [46]

En la leyenda de Tristán, el momento en que los ojos se encuentran y el mundo se detiene ocurrió cuando la pareja, navegando desde Irlanda a Cornualles, bebió por error la poción mágica que la madre de Isolda había preparado para la noche de bodas de la doncella con el rey Marcos. No obstante, poetas y críticos han mostrado diferencias de opinión sobre si la bebida fue meramente un catalizador o la causa de la pasión, y supongo que debe haber amantes que se pregunten si hubieran llegado a conocer la tempestad que les sacude si no hubieran permanecido un poco más —simplemente para una última copa— aquella noche de lucha en las aguas caribeñas. «La poción —afirma una autoridad en el tema— fue ciertamente la causa de la pasión de los amantes y de todo lo que sucedió después» [47]. «La poción del amor —afirma otra— es un símbolo poético y Gottfried quizá la mantuvo porque consitiuía un excelente clímax. Con poción o sin ella —se hubiera producido el clímax en su *Tristán e Isolda*» [48].

---

[46] Joyce, *op. cit.*, pp. 194-96.

[47] A. T. Hatto, en la introducción a su traducción de Gottfried von Strassburg, *Tristan* (Baltimore, Penguin Books, 1960), p. 24.

[48] August Closs, en la introducción a su edición del texto de Gottfried von Strassburg en alto alemán medio, *Tristan and Isolt* (Oxford, Basil Blackwell, 1958), pp. xiv-xv.

No sabemos cómo se trataba la cuestión en las primeras versiones de la leyenda. No obstante, muchos especialistas han señalado que en la versión más antigua *conservada* —la de Thomas de Bretaña, compuesta ca. 1165-1170— la hermosa doncella y el heroico joven ya estaban enamorados antes de que la poción abriera sus corazones[49]. En la versión posterior de Eilhart von Oberge (ca. 1180-1190) el efecto del hechizo disminuye tras un periodo de cuatro años, y en la versión franco-normanda de Béroul (ca. 1191-1205), que sigue la tradición de Eilhart, dura tres años: en ambas, la poción es la causa. En palabras de Eilhart: «Durante cuatro años, su amor fue tan grande que no podían estar separados el uno del otro ni siquiera medio día. Si no se veían todos los días, enfermaban: estaban enamorados a causa de aquella poción. Y si no se hubieran visto en una semana, habrían muerto: así estaba preparada la poción y tal era su potencia. ¡Debéis recordar siempre esto!»[50] Gottfried (ca. 1210), por el contrario, siguió a Thomas, y Richard Wagner siguió a Gottfried.

Pero si la poción no es la causa del amor, ¿cuál pudo ser para estos grandes poetas —Thomas, Gottfried y Wagner— el significado de su magia?

En el caso de Wagner, sabemos por su autobiografía y sus cartas que durante los años de composición de su *Tristan und Isolde*, 1854-1859, estaba apasionadamente enamorado de la mujer, Mathilde, de su más generoso amigo y benefactor, Otto Wesendonck, hasta el punto de concebirse a sí mismo como Tristán, a Wesendonck como el rey Marcos y a su musa Mathilde como la reina Isolda, en cuyos brazos (según sus palabras frecuentemente repetidas) deseaba morir. Como Gottfried, este incurable amante de las mujeres de otros hombres también se había acercado frecuentemente al lecho cristalino y se había alejado después, pero nunca había descansado sobre

---

[49] Véase Eugne Vinaver, «The Love Potion in the Primitive Tristan Romance», en *Medieval Studies in Memory of Gertrude Schoepperle Loomis* (París, Librairie Honoré Champion; Nueva York, Columbia University Press, 1927), p. 79.

[50] Eilhart von Oberge, *Tristrant und Isolde*, F. Lichtenstein (ed.), «Eilhart von Oberge», *Quellen und Forschungen zur Sprach-und Kulturgeschichte der germanischen Völker*, 19 (Estrasburgo, K. J. Trübner, 1877), versos 2288-2300.

él. Y, en efecto, si esos poetas hubieran encontrado ese reposo, nosotros no hubiéramos tenido sus obras.

«Como nunca he conocido la verdadera dicha del amor —escribió Wagner a su amigo Franz Liszt en diciembre de 1854— levantaré un monumento al más maravilloso de todos los sueños, del que este amor pueda, por una vez, beber hasta saciarse desde el principio hasta el final»[51]. Había encontrado a Mathilde, su Beatriz, dos años antes. Y —lo que no es menos importante— como Dante, había descubierto en el lenguaje de la filosofía el instrumento, no sólo para leer el secreto de su corazón herido, sino también para traducir el significado de su agonía dulcemente amarga en las metáforas intemporales del mito. Pues sabemos por su autobiografía que fue en el año que concibió este monumento a un sueño cuando descubrió las obras de Schopenhauer y, como él mismo dice en estas palabras: «Sin duda, el estado de ánimo en que me había sumido la lectura de Schopenhauer fue en parte la causa de que ambicionara, para manifestar esas ideas, una expresión extática. Así concebí mi *Tristan und Isolde*»[52].

Como se recordará, Schopenhauer considera el amor la gran fuerza transformadora que convierte la voluntad de vivir en su opuesto, revelando así una dimensión de la verdad más allá del dominio del Rey de la Muerte: más allá de los límites del espacio y el tiempo, y del turbulento océano, dentro de esos límites, de los conflictivos egoístas de nuestra vida. Como escribe en su famoso trabajo «Sobre el fundamento de la moral»: «Si realizo un acto única y exclusivamente en interés del otro, *su bien y su mal serán mi motivación inmediata* —igual que en los demás actos lo es mi interés...

Pero ¿cómo —pregunta— puede ser que el bien y el mal de otro muevan *mi* voluntad de manera inmediata; es decir, se conviertan, en mi motivación directa, como si se tratara de los míos, y en ocasiones hasta tal punto que mi bienestar y mi sufrimiento —en otro caso, las únicas fuentes de mi conducta— queden más o menos pospuestos?»

---

[51] *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt* (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1900), vol. II, p. 46.

[52] Richard Wagner, *Mein Leben* (Múnich, F. Bruckmann, 1911), p. 605. [Edición castellana: *Mi vida*, Turner, 1989.]

Responde en un pasaje fundamental que puede leerse ahora como el tema básico no sólo del *Tristan* de Wagner, sino también de su *Parsifal* —y del *Anillo de los Nibelungos*:

Evidentemente, sólo en cuanto que *el otro* se convierte en el objeto último de *mi* voluntad, de la misma forma que en otro caso lo soy yo mismo; es decir, en cuanto que puedo desear *su* bien y no *su* mal de forma tan imediata como si fueran *los míos*. Pero esto presupone necesariamente que yo pueda sufrir *su* mal, experimentar *su* mal igual que experimento el mío y, por lo tanto, que pueda desear su bien de forma tan inmediata como deseo el mío. Lo cual, a su vez, exige que yo me *identifique con él* de alguna forma; es decir, que esa *distinción* absoluta entre el otro y yo, en la que se apoya mi egoísmo, quede suspendida al menos hasta cierto punto. Y como yo no estoy *en la piel* del otro, sólo por medio de mi *conocimiento* de él, de la imagen que tengo de él en mi mente, puedo indentificarme con él hasta el punto de que mi acto anule esa diferencia.

Habiendo razonado así, Schopenhauer continúa ahora con su juicio metafísico; y a la luz de las palabras de Eloísa a Abelardo que acabamos de leer, estos párrafos relativamente desapasionados de aquel lúcido filósofo soltero más bien parecerán atenuar que exagerar el mensaje que Wagner reflejó y amplió en los acordes suves y dulces del «*Liebestod*» de Isolda.

El proceso que estoy analizando [afirma Schopenhauer] no es algo quimérico o pura invención, sino una realidad que, además no tiene nada de raro: es el fenómeno cotidiano de la compasión, *Mitleid*; es decir, la *participación* inmediata, independiente de todas las demás consideraciones, primero, en el *sufrimiento* del otro y, después, en el alivio o extinción de ese sufrimiento..., la cual es la única base real de toda justicia *autónoma* y de todo amor humano *verdadero*. Un acto tiene valor moral sólo en cuanto que procede de esta compasión; y, al contrario, carece de él cuando resulta de otras motivaciones. Tan pronto como esta compasión despierta, me preocupan inmediatamente el bien y el mal del otro, exactamente de la misma forma —aunque no siempre en el mismo grado— como, en otro caso, sólo me preocupan los míos: entonces deja de ser absoluta la diferencia entre él y yo.

Este proceso es verdaderamente sorprendente —incluso misterioso—. De hecho, es el gran misterio de la ética, su primer fenómeno y el umbral más allá del cual sólo puede aventurarse a dar un paso la especulación metafísica[53].

---

[53] Schopenhauer, *Ueber die Grundlage der Moral*, sección 16; *Sämtliche Werke*, vol. 7, pp. 233-34.

Es fascinante leer en el relato de Wagner de sus estudios de ese año que, mientras estaba absorto en las obras de Schopenhauer y concentrado en su *Tristan*, la *Introduction à l'histoire du Boudhisme ancien* (1844) de Eugène Burnouf despertó en él tan vivo interés que por un tiempo pensó componer una ópera «basada en esta sencilla leyenda: una joven de casta intocable es recibida en la exaltada orden mendicante de Shakyamuni gracias a su amor puro y apasionado por el discípulo preferido de Buda, Ananda»[54]. Pero Schopenhauer ya había reconocido e incluso celebrado la relación de su metafísica no sólo con el pensamiento budista y vedántico indio, sino también con la línea herética siempre presente en la filosofía occidental. Como leemos en su ensayo «Sobre el fundamento de la moral»:

> Esta doctrina, que la pluralidad sólo es engañosa, que en todos los individuos de este mundo —por infinito que sea su número— tal como aparecen unos al lado y después de otros, se manifiesta *uno* y el mismo ser verdaderamente existente, idéntico y presente en todos, era conocida mucho antes de Kant; aun podría decirse que ha estado con nosotros desde siempre. Pues, en primer lugar, es la doctrina fundamental de los libros más antiguos del mundo, los *Vedas** sagrados, cuya parte dogmática —o, digamos mejor, enseñanza esotérica— se preserva en los *Upanishads***, donde encontramos casi en cada página la gran enseñanza, repetida incansablemente en infinitas variaciones e ilustrada por medio de múltiples símiles y figuras. Tampoco cabe ninguna duda de que cimentaba el pensamiento de Pitágoras, pese a la escasa información de que disponemos sobre su filosofía. Es conocido de todos que prácticamente toda la filosofía eleática estaba contenida en esa doctrina. Más tarde, los neoplatónicos, imbuidos de ella, sostenían: διὰ τὴν ἑνότητα ἁπάντων πάσας ψυχὰς μίαν εἶναι (*propter omnium unitatem cunctas animas unam esse*, «Por la unidad de todo, todas las almas son una». Plotino, «Enneades» 4,9). En el siglo IX la vemos surgir inesperadamente en Europa con Escoto Eriúgena[55], a quien tanto entusiasmó que intentó arroparla en las formas y el lenguaje de la religión cristiana. Entre los musulmanes la hallamos

---

[54] Wagner, *op. cit.*, p. 626.

[55] *Mitología occidental*, pp. 327, 496-97, 500.

* En el siglo de Schopenhauer todavía no se habían descubierto las tablillas de arcilla sumerias, como tampoco se habían descifrado los Textos de las Pirámides. Además, a los *Vedas* se les atribuía una antigüedad excesiva. En *Mitología oriental* se trata de estos textos y su datación.

** En un pasaje citado frecuentemente, Schopenhauer escribió: «Los Upanishads son la lectura más gratificante y enaltecedora posible del mundo: son el consuelo de mi vida, como lo serán de mi muerte» (*Parerga und Paralipomena* XVI. 187).

en la exaltada mística de los sufíes[56]. Sin embargo, en Occidente, Giordano Bruno hubo de pagar con una muerte atroz y vergonzosa el que no pudiera refrenar el impulso de proclarmar esa verdad. Aun así, los místicos cristianos, no importa cuando o donde aparezcan, se ven envueltos en esta experiencia a despecho de su voluntad y su intención. El nombre de Spinoza se identifica con ella. Y, por último, en nuestros días, cuando Kant destruyó el antiguo dogmatismo y el mundo quedó espantado ante sus ruinas humeantes, esa concepción resucitó en la filosofía ecléctica de Schelling [1775-1854]. Fundiendo en un solo sistema las doctrinas de Plotino, Spinoza, Kant y Jacob Böhme con los hallazgos de la ciencia moderna, Schelling construyó con prontitud un sistema para satisfacer por un tiempo la urgente necesidad de su generación, y después desarrolló sus variaciones; de tal suerte que esa concepción ha ganado el respeto general entre los estudiosos alemanes e incluso se ha extendido entre el público educado. Como en las palabras de Voltaire:

On peut assez longtemps, chez notre espèce,
Fermer la porte à la raison.
Mais, dès qu'elle entre avec adresse,
Elle reste dans la maison,
Et bientôt elle en est maîtresse.

[En nuestra especie se puede cerrar la puerta a la razón durante mucho tiempo; pero en cuanto entra con habilidad, se queda en casa y pronto se hace la dueña.]

La única excepción son los actuales profesores de universidad, que tienen la difícil tarea de neutralizar el llamado «panteísmo». Colocados así en una situación embarazosa y arriesgada, se aferran en su ansiedad a todo penoso sofisma, a toda clase de fraseología pomposa, con los cuales confeccionar un disfraz aceptable para cubrir la antigua levita de su querida y privilegiada filosofía. En suma, el και παν ha sido siempre un objeto de broma para los necios y de eterna meditación para los prudentes. Sin embargo, no se ha dado todavía, ni se puede dar, ninguna prueba rigurosa de ello, excepto en las demostraciones de Kant —que, en todo caso, no completó la demostración, sino que como un astuto polemista, sólo presentó sus premisas, dejando a su audiencia el placer de llegar a la conclusión necesaria.

Pues si la pluralidad y la distinción sólo pertenecen a este mundo de *apariencias*, y si uno y el mismo Ser es lo que se contempla en todas esas cosas vivas, la experiencia que anula la distinción entre el yo y el no-yo no puede ser falsa. Por el contrario, su opuesto debe ser falso; y, en efecto, en la India encontramos este opuesto denotado por el término *māyā*, que significa «engaño, fantasma, ilusión». No obstante, como hemos visto, la experiencia anterior subyace al misterio de la compasión y representa esa realidad cuya primera manifestación es la compasión. *Esa* experiencia, por lo tanto, debe ser el fundamento metafísico de la ética y consiste simplemente en esto: que *un* individuo reconozca en *otro* a sí mismo y a su verdadero ser... El reconoci-

[56] *Mitología occidental*, pp. 470, 477-83, 542.

miento cuya fórmula básica es la expresión del sánscrito, «tú eres eso», *tat tvam asi*[57].

VI. La poción

Wagner interpretó la poción del amor de Tristán e Isolda en gran medida inspirado por esta filosofía poética de Schopenhauer y, sin embargo, como declara en su autobiografía, un día se dio cuenta asombrado de que su obra creativa ya se había anticipado, por sí misma, a esas meditaciones metafísicas. Schopenhauer, su mistagogo, debía madurar su arte y conducirle de la gruta del amor de Tristán al castillo de Anfortas, custodio del Grial, no por la fuerza de la autoridad adoctrinadora, sino por la elucidación y validación, profundamente deseadas y libremente aceptadas, de su idea motivadora todavía inconsciente de la transfiguración del amor.

Como ocurre siempre a quienes apasiona una experiencia viva [nos dice], continué tan rápidamente como pude hasta las conclusiones del sistema de Schopenhauer. A pesar de que el aspecto estético de dicho sistema me satisfacía plenamente, y de que me sorprendió la especial atención que prestaba a la música, me asustaron —como a cualquier persona que se hallara en un estado de ánimo semejante al mío— sus conclusiones morales, pues en ellas se consideran la extinción de la voluntad de vivir y la más completa renuncia como la única liberación posible de las ligaduras (por primera vez, sentidas agudamente) de nuestra limitación individual a la hora de concebir y comprender el mundo. Para quien, como yo, había esperado extraer de la filosofía una justificación para actuar política y socialmente en favor de la llamada «libertad individual» no había, evidentemente, nada útil: lo único que ofrecía era una llamada a abandonar ese camino por completo y a reprimir el impulso de actuar de una manera personal. Al principio, todo esto no tenía que decirme. No renuncié tan fácilmente a la llamada concepción «jovial» griega que imperaba en mi trabajo «La obra de arte del porvenir» [escrita en 1849, publicada en 1850]. Fue Herweg* quien con palabras decisivas me incitó a

[57] Schopenhauer, *Ueber die Grundlage der Moral*, sección 22; vol. 7, pp. 290-94, abreviado.

* George Herwegh (1817-1875) era el principal poeta revolucionario del movimiento «Jóvenes Alemanes», que, como Wagner, participó en los levantamientos de 1848 y, también como Wagner, se exilió en Zurich durante algún tiempo. Wagner le conoció allí en 1851, en la casa donde se alojaba otro literato revolucionario, Adolph Kolatschek, director de un periódico mensual en alemán dedicado a mantener viva en las mentes la revolución que había fracasado en el terreno político (cf. Wagner, *Mein Leben*, (Múnich, F. Bruckmann, 1911), pp. 547-48).

reconsiderar mi reacción. «Lo trágico de la vida —me dijo— se contiene precisamente en esa concepción de la nulidad de la esfera aparente. Todo gran poeta y, en general, todo gran hombre debe haberse reconciliado intuitivamente con esta verdad. Pensé entonces en mi poema de los Nibelungos y comprobé con sorpresa que en mi imaginación poética había reconocido inconscientemente aquello que, en la teoría, me sumía en la perplejidad. De suerte que sólo en aquel momento comprendí verdaderamente a mi «Wotan» y, bajo la impresión de este descubrimiento, volví a Schopenhauer para emprender un estudio más atento de su obra. Me di cuenta entonces de que se trataba sobre todo de comprender correctamente el libro I de *El mundo como idea y representación*, que explica y profundiza la teoría de Kant sobre la mera idealidad del mundo del tiempo y el espacio que nos parece tan sólidamente fundado; y creí haber dado el primer paso hacia su comprensión cuando me convencí de que ésta sólo se adquiere a costa de extremas dificultades. A partir de aquel día, y por espacio de muchos años, jamás abandoné aquel libro. En el verano del año siguiente ya lo había leído detenidamente por cuarta vez. La influencia que ejerció sobre mí fue extraordinaria y ciertamente decisiva para toda mi vida[58].

Resumida muy esquemáticamente, en los términos más elementales posibles para nuestros presentes propósitos, podríamos explicar esta doctrina «extraordinariamente difícil» de la nulidad del mundo aparente recordándonos el siguiente hecho evidente: como toda visión, sonido, olor, gusto e impresión táctil procede necesariamente de algún lugar del espacio y permanece durante un determinado periodo de tiempo, espacio y tiempo serán, por tanto, las condiciones ineludibles de toda experiencia exterior: nuestro ser se encuentra en su ambiente, como el pez en el agua, y no podemos imaginar un estado independiente del tiempo y el espacio. Tampoco podemos esperar aprender de la razón, pues todo pensamiento está ineludiblemente condicionado por las leyes de la gramática y la lógica. Así pues, todas las formas que contemplamos en el mundo exterior y todas nuestras reflexiones sobre ellas están apartadas por las condiciones de la percepción y el pensamiento de lo que pudiera ser el estado primario —o no-estado— de la cosa en sí: la *Ding an sich* kantiana.

El mito de la caverna de Platón[59], así como la doctrina

[58] Wagner, *op. cit.*, p. 604.
[59] Platón, *La República* 7.

india del *māyā*[60], presagian la misma idea; la reconocemos de nuevo en los hermosos versos de Shelley:

> La vida, como una cúpula cristalina de muchos colores,
> mancha el resplandor blanco de la Eternidad[61].

Y al comienzo de la parte II del *Fausto* de Goethe, el héroe se vuelve, incapaz de mirar directamente la cegadora luz del sol y ve una catarata abovedada por un arco iris. «¡Que el sol permanezca a mi espalda!», declara... «Tenemos la vida en el colorido reflejo»[62].

No obstante —y aquí es donde Schopenhauer se aleja de Kant—, mientras que el ojo dirigido al exterior, hacia la multiplicidad de colores, contempla formas fenoménicas aparentes, la contemplación interior llega a algo distinto. Profundizando en la meditación, yendo más allá de las formas recordadas, ilusorias, de la experiencia exterior y de los conceptos abstractos derivados de tal experiencia y de la estructura de la propia mente, descendiendo más allá de todo esto, se llega finalmente, no a formas o pensamientos, sino a lo que Schopenhauer denominó la voluntad (*die Wille*): la pura voluntad de vivir, esto es, la parte correspondiente a cada uno de la voluntad general de vivir que es el fundamento del ser de toda la naturaleza, manifiesto también en las leyes físicas que dan forma a los cristales y mueven un imán, así como en la energía formativa del mundo vegetal, el reino animal y los cuerpos, ciudades y civilizaciones de la humanidad.

«Es lo más íntimo —afirma Schopenhauer—, el núcleo de cada cosa individual e igualmente del todo. Se manifiesta en la actuación ciega de cada fuerza de la naturaleza; se manifiesta, también, en los hechos de los hombres: y la gran diferencia entre ellos es meramente del nivel de manifestación, no de la esencia de lo que se manifiesta»[63].

---

[60] *Mitología oriental*, pp. 28 y ss., 207-08, 215, 270, 289, 274-75.

[61] Percy Bysshe Shelley, «Adonais», LII, pp. 462-63.

[62] Goethe, *Faust* II. 1, versos 4702-4727. [Edición castellana: *Fausto*, Aguilar, 1988.]

[63] Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, II. 21; *Sämtliche Werke*, vol. 2, pp. 152-53.

Hasta ahora [continúa], el concepto *voluntad* ha estado incluido en el concepto *fuerza*; pero yo lo estoy empleando aquí de la manera opuesta, en el sentido de que cada fuerza de la naturaleza debe entenderse como una función de la voluntad. Y esto no es una mera disputa sobre palabras o una cuestión indiferente: por el contrario, es del mayor significado e importancia. Pues tras el concepto *fuerza* se halla nuestro conocimiento visual del mundo objetivo, es decir, de un fenómeno, algo visto. De ahí procede el concepto *fuerza*. Es una abstracción del campo en que prevalecen las leyes de causa y efecto..., mientras que el concepto *voluntad*, por el contrario, entre todos los conceptos posibles, es el único que *no* procede de la observación de fenómenos, del mero conocimiento visual, sino que emana del interior, surge de la conciencia inmediata de cada uno de nosotros, en la que cada uno es consciente de forma inmediata de su propia individualidad en términos de su propia existencia: no como una forma, ni siquiera en la relación sujeto-objeto, sino como lo que es él mismo; pues aquí el conocedor y lo conocido son la misma cosa[64].

Inmediatamente reconocemos la relación de este concepto de la voluntad con la idea india del *brahman*, que es idéntico al ser (*ātman*) de todos los seres («tú eres eso», *tat tvam asi*). La voluntad, como el *brahman*, trasciende la relación objeto-sujeto y, por lo tanto, es no-dual (*nir-dvandva*). La dualidad (*dvandva*), por otra parte, es una ilusión de la esfera del espacio y el tiempo (*māyā*): tanto nuestro temor a la muerte (*māra*) como nuestro ansia de placeres de este mundo (*kāma*) se deben y nos atan a esta ilusión múltiple, de la que sólo se alcanza la liberación (*mokṣa*) cuando el temor a la muerte y el deseo de placer se extinguen en el conocimiento (sánscrito, *bodhi*; griego, *gnosis*) de la no-dualidad (*nir-dvandva: tat tvam asi*). Con ello, desaparece el velo de la ilusión y percibimos inmediatamente que «todos somos —como afirma Schopenhauer— uno y el mismo Ser único». Y el sentimiento que corresponde a esta experiencia desinteresada es la compasión (*karuṇā*).

«La individuación es mera apariencia, un efecto del espacio y el tiempo, que no son más que las formas de mi capacidad cerebral para conocer y, por consiguiente, los factores condicionantes de todos los objetos de tal conocimiento. De esta forma, la multitud y variedad de individuos son también mera apariencia, es decir, una consecuencia de mi forma de percibir. Mientras que mi verdadero ser interior subsiste en cada cosa

[64] Ibíd., 22; pp. 154-55.

viva de forma tan inmediata como sólo soy capaz de conocerlo y experimentarlo en mi propio ser»[65].

Y con esto se nos revela el significado de la poción en el romance wagneriano de Tristán. No es ni la causa ni el catalizador de la pasión amorosa, porque el amor ya estaba presente en sus corazones antes de que bebieran y, además, ambos lo sabían. El significado de la espléndida escena de la poción es que la pareja cree que está bebiendo la muerte y ha consentido espiritualmente a este acto de renuncia; pues en la versión wagneriana del romance, a bordo de la nave de la novia, además de la poción de amor, hay una poción de muerte que también ha preparado la madre de Isolda. Y la sirviente de Isolda, Brangaene (que aquí desempeña la función de guardiana en la puerta de la iniciación, sosteniendo el cuenco de ambrosía, el brebaje de la inmortalidad), ha sustituido la otra poción por la del amor en sus copas. Así pues, cuando han renunciado psicológicamente lo mismo al amor como placer que al temor a la muerte, cuando beben, y viven, y se miran de nuevo, ha caído el velo del *māyā*.

Isolda arroja la copa. Ambos tiemblan. Se llevan la mano al pecho convulsivamente. Suena el tema de la Poción de Amor y, después de un intenso momento de aturdimiento, prorrumpen en un canto apasionado:

> Isolda: ¡Tristán!
> Tristán: ¡Isolda!... ¿Qué fue lo que soñé, del honor de Tristán?
> Isolda: ¿Qué fue lo que soñé, del pudor de Isolda?

¿No escuchamos un eco de Eloísa?

Y en el poema de Gottfried, el prodigio producido por la poción es el mismo, pues aunque en su filosofía no existía un Schopenhauer al que pudiera acudir, tenía a los griegos y la gracia de sus Musas —las mismas que abrirían los sentidos de los poetas y artistas del Renacimiento a la música de las esferas. Cuando se detuvo en su trabajo para invocar a la inspiración, no se dirigió a Jesús, María o algún santo cristiano, sino a las Nueve Musas (las Camenas) y al maestro de su danza cósmica, Apolo con la lira:

---

[65] Schopenhauer, *Ueber die Grundlage der Moral*, sección 22; vol. 7, p. 293.

De todo corazón y con las manos juntas, elevaré mis plegarias y súplicas al Helicón, el trono de nueve asientos del que brotan las fuentes por las que fluye el don de la palabra y el entendimiento. Está ocupado por Apolo y las nueve Camenas... Y si pudiera obtener aunque sólo fuera una gota, mis palabras, al pasar por el luminoso crisol de la inspiración de las Camenas, cobrarían una belleza maravillosa, labradas a la perfección, como el oro de Arabia[66].

La teoría del arte de Schopenhauer, que tanto impresionó a Wagner que la adoptó, explica en términos del siglo XIX el mismo concepto helenístico de las Musas invocadas por Gottfried. Además, es un concepto que armoniza perfectamente con las representaciones de ambos poetas sobre el efecto de la poción, pues las aguas de las fuentes de la inspiración que las Musas confieren a los artistas, el licor de los pequeños cuencos de los guías y guardianes de los misterios, la bebida de los dioses y el extracto del amor, en sus distintos grados, son lo mismo, es decir, ambrosía (sánscrito, *amṛta*, «inmortalidad»), la poción de la vida eterna experimentada aquí y ahora. Es leche, vino, té, cafe, lo que se prefiera, siempre que se beba con una percepción determinada —la propia vida, experimentada desde cierta profundidad y altura.

Normalmente, biológicamente, la función animal de los ojos es estar alerta buscando cosas, en el campo del espacio y el tiempo, que puedan ser a) deseables o b) peligrosas. Son los exploradores de un canal alimentario que se pregunta, «¿Puedo comer eso o me comerá a mí?» Y cuando funcionan a este nivel zoológico-económico-político, incluso los órganos del conocimiento superior sólo están al servicio de la voluntad de vivir, «sirviendo —como afirma Schopenhauer— meramente de instrumentos para la preservación del individuo y su especie.» Y habiéndose originado así, al servicio de la voluntad, para la realización de sus fines, el conocimiento queda confinado prácticamente en su totalidad a esa función —al menos, en todos los animales y en casi todos los seres humanos. Sin embargo... en algunos hombres, el conocimiento puede liberarse de esta servidumbre, romper ese yugo e, independizado de la voluntad y sus fines, existir enteramente en y por sí

[66] Gottfried, *op. cit.*, 4862-4895, un tanto abreviado.

mismo, como un espejo claro y limpio del mundo —que es el orden de la conciencia del arte»[67].

En determinadas circunstancias, por consiguiente, es posible disociar el acto de ver de la voluntad de vivir del individuo. Es posible ver un objeto no en términos de su relación con el bienestar del que lo ve, el sujeto, sino en su propio ser, en y por sí mismo. El objeto se contempla entonces no con el ojo del individuo temporal, sino de la conciencia autónoma: el ojo del mundo, como lo denomina Schopenhauer —sin deseo, sin temor, absolutamente separado de las vicisitudes de la mortalidad en el espacio y el tiempo, y de las leyes de causa y efecto que operan en este campo. No es el ojo del durmiente a los pies de la diosa de la figura 3, en el círculo de bestias espantadas y voraces, sino del Apolo Hiperbóreo en la cima del Helicón, con la lira en la mano, contemplando esas formas eternas que se manifiestan a través de todos los fenómenos y que Platón denominó «ideas» universales.

> La transición de la forma habitual de percibir un objeto concreto a la percepción de su idea informante se produce bruscamente [afirma Schopenhauer], cuando el acto cognoscitivo deja de estar del servicio a la voluntad y el sujeto que conoce deja de ser un mero individuo y deviene un sujeto puro de conocimiento, sin voluntad, sin buscar ya relaciones en términos de las leyes de causa y efecto, sino colmado en la contemplación fija del objeto que tiene ante él, exento de sus relaciones con todo lo demás[68].

O como James Joyce formula esa idea al explicar (en el *Retrato del artista adolescente*) el momento de éxtasis estético en la contemplación de un objeto: «Ves entonces que aquella cosa es ella misma y no otra alguna.... La mente en este instante ha sido bellamente comparada por Shelley a un carbón encendido que se extingue»[69].

La ciencia, declara Schopenhauer, se ocupa de las leyes de causa y efecto, que no son el objeto del arte. Las matemáticas se ocupan de las condiciones del espacio y el tiempo: esas condiciones no son el objeto del arte. La historia se ocupa de

---

[67] Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* II. 27, último párrafo; vol. 2, p. 201.

[68] Ibid., III. 34; vol. 3, p. 17.

[69] Joyce, *op. cit.*, p. 242.

la motivación: la motivación no es el objeto del arte. El arte está informado por la contemplación del objeto en su carácter de «idea», no como un «concepto» abstraído por el intelecto, sino como algo considerado en y por sí mismo, separado del flujo temporal de las leyes de la causalidad. «Y este algo separador —explica Schopenhauer— que en ese flujo general no era sino la partícula menos fugaz, se convierte, considerado así, en una epifanía del todo, equivalente a la infinita multiplicidad del tiempo»[70].

Esta forma de ver es la del genio, la del arte, la de la perfecta objetividad, la del ojo del mundo, y no se debe confundir con la abstracción intelectual ni con la referencia alegórica. Para los que son incapaces de soportar su impacto, que aniquila momentánemante el mundo y toda orientación en él del individuo político-biológico, que busca superarse y protegerse a sí mismo, la consecuencia es la locura. Schopenhauer alude a una sentencia de Aristóteles citada por Séneca: «*Nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae fuit*»[71]. También cita los versos de Dryden:

> El gran ingenio y la locura suelen estar emparentados,
> y sus confines por tenues lindes separados[72].

Y, por último, nos recuerda la alegoría platónica de la caverna*, donde el filósofo-poeta afirma que los que no han estado fuera de la caverna se burlan de los que han salido, cuyos ojos, desacostumbrados a la oscuridad, ya no pueden dintinguir claramente y juzgar sus sombras. Podría decirse, entonces, que el genio es aquel que puede vivir simultáneamente con las dos visiones del mundo, la del arte y la de la voluntad, sin enloquecer[73].

Según esta filosofía, tan apreciada por Wagner, cada una de las artes se aplica cabalmente a un aspecto de la visión cósmica. Por ejemplo, la arquitectura expresa las tensiones

---

[70] Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, III. 36; vol. 3, pp. 24-25.

[71] Séneca, *De tranquilitate animi* 15.16.

[72] John Dryden, *Absalom and Achitophel*, versos 163-64.

[73] Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* III. 36; vol. 3, p. 31.

* Platón, *La República*, 7; *supra*, 77.

físicas de la armonía universal: peso, cohesión, rigidez y masa, el juego de la luz y la sombra, forma y simetría. La pintura paisajística y la jardinería, el poder silencioso, en paz espiritual, de la voluntad impersonal en la naturaleza; la escultura y la pintura de animales muestran el carácter de las especies. El desnudo en pintura y escultura expresa la gracia de la especie humana; y el retrato, como ya se ha dicho, el carácter inteligible del individuo en cuanto especie en sí mismo. La música, no obstante, tiene una función aparte, pues no se ocupa de las formas en el espacio, sino del tiempo, puro tiempo. No es, como las demás artes, una expresión de lo que Platón denominó «ideas», sino de la voluntad misma, la voluntad del mundo, de la cual las «ideas» no son sino inflexiones. «Se podría denominar al mundo "música encarnada" , así como "voluntad encarnada"», escribió Schopenhauer, confirmando así el antiguo tema de la música de las esferas.

Y en el arte de la ópera wagneriana, por lo tanto, la música debe expresar el sentido del tiempo interior de las escenas presentadas en el espacio exterior del escenario. Su relación con esas escenas es la misma que la de la voluntad con el cuerpo, y tanto en el sentido como en el efecto, equivale, por así decirlo, a la poción de amor, en virtud de la cual las dos voluntades de Isolda y de Tristán actuarán como una.

Los dos creen que están bebiendo la muerte: han anulado su voluntad de vivir. Beben... y la música del universo cambia:

> Isolda: ¡Tristán! ¡Liberado del mundo, eres mío!
> Tristán: ¡Isolda!... eres mía!
> Los dos juntos: ¡Eres mío! ¡Tú, mi único pensamiento, el goce supremo del amor![74].

O, como relataba Gottfried:

> El amor, que acecha a los corazones, se había deslizado... Los que antes habían sido dos estado separados, se convirtieron en un solo ser unido... Cada uno era para el otro transparente como el cristal: los dos tenían un solo corazón...
>
> Adondequiera que Isolda dirigiera sus pensamientos, no existía nada que no fuera el amor y Tristán... El florecimiento del Amor es capaz de embellecer. Esta es la semilla que posee y gracias a la cual nunca muere[75].

---

[74] Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, acto I, conclusión.
[75] Gottfried, *op. cit.*, 11708-11870, muy abreviado.

CAPÍTULO 3

LA PALABRA TRAS LAS PALABRAS

I. Lenguaje simbólico

Las cosas más importantes no pueden ser dichas; las que son menos importantes se malinterpretan. Después, tenemos la conversación civilizada; después, el adoctrinamiento de masas; por último, el intercambio cultural. Procediendo así, llegamos al problema de la comunicación; es decir, la revelación de la verdad y profundidad propias a la profundidad y verdad de otro, de tal manera que se establezca una auténtica comunidad de existencia.

Ya he dicho que la mitología que estamos tratando en este volumen surge de la experiencia individual, no de un dogma, la ciencia, los intereses políticos o los programas para renovar la sociedad; y la clase de existencia sobre la que nos hablaban las palabras de Eloísa y Rabi'a, Gottfried, Dante, Wagner y Joyce, es la de la inocencia y la majestad del amor. No se me escapa que sus experiencias eran distintas, y que lo que para Eloísa, Gottfried y Wagner era amor, Dante lo condenaba como lujuria en el Canto V del *Infierno*. Pero Dante nunca dudó de la inocencia y majestad de su propia emoción, y lo que aquí estamos tratando no es lo que unos hombres piensan de otros, sino la fuerza de sus convicciones basadas en su experiencia; y esto bien puede recibir el nombre de fe —en el sentido que da Ortega y Gasset al término, «creencia individual», en oposición a «creencia colectiva»: no la fe en lo que se nos ha dicho que creamos o en lo que pueda ser oportuno

creer para ganar dinero, fama o cargos políticos, sino la fe en la propia experiencia, tanto si se refiere a un sentimiento, un hecho, la razón o una visión. Pues, como señala Ortega,

> No está en la mano del hombre pensar y creer lo que quiera. Se puede querer pensar de otro modo que como, en efecto, se piensa, y trabajar lealmente por cambiar de opinión e inclusive conseguirlo. Pero lo que no se puede es confundir nuestro querer pensar de otro modo con la ficción de que ya pensamos como queremos. Una de las cimas del Renacimiento, el extraño Leonardo de Vinci, acuñó para siempre la normá certera: *Chi non può quel che vuol, quel che puó voglia.* «El que no pueda lo que quiere, que quiera lo que puede»[1].

Los cultos y mitologías autorizados socialmente de las tradiciones clásica y medieval, así como de otras primitivas y orientales tenían por objeto inculcar una creencia y, en general, lo conseguían. En algunos casos notorios, su efectividad era tal que determinaban la forma y el contenido de las experiencias personales más profundas. Nadie ha oído todavía que un *arhat* haya sido sorprendido por una visión de Cristo, ni de una monja cristiana por la de Buda. La imagen del vehículo de la gracia, al llegar desde profundidades insondables en una visión, adopta el aspecto del símbolo mítico local del espíritu y, mientras tales símbolos actúen, su mantenimiento no se puede cuestionar. Sirven de guía del individuo no menos eficazmente que de soportes del orden social. No obstante, las mitologías «colectivas» no actúan así en todos los casos. Siempre ha habido individuos en quienes las formas socialmente impuestas no han producido ni visión ni convicción. Algunos se han desmoronado en la soledad o en el manicomio; otros han acabado en la pira o ante al pelotón de fusilamiento. Hoy, afortunadamente, la propia mitología colectiva es la que se está desmoronando en todas partes, dejando incluso al no-individuo (*sauve qui peut!*) que se ilumine a sí mismo. Es cierto que las clínicas mentales están llenas y que los psicoanalistas son millonarios. Sin embargo, todo aquel que sea lo suficientemente sensato como para dirigir su mirada más allá de su iglesia caída habrá visto en el escenario del

---

[1] José Ortega y Gasset, *En torno a Galileo*, en *Obras Completas*, vol. V, pp. 88-89, Alianza, Madrid, 1983.

mundo, que todavía está despejándose, una serie de poderosos individuos: la gran orden de los que en el pasado hallaron y en el presente siguen hallando en sí mismos toda la guía necesaria. Las mitologías de este libro son las producciones, las revelaciones —las cartas lanzadas al mar en una botella— de esos hombres y mujeres que han tenido el valor de ser congruentes en sus deseos y sus actos, en sus ideas y en sus manifestaciones. Y podemos dejar a Dios, a Dante, al sacerdote o a la prensa que los pongan en el Cielo o en Infierno. Pero es mejor el Infierno con el carácter propio que el Cielo con el de otro; pues precisamente eso sería hacer el Cielo del Infierno, y el Infierno del Cielo.

Profesar opiniones que no sean las propias y vivir de acuerdo con ellas —sea cual sea la sensación de participar socialmente, de plenitud o incluso de euforia que ello produzca— conduce inevitablemente a la pérdida del yo y a la falsificación. Pues en nuestros roles públicos y creencias convencionales somos —después de todo— prácticamente intercambiables. «Ahí fuera» no somos nosotros mismos, sino, en el mejor de los casos, sólo lo que se espera que seamos y, en el peor, lo que estamos obligados a ser. El designio de las antiguas mitologías de integrar al individuo en su grupo, de grabar en su mente los ideales de ese grupo, moldearle de acuerdo con uno u otro de sus estereotipos y convertirle en un cliché totalmente seguro ha sido asumido en el mundo moderno por una serie de instituciones seculares desmitologizadas y, pese a su ostensible tolerancia, coercitivas. No obstante, en relación con este cambio se empieza a manifestar una nueva inquietud; pues con el aumento de nuestra eficacia para el adoctrinamiento de masas, por una parte, y de nuestro interés occidental peculiarmente moderno en fomentar auténticos individuos, por la otra, muchos están sufriendo una nueva y dolorosa experiencia al darse cuenta de cuán profundamente determinados están nuestros sentimientos, acciones, pensamientos e incluso nuestra capacidad para la experiencia por las huellas, los estereotipos y los arquetipos de la esfera social.

En su «obra del absurdo» *La cantante calva*, Ionesco pone a una pareja británica debidamente casada en una sala de estar británica debidamente árida, en la que cada uno tiene la

extraña sensación de haber visto o conocido antes al otro en algún sitio. Son extraños. Y, en el mismo talante, T. S. Eliot denuncia en su poema «Los hombres huecos» (1925) —como había hecho en *La tierra baldía* (1922)— que actualmente estamos tan vacíos de valores que incluso

a la hora en que
temblamos de ternura
labios que querrían besar
forman oraciones a piedra rota[2].

En las memorables palabras del poeta expatriado:

Somos los hombres huecos
somos los hombres rellenos
apoyados uno en otro
la mollera llena de paja. ¡Ay!
Nuestras voces resecas, cuando
susurramos juntos
son tranquilas y sin significado
como viento en hierba seca
o patas de ratas sobre cristal roto
en la bodega seca de nuestras provisiones

Figura sin forma, sombra sin color,
fuerza paralizada, gesto sin movimiento[3].

En las regiones primitivas y orientales de autoridad y fe colectivas, se elevaba a la categoría de sobrehumano el origen de las costumbres locales. Entre los primitivos, solían ser los antepasados mitológicos de la edad mitológica quienes habían establecido, de una vez para siempre, todas las costumbres que sus descendientes debían respetar para que el mundo y ellos mismos perdurasen. En el lejano Oriente, así como en Sumer y Akkad, Egipto y Babilonia, el orden social ortodoxo se consideraba una pieza más del orden natural, establecido —como el movimiento de los planetas— en el contexto de una ley cósmica implacable, eterna e impersonal. Y, según nuestra tradición, los órdenes morales del Antiguo y el Nuevo Testamento fueron instituidos por la voluntad de un Dios Creador

[2] T. S. Eliot, «The Hollow Men», parte III, cuatro últimos versos.
[3] Ibid., parte I.

personal que habita (como ha señalado el obispo Robinson en su valiente librito *Honest to God*) en algún lugar «ahí» fuera o arriba.

Fueron los griegos y los romanos y, más tarde, los celtas y los germanos, quienes se dieron cuenta de que las leyes que regulan las vidas de los hombres son de origen humano: no apodícticas, sino convencionales, y, por tanto, susceptibles de ser modificadas por la voluntad humana para que convengan a los fines y los medios humanos. Hoy consideramos la filosofía griega y el derecho romano, así como el concepto moderno de Estado secular, los grandes jalones de esta liberación del hombre de la pesadilla de su propio pasado. Y con esta desmitologización de las normas de la sociedad —su reducción a la condición de un marco convencional útil, ordenado racionalmente, en cuyo terreno neutral deben poder prosperar distintas formas de vida humana con los mínimos obstáculos posibles— el centro moderno de suprema atención ha pasado del orden social *como un fin* al individuo. Sin embargo, se ha producido un retroceso patológico a los tiempos e ideales arcaicos en ese vasto imperio euroasiático de despotismo bizantino modernizado (delimitado por ametralladoras dirigidas hacia su población presa) donde el lavado de cerebro científico ha sustituido al catecismo y la confesión; el comisario, al obispo, y *El Capital*, a la Biblia. Ya en 1881, el genial Friedrich Nietzsche previó —e incluso describió— esta posibilidad, contra la que nos advirtió en el capítulo «Del nuevo ídolo» de *Así habló Zaratustra*:

> Estado se llama al más frío de todos los monstruos fríos. Es frío incluso cuando miente; y ésta es la mentira que se desliza de su boca: «Yo, el Estado, soy el pueblo».
>
> ¡Es una mentira! Creadores fueron quienes crearon los pueblos y suspendieron encima de ellos una fe y un amor: así sirvieron a la vida.
>
> Aniquiladores son quienes ponen trampas para muchos y las llaman Estado: ésos suspenden encima de ellos una espada y cien concupiscencias.
>
> Donde todavía hay pueblo, éste no comprende al Estado y lo odia, considerándolo mal de ojo y pecado contra las costumbres y los derechos.
>
> Esta señal os doy: cada pueblo habla su lengua propia del bien y del mal: el vecino no la entiende. Cada pueblo se ha inventado su lenguaje en constumbres y derechos.
>
> Pero el Estado miente en todas las lenguas del bien y del mal; y diga lo que diga, miente —y posea lo que posea, lo ha robado.

Falso es todo en él; con dientes robados muerde, ese mordedor. Falsas son incluso sus entrañas...

Aún está la tierra a disposición de las almas grandes. Vacíos se encuentran aún muchos lugares para eremitas solitarios o en pareja, en torno a los cuales sopla el perfume de mares silenciosos...

Allí donde el Estado acaba, —¡mirad allí, hermanos míos! ¿No veis el arco iris y los puentes del superhombre?[4].

Dos dificultades debe afrontar el individuo que, solo, más allá del tumulto del Estado, en los silencios de la tierra y el mar, y en el silencio de su corazón, busca la Palabra que está más allá de las palabras del misterio de la naturaleza y su potencialidad como hombre —como el caballero errante que se internaba en el bosque «por donde lo veía más espeso»*. La primera es la dificultad de traspasar el sistema de ilusión grabado en sus propios nervios por las fuerzas —al mismo tiempo morales y lingüísticas— de su juventud. Sigmund Freud ha denominado proceso de introyección el mecanismo psicológico por el cual, en la infancia, los mandatos paternos se graban indeleblemente en los centros motivadores de la voluntad; y el lingüista comparativo Benjamin Lee Whorf ha demostrado en una serie de minuciosas comparaciones hasta qué punto el lenguaje aprendido en la infancia determina no sólo la manera en que se expresan los pensamientos y sentimientos, sino incluso las mismas pautas de esos pensamientos y sentimientos[5]. Por lo tanto, incluso en la soledad de esas fortalezas remotas en las que parece no penetrar el Estado, las huellas de nuestra comunidad siguen con nosotros, tatuadas en el reverso de nuestra piel. Ese es el sentido del enigmático mandato del maestro zen japonés: «Muéstrame el rostro que tenías antes de nacer». En el Tao Te King leemos sobre la

---

[4] Nietzsche, *Also Sprach Zarathustra*, I. 11: «Vom neuen Götzen», *Werke*, vol. VI, pp. 69-72, abreviado.

[5] Benjamin Lee Whorf, «Science and Linguistics», *The Technology Review*, vol. XLII, n.º 6 (abril de 1940); «Linguistics as an Exact Science», ibíd., XLIII, n.º 2 (diciembre de 1940); «Languages and Logic», ibíd., XLIII, n.º 6 (abril de 1941); «The Relation of Habitual Thought and Behavior to Language», *Language, Culture and Personality* (Menasha, Wis., 1941), pp. 75-93; «An American Indian Model of the Universe», *International Journal of American Indian Languages*, vol. 16, n.º 2 (abril de 1950).

* *Supra*, p. 61.

vuelta «al bloque sin tallar». Y cada línea de los Upanishads alude a esa inefable fuente interior del ser, de la conciencia y la dicha, «donde las palabras retroceden», junto con el pensamiento, sin haberla alcanzado»[6].

> Se ilumina a sí mismo y es fijo, aunque se sabe que se agita
> en la secreta cavidad del corazón,
> que es su gran soporte. Ahí habita todo
> lo que se agita y respira y parpadea[7].

Y en Occidente, el español Santo Tomás de Villanueva (1488-1555), arzobispo de Valencia y predicador de la vía mística desde el púlpito de su sede, escribía sobre el silencio de todas las cosas en que escuchaba la voz del Amado[8].

Pero entonces, cuando a uno se le ha conferido realmente una experiencia propia —trascendiendo las categorías escritas por la comunidad sobre el rostro de la naturaleza— al regresar, por así decirlo, a la corte del rey y reunirse en la Mesa Redonda con aquellos a quienes también les fueron conferidas sus experiencias en el oscuro bosque, surge la segunda dificultad: establecer una forma de vida en términos propios, y no de la antigua «creencia colectiva»:

En una nota de *La tierra baldía*, T. S. Eliot cita un pasaje de *Appearance and Reality*, de F. H. Bradley:

> Mis sensaciones externas no son menos privadas que mis pensamientos o mis sentimientos. En ambos casos, mi experiencia queda dentro de mi propio círculo, un círculo cerrado al exterior; y cada esfera es opaca en todos sus alementos por igual para aquellas que la rodean... En resumen, considerado como una existencia que aparece en un alma, el mundo entero es peculiar y exclusivo de cada alma[9].

No obstante, a la luz de Freud y de Whorf, esto no puede ser del todo cierto, pues las categorías en las que nuestra experiencia se hace consciente nos han sido dadas por la sociedad y son comunes a todos sus miembros. Las experien-

---

[6] *Taittirīya Upaniṣad* 2.4.

[7] *Muṇḍaka Upaniṣad* 2.2.1.

[8] Tomás de Villanueva, *Opera* (Salamanca, 1761-64; Bibl. nº 1073), vol. IV, p. 388.

[9] Eliot, *The Waste Land*, nota al verso 411, en F. H. Bradley, *Appearance and Reality* (Londres, Swan Sonnenschein and Co., 1893), p. 346.

cias realmente privadas no se producen mientras no se anulen esas categorías; y entonces surge la segunda tarea, la de la comunicación: una comunicación que no devuelva inmediatamente todo el discurso —y la propia vida de la persona— al modelo ya trascendido.

En el caso de los eremitas, no se intenta ni se desea comunicación alguna; eran aquellos a quienes Nietzsche denominó «solitarios». En el caso de una posesión amorosa compartida («solitarios en pareja» en la descripción de Nietzsche), como la que Gottfried celebraba en su gruta del lecho cristalino, surge inmediatamente un lenguaje secreto inteligible de signos y palabras, del que el mundo queda automáticamente excluido. De forma semejante, en un contexto mayor, donde un equipo, un grupo, una tribu o un pueblo comparten experiencias significativas, surge inevitablemente un lenguaje que es ininteligible para los de fuera en toda su profundidad, aun cuando su significado racional o pragmático parezca evidente y traducible.

En *Mitología primitiva* he empleado el término «zona mitogenética» para designar una zona geográfica en la que puede demostrarse la aparición de tal lenguaje de símbolos míticos y sus correspondientes ritos [10]. No obstante, cuando las formas de los ritos y símbolos se difunden a otras zonas, o pasan a generaciones posteriores que ya no participan en la experiencia original, pierden profundidad, sentido, alma; de tal forma que si, al principio, su sentido y su efecto habían sido reconocidos y expresados espontáneamente —como el sentido y el efecto de las llamadas de los pájaros entre las distintas especies—, más tarde, al perder fuerza, se reinterpretan conscientemente y se aplican a temas nuevos e incluso contrarios —como ocurrió, por ejemplo, con el símbolo de la serpiente en el Oriente Próximo, cuando pasó de la mitología sumerio-babilónica a la Biblia [11].

En el mundo moderno de la ciencia y la máquina accionada por energía, del comercio a escala global y de masivos intercambios culturales, han desaparecido los entornos físicos y

---

[10] *Mitología primitiva*, pp. 439-40.
[11] *Mitología occidental*, pp. 25-34.

sociales de los que surgieron los antiguos órdenes simbólicos. Además, en nuestro presente entorno mundial, con su mezcla de comunidades religiosas, nacionalidades y razas, clases sociales y economías, no hay una verdadera comunidad en profundidad, ni siquiera allí donde, por cuestiones prácticas, parecen haberse alcanzado acuerdos. Nadie que haya asistido seriamente a un congreso de filosófos orientales y occidentales, a una conferencia interreligiosa o a una sesión de las Naciones Unidades creerá que a través de una linde cultural se puede enviar algo más que barriles vacíos (que, como dice el proverbio, son los que hacen más ruido). Como solían decir los antiguos romanos, «*Senatus bestia, senatores boni viri*: El senado es una bestia, los senadores hombres buenos». La arena parlamentaria ha sido considerada durante siglos como la cancha satánica del engaño y el compromiso. Sin embargo —haciendo justicia al Diablo— barriles completamente vacíos es precisamente lo que requiere esta época de nuevos vinos. Pues, como reconocerá hasta el más pesimista, el compromiso y el engaño, *force majeure* y adaptación, están configurando gradualmente en este mundo (aunque quizá, trágicamente, con demasiada lentitud) una especie de orden social neutral, definido en un esperanto legal, que finalmente serviría lisa y llanamente de marco desmitologizado donde podrían desenvolverse las posibilidades de una existencia solitaria o en comunidad en esta tierra viva y en el espacio infinito más allá. Por supuesto, sigue existiendo el peligro del nuevo ídolo, el estado, con su lavado de cerebro científico y su terrible producto en serie, la marioneta de carne y hueso, no movida desde dentro, sino por señales exteriores, como uno de los perros de Pavlov. Citando de nuevo las palabras de T. S. Eliot en «Los hombre huecos», «*El señor Kurtz —muerto*».

Al corro del higo chumbo
al higo chumbo higo chumbo
al corro del higo chumbo
a las cinco de la mañana.

Entre la idea
y la realidad
entre el movimiento

y el acto
cae la Sombra
porque Tuyo es el Reino

Entre la concepción
y la creación
entre la emoción
y la respuesta
cae la Sombra
la Vida es muy larga

Entre el deseo
y el espasmo
entre la potencia
y la existencia
entre la esencia
y el descenso
cae la Sombra
pues Tuyo es el Reino

pues Tuyo es
la Vida es
pues Tuyo es

Así es como acaba el mundo
Así es como acaba el mundo
Así es como acaba el mundo
No con un estallido sino con un quejido[12].

Y así llegamos a la cuestión de traducir una experiencia real de la vida al lenguaje de estos muertos —que, en realidad, no están muertos, sino dormidos, y entre ellos (como deben saber hasta los críticos sociales más pesimistas) hay muchos que no están muertos ni dormidos, sino buscando, y muchos otros que ya han desvelado en su interior una vida más despierta, Señor Crítico, de la que sueña tu filosofía.

Pues nos movemos —todos— en dos mundos: el mundo interior de nuestra conciencia y un mundo exterior de participación en la historia de nuestro tiempo y lugar. El científico y el historiador se ocupan del último, es decir, del mundo de las cosas «ahí fuera», donde las personas son intercambiables y el

[12] Eliot, «The Hollow Men», parte V, en *Collected Poems 1909-1962*, pp. 81-82.

lenguaje sirve para comunicar información y mandatos. Los artistas creativos, por otra parte, despiertan a la humanidad al recuerdo: convocan a nuestra mente exterior al contacto consciente con nosotros mismos, no como participantes en este o aquel fragmento de la historia, sino como espíritu, en la conciencia del ser. Su tarea es, por lo tanto, lograr la comunicación directa desde un mundo interior a otro, de tal forma que se produzca una convulsión de la experiencia: no una mera transmisión de información o persuasión, sino la comunicación efectiva a través del vacío del espacio y el tiempo de un centro de conciencia a otro.

En los sistemas tradicionales ésa era la función del mito y del rito. Como ya he señalado, después de originarse en la zona mitogenética de un lugar y momento determinados, como el lenguaje profundo compartido espontáneamente por todos o la mayoría de los miembros de una comunidad considerablemente homogénea, tal código de señales perdió fuerza cuando las condiciones de las que había surgido se modificaron históricamente y el misterio de la existencia se experimentó a través de nuevas condiciones. Todos esos códigos están desapareciendo; y dada la variada composición de los cuerpos sociales actuales y el hecho de que en nuestro mundo ya no existan más horizontes cerrados en cuyos límites se pueda establecer un enclave de experiencia común, ya no podemos acudir a las comunidades para la generación del mito.

Hoy, la zona mitogenética es el individuo en contacto con su propia vida interior, comunicándose a través de su arte con los que están «ahí fuera».

Para ello deben emplearse signos comunicativos: palabras, imágenes, movimientos, ritmos, colores y perfumes, sensaciones de toda clase que al artista le llegan del exterior y, por tanto, inevitablemente cargadas de asociaciones, no sólo desfiguradas por el pasado, sino también por la comunicación contemporánea.

Entre la concepción
y la creación
entre la emoción
y la respuesta
cae la Sombra.

¿Cómo es posible trascender esta intervención?

Gerhart Hauptmann ha escrito en algún sitio: «*Dichten heisst, hinter Worten das Urwort erklingen lassen*: hacer poesía significa hacer resonar la Palabra tras las palabras».

Algunas escuelas poéticas han intentado elevar a la mente educada sirviéndose de una retórica cultivada a la que no llegan los ecos del mercado; otras, de acentos del suelo y notas salvajes para renovar en nosotros la fuerza de la tierra. Más recientemente, algunos han creído purificar el lenguaje, el pensamiento y la civilización emitiendo sonidos, sílabas, retintines, gruñidos de cerdo, chillidos de águila, aullidos de mandril y silencios, volviendo así al Paleolítico inferior para comenzar de nuevo. Pero los gruñidos de cerdo en sí mismos no expresan la trascendencia con más elocuencia que los pareados alejandrinos. El arte necesario consiste en hacer sonidos, palabras y formas, nobles o vulgares, abiertas «hacia atrás», por así decirlo, a la eternidad, y esto exige del artista que, en su experiencia individual, haya tocado de nuevo el punto fijo de este mundo giratorio cuyas formas míticas inmemoriales son los símbolos y garantes. En efecto, a juzgar por la historia, el secreto común a todos los artistas creativos realmente grandes de Occidente ha sido el de dejarse despertar —para, a su vez, revitalizarlos— por los símbolos mitológicos infinitamente sugestivos de nuestra rica herencia europea de tradiciones entremezcladas. Evitando, de una parte, el error popular de leer la mitología como una referencia a hechos históricos objetivos y, de la otra, la puerilidad de rechazar la guía de los siglos y, así, ahogarse como un adolescente en el vado de su propia profundidad, han atravesado el punto de Escila y Caribdis y llegado a esa puerta del sol, cuyos conocedores han cantado en todas las épocas, cada uno en la lengua de su propio mundo. Tras exponer su imaginación al poder excitante de los símbolos, han seguido en su interior los ecos de su elocuencia —abriendo así individualmente su propia vía a la sede del silencio donde cesan las señales. Y cuando después regresan al mundo y su compañía, habiendo aprendido en sus propias profundidas la gramática del lenguaje simbólico, están capacitados para dar nueva vida al museo del pasado así como a los mitos y sueños de su presente —de tal forma

que traen (como en el coro final del *Parsifal* de Wagner) la «redención para el Redentor», haciendo que la sangre historificada, petrificada, del Salvador, fluya de nuevo como una fuente de vida espiritual.

Así pues, reconsideremos brevemente las principales corrientes del lenguaje y los símbolos tradicionales que han servido de guía a nuestros poetas y artistas hacia el silencio de la Palabra tras las palabras y de instrumento para comunicar su arrebato; comenzando con la época de aquellos audaces poetas de los siglos XII y XIII que fueron los primeros autores individuales en el auténtico sentido moderno y avanzando hasta nuestros grandes maestros de la Palabra en el momento presente.

II. La herencia clásica

Ya hemos visto cómo Gottfried celebraba a Apolo y las nueve Musas en la cumbre paradisíaca del monte Helicón. Dante también invocó a las Musas —al comienzo del *Infierno*, Canto II— y su guía en el Infierno y hasta la cumbre paradisíaca de la montaña del Purgatorio fue Virgilio, que a lo largo de la Edad Media había sido idealizado como *l'altissimo poeta*, la principal guía literaria. La figura 10 muestra una pintoresca representación de su Dido y Eneas, procedente de un manuscrito del siglo XI conservado en la Biblioteca Nazionale de Nápoles. Por la forma y el gesto, las figuras no son clásicas, sino medievales, pues, como afirma el fallecido profesor E. R. Curtius en su excelente estudio *La Literatura europea y la Edad Media latina*, «la Edad Media tenía su propia concepción de la Antigüedad». No menos en la filosofía y la ciencia que en la literatura y el arte, la autoridad de la herencia grecorromana incluso en el oscuro periodo desde el siglo V al XI era tal que Curtius hablaba de una única tradición europea que iba sin interrupción desde Homero a Goethe [13]. Estaba sustentada por

[13] Ernest Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, traducido al inglés por Willard R. Trask, Bollingen Series XXXVI (Nueva York, Pantheon Books, 1953), pp. 12 y 591. [Edición castellana: *Literatura europea y la Edad Media latina*, FCE, 1976.]

Figura 10.—*Dido y Eneas; siglo X d.C.*

dos corrientes interrelacionadas. Una, exterior, era la de los poetas y filósofos, gramáticos, científicos e historiadores eseñada y leída abiertamente en las escuelas. La otra, más oculta, subterránea, era la de los cultos mistéricos que habían florecido en los últimos siglos romanos en todo el mundo clásico, desde la India hasta el valle del Nilo y las Islas Británicas celtas.

Las figuras 11 y 12 muestran el interior y el exterior de una copa de alabrastro, aproximadamente del periodo de la copa de Pietroasa de las figuras 3 y 4. En el centro —donde en la otra copa aparece una diosa sentada en un trono rodeado de vides— la parte delantera de una serpiente alada (un ala está perdida) se enrolla formando un montículo hemisférico, de cuya base irradian lenguas de fuego. Dieciséis figuras, nueve

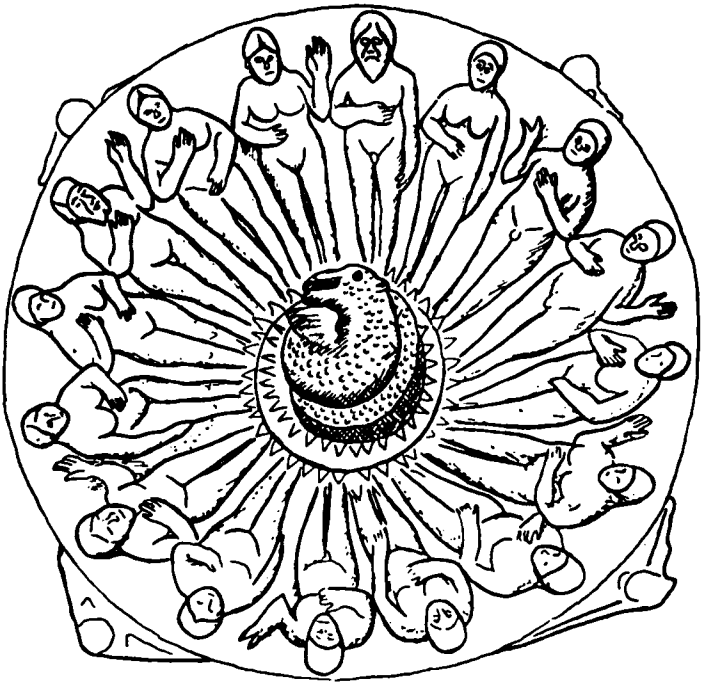

Figura 11.—*Santuario de la serpiente alada; copa órfica, siglo II o III d.C.*

mujeres y siete hombres, todas desnudas, aparecen en actitudes devotas, con los ojos dirigidos a la serpiente, varias con una mano en el pecho, la postura del iniciado de la figura 3, estadio 7. Cinco mujeres están en una postura semejante a la de la Venus de Médici, sugiriendo la actitud del andrógino del estadio 11 en el otro grupo; y allí —como aquí— hay un total de dieciséis figuras. La serpiente alada combina las alas del grifo del estadio 16 con el carácter reptil de la bestia del estadio 10, lo que indica que estamos ante un satuario como aquel de la otra serie en el que entró el candidato en el estadio 10: del misterio más allá de los «pares de opuestos», tras lo cual, en el estadio 11, el iniciado aparece como un andrógino con las alas del Espíritu Santo sobre su cabeza.

Ahora bien, en los misterios helenísticos era frecuente que

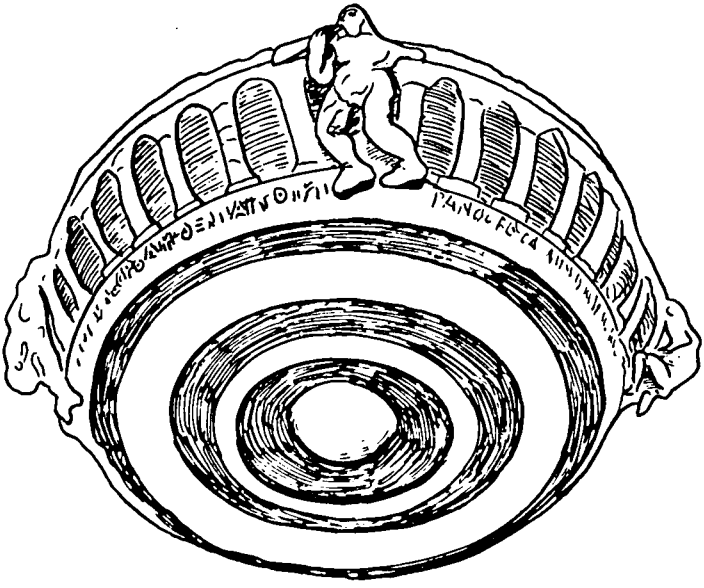

Figura 12.—*Exterior de la copa de la serpiente.*

el iniciado entrara desnudo en el sanctasanctórum y, mientras que las mujeres quedaban excluidas de los ritos mitraicos [14], en los órfico-dionisiacos eran esenciales para inducir el arrebato místico y como vehículos de la revelación. La copa de Pietroasa testimonia su importancia como guías y divinidades. Allí, tanto ellas como los iniciados están vestidos y todo aparece en movimiento: aquí todo es quietud. El montículo del centro, cubierto por la serpiente alada, es la parte superior del huevo cósmico órfico, en cuyo interior habitan todas las criaturas mortales. Este grupo está *fuera* y *encima* del huevo. Han ascendido (espiritualmente) por la puerta del sol, que se abre en en el momento de mediodía en la cima del cielo. Las «rocas entrechocantes» (Simplégades) que se separan en ese momento se han vuelto a cerrar detrás de ellos, y ahora se encuentran (en el conocimiento) en la eternidad, más allá de los pares de opuestos: muerte-nacimiento, hombre-mujer, sujeto-objeto,

[14] *Mitología occidental* pp. 281-82.

bien-y-mal, claridad-y-oscuridad. Las limitaciones normales del pensamiento y los sentidos humanos, los ropajes de la mente, fueron destruidas en el terrible paso, y sus llamas purificadoras flamean ahora *a sus pies*. La serpiente enroscada sobre el montículo, a la que dirigen su mirada absorta en silencioso arrebato, reúne las formas que abajo habrían sido consideradas opuestas: la serpiente reptando sobre su cuerpo y el pájaro en su vuelo alado. Esta figura de la forma trascendente representa el mismo poder ubicuo que en la otra copa está simbolizado por la poción inductora del éxtasis en el cáliz de la Diosa Madre. En la copa de la serpiente alada, nos encontramos dentro de ese cáliz sacramental, bebiendo con nuestros ojos, por así decirlo, la bebida embriagadora, simbolizada en vino, del misterio de la sustancia de nuestro ser.

La figura 12, el exterior de la copa, representa una visión de la cúpula celestial desde debajo de la bóveda cósmica que nunca cesa de girar —la visión meramente exotérica que nos permiten los ojos y los instrumentos de la ciencia. Cuatro querubines desnudos tocando trompetas y las conchas en los cuatro puntos cardinales simbolizan los cuatro vientos del ciclo espacial y las estaciones del ciclo temporal; veinticuatro columnas sostienen esta estructura de tiempo-espacio, como las horas sostienen el día; y más abajo, en la base del cielo, que es el techo de nuestro mundo, se hallan los círculos de las órbitas de las esferas. Además, el primer intérprete de esta copa, el profesor Hans Leisegang, reconoció alrededor de la base una inscripción de citas de cuatro himnos órficos en un griego un tanto incorrecto:

> Escucha, Tú que haces girar eternamente
> la radiante esfera de movimiento distante...
>
> Al principio, el Cielo y la Tierra eran
> una sola forma —el Huevo Cósmico...
>
> Primero, apareció la luz —Fanes—: llamada
> tambien Dioniso, porque se mueve
> en círculo alrededor del infinitamente alto Monte Olimpo...
>
> Está resplandeciendo Zeus, Padre de Todo el Mundo[15].

[15] Leisegang, *loc. cit.*, pp. 194-260.

Examinamos ahora la figura 13, «La música de las esferas», de una obra neoplatónica del siglo XV, la *Practica musice* de Gafurius, publicada en Milán en 1496. La figura de la serpiente descendiendo es trascendental. En la parte inferior penetra en las esferas de los cuatro elementos dividiéndose en una tríada de cabezas animales: un león en el centro, un lobo a la izquierda y un perro a la derecha. Gafurius identificó a esta bestia con el perro guardián del Hades, Cérbero[16], que en el periodo helenístico se representaba con tres cabezas y cola de serpiente. En un templo de Alejandría dedicado al dios greco-egipcio Serapis (identificado sincréticamente con Zeus, Dioniso, Fanes, Apolo, Osiris y el buey Apis), la deidad está sentada, como en la copa, sobre un trono elevado con Cérbero a sus pies[17]. Las cabezas de la bestia simbolizan el Tiempo Devorador en sus tres aspectos —Presente, Pasado y Futuro— a través del cual se experimente la presencia inalterable del dios, pasando siempre sobre la tierra. Como leemos en las *Saturnales* de Macrobio (siglo V d.C.): «El león, violento y fulminante, expresa el presente; el lobo, que se lleva arrastrando a sus víctimas, es la imagen del pasado, que nos roba los recuerdos; el perro, haciendo fiestas a su amo, nos sugiere el futuro, que sin cesar nos seduce con esperanzas»[18].

En la base del diagrama de Gafurius, la cabeza del león respira sobre una mujer que lleva el nombre de «Talia» («Abundancia»), la primera de las nueve Musas. Las otro ocho aparecen en la columna izquierda en una serie ascendente rematada de nuevo por el nombre de Talia, que, en este caso, designa a la figura central de las tres Gracias, danzando desnudas sobre el paradisiaco monte Helicón ante el trono de Apolo.

En cuanto Musa, en la parte inferior, Talía es la inspiradora de la poesía bucólica y la comedia, y, como se la representa

---

[16] Gafurius, *De harmonia musicorum instrumentorum* (Milán, 1518), fol. 93v. He seguido a Edgard Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance* (New Haven, Yale University Press, 1958), p. 46, n. 5.

[17] H. E. D. Blakiston, «Greco-Egypcian Religion», artículo en James Hastings (ed.), *op. cit.*, vol. VI, p. 377, columna 2.

[18] Macrobius, *Saturnalia*, Liber I, Caput XX, describiendo el animal tricéfalo del dios-sol Serapis en el templo de Alejandría.

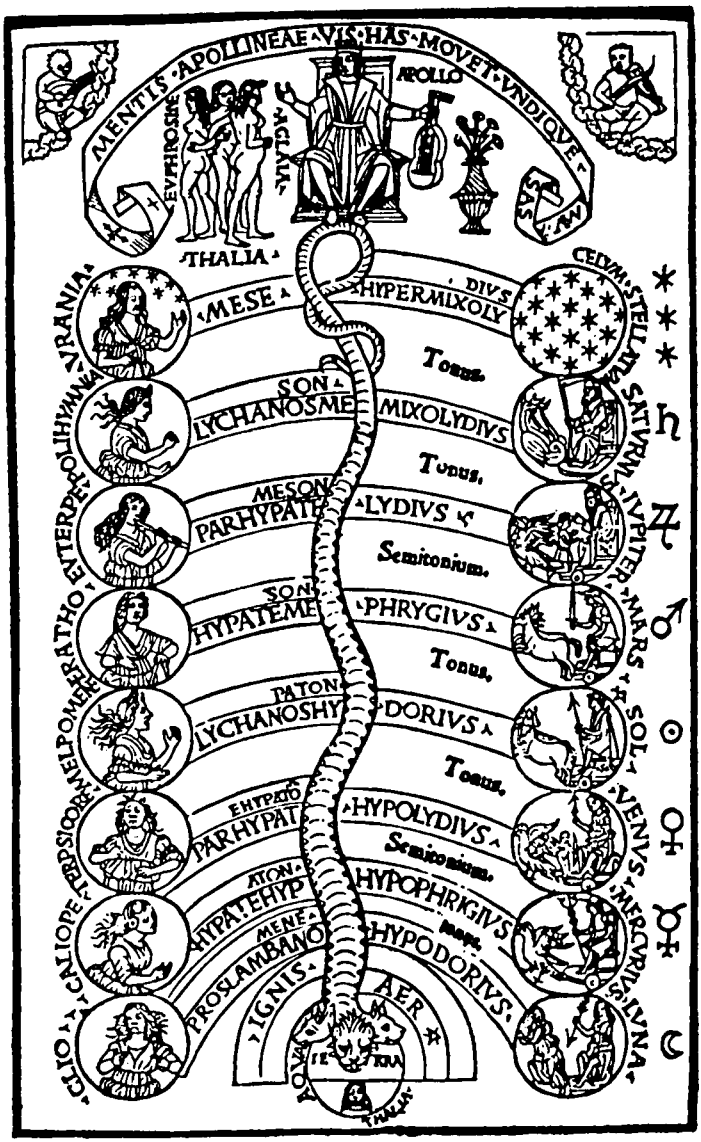

Figura 13.—*La música de las esferas; Italia, 1496.*

aquí, *por debajo* de la superficie terrestre, oculta, es «Talía Silenciosa», *surda Talía*, la Musa no escuchada. Pues los hombres, ante los terribles rasgos del tiempo, que no pueden comprender, están ciegos y sordos a la inspiración de la Musa de la poesía de la naturaleza, y su gloria sólo se revela cuando el espíritu ha sido transportado a la cima de la sabiduría.

Leída en términos de la tradición eclesiástica, la Gracia Talía, en la parte superior, evoca a Eva en estado puro; Eufrósine, «Alegría», de espaldas al dios, su tendencia a la rebelión; Talía, abajo, Eva exiliada, sometida a la serpiente y, por lo tanto, a los temores, las esperanzas y las privaciones del tiempo; y, finalmente, la Gracia Aglaye, «Esplendor», arriba, dirigiendo su mirada hacia el dios, la Virgen María, «el cambiante nombre de Eva» —¡Eva en Ave!— anulando la obra de Eufrósine, «Alegría», o, como diría propiamente un cristiano, del «Placer Sensual».

No obstante, como nos recuerda una nueva mirada al dibujo del Dios Padre pescando (Fig. 8), de acuerdo con la lectura cristiana habitual de tales símbolos, el poder de la serpiente no es una emanación hacia la tierra de la voluntad creadora de Dios, sino una fuerza contraria, opuesta a ella; de ahí que las Musas, colocadas sucesivamente por Gafurius a lo largo del cuerpo de la serpiente, en el pensamiento ortodoxo estarían más bien asociadas con la Caída que con una redención y las artes estarían condenadas, como, en efecto, lo están tanto en el puritanismo cristiano como en el primer mandamiento bíblico contra las imágenes (Exodo 20,4).

En un arte propiamente cristiano, las formas no presentan a los sentidos la seducción del mundo, sino que son alegorías de temas espirituales y de las leyendas del Salvador y sus santos, en virtud de las cuales la mente y el espíritu son elevados más allá de este mundo hacia Dios, que es trascendente y distinto. Por el contrario, en el diagrama de Gafurius —como, en general, en el arte clásico— las Musas representan y están consagradas a las esferas de sus respectivos estadios, que conciernen al cuerpo y al ámbito del poder de la serpiente. Y la serpiente, a su vez, no está opuesta al Señor de la Vida y la Luz, sino que es una manifestación de su fuerza y armonía creativas. Para percibir esto y elevarse después de una gloria a

la siguiente, sólo hay que afrontar la boca del león y atreverse a entrar en ella: la puerta del sol llameante del presente, completamente absorto en la vida aquí y ahora, sin esperanza, sin temor. Entonces, el arrebato de las Musas —las artes— empezará a experimentarse en el cuerpo de este mundo, transportando nuestro espíritu de gloria en gloria, hasta esa cima de gozo en la conciencia, donde el ojo del mundo —más allá de la esperanza, más allá del temor— reconoce el universo en su venida, su marcha y su ser. Pues, igual que la serpiente no está opuesta al Señor, sino que es el vehículo de su gracia descendente, tampoco se oponen las Musas —vestidas con los ropajes de este mundo— a las Gracias desnudas, sino que son los heraldos terrenales de su danza paradisiaca en un ritmo triple (tres veces tres). Y son nueve porque (como dice Dante de su Musa, Beatriz) su raíz (la raíz cuadrada de nueve es tres) está arriba, en la trinidad.

Más allá del rostro aterrador del tiempo que todo lo consume, las artes —las Musas— nos inician en la armonía permanente del universo, cuyos planos o aspectos están controlados por los planetas y sus esferas. Gafurius muestra sus signos y deidades a la derecha de su diagrama, haciéndolos coincidir con las Musas a la izquierda. Igual que Talía (abajo) preside la tierra, Clío (inferior izquierda), la Musa de la historia, gobierna el plano de la luna, que controla las estaciones del tiempo, mientras que Calíope, la poesía heroica, está unida a Mercurio (Hermes), el guía de las almas fuera de la esfera temporal. A continuación se hallan Terpsícore, Musa de la danza y el canto coral, en la efera de Venus y Cupido; Melpómene, la tragedia, que purifica e ilumina con el fuego y la luz del Sol; y Erato, la poesía lírica y amorosa, en el plano de Marte, el dios de la guerra. Más allá de esta tríada trágica central, el poder de la música nos libera de cualesquiera formas visibles*. Euterpe, la Musa del arte de la flauta, eleva la mente al plano de Júpiter, donde el alma se dirige al aspecto protector del Señor, como el niño a su padre en la escena de la confirmación a la derecha. Polimnia, la Musa del canto sacro, celebra el aspecto del Padre en Saturno, esgrimiendo la gua-

* Compárese Schopenhauer, *supra*, p. 110.

daña que nos libera de este mundo gobernado por las esferas planetarias, después de lo cual, en la esfera de los astros fijos, la Musa Urania, la Astronomía, nos transporta desde el cuerpo de la serpiente (su cola enroscada sugiere la puerta del sol) a los mismos pies de la transformación suprema del Padre, la luz absoluta.

Esta escala de cuerpos celestes, presentada por un profesor de música italiano del siglo XV para demostrar, como él afirma, «que las Musas, los Planetas, los Modos y las cuerdas se corresponden unos con otros»[19], en realidad es una idea extremadamente antigua. Ya era conocida por los estoicos, y Cicerón la desarrolló en «El sueño de Escipión» (citado en *Mitología occidental*)[20], donde menciona a las esferas por este orden y dice que sus revoluciones emiten un grato sonido. Pero la esfera terrenal, la novena, «está siempre inmóvil y estacionaria en el centro del universo»: de ahí la *surda Talía* de Gafurius. «Los hombres sabios, imitando esta armonía en los instrumentos de cuerda y en el canto —afirma Cicerón— han conseguido regresar a las alturas celestiales». Y Gafurius, de acuerdo con él, ha asignado a cada paso una nota de la escala y un modo musical griego.

Los nombres de las notas están a la izquierda; son los del tetracordio dorio-frigio clásico (nuestra escala en La menor): Proslambanomenos (La), Hypate hypaton (Si), Parhypate hypaton (Do), Lichanos hypaton (Re), Hypate meson (Mi), Parhypate meson (Fa), Lichanos meson (Sol) y Mese (la octava). A la derecha, están los modos correspondientes: Hipodorio, Hipofrigio, Hipolidio, Dorio, Frigio, Lidio, Mixolidio e Hipomixolidio. Además, a cada esfera se le asigna un metal, cuyo símbolo corresponde a un planeta: a la Luna, la plata; a Mercurio, el azogue; a Venus, el cobre; al Sol, el oro; a Marte, el hierro; a Júpiter, el estaño; y a Saturno, el plomo. Al descender de su morada celestial, el espíritu adopta la materia y el peso de esos metales y, al ascender, se desprende de ellos para regresar desnudo arriba. De ahí el simbolismo de la

[19] Gafurius, *op. cit.*, cap. 92; citado por Jean Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, Bollingen Series XXXVIII (Nueva York, Pantheon Books, 1953; Harper Torchbook, 1961), pp. 140-41.

[20] *Mitología occidental*, pp. 355-60.

desnudez —el espíritu desnudo— ante Dios: las Gracias desnudas ante Apolo y las figuras en la copa del culto al misterio. De ahí, también, la «danza de los siete velos» ejecutada por Salomé ante Herodes, de cuyo simbólico «desnudamiento del yo» la versión más antigua conservada es sumeria: «El descenso de Inanna al mundo inferior», de hacia el 2500 a.C.[21].

Ahora bien, según Hesíodo (siglo VIII a.C.), las nueve Musas eran las hijas de Mnemósine, «Memoria», y Zeus[22]. Nacidas de la Memoria, hacen que el alma *recuerde* su olvidada condición superior, donde, en la cumbre de este noble camino de regreso con ocho estadios, se descubre al propio dios de la luz representado en la copa de Pietroasa (Fig. 3) y cantado en los himnos órficos de nuestra segunda copa (Fig. 12). Además, el número de desnudos femeninos en el interior del sanctasanctórum de la segunda copa es siete, el número de las esferas visibles. En el diagrama de Gafurius, las Musas vestidas corresponden a las guías femeninas de la primera copa y las Gracias desnudas bailando, a las iniciadas desnudas de la segunda. Eufrósine, «Alegría», de espaldas a la Presencia, representa el movimiento descendente, dirigido al exterior, de la divina gracia que anima el mundo; Aglaye, «Esplendor», de cara al Señor, es la gracia que regresa al espíritu humano; y Talía, «Abundancia», que es una con la Musa de la naturaleza, denota el equilibrio que abarca los modos de dimanación y de retorno.

El círculo de las tres Gracias se amplía en el triple ritmo que anima el mundo de las Nueve y, abajo, se refleja en la tríada de cabezas de Cérbero: el futuro, el presente y el pasado. Además, la forma ascendente de esta serpiente es la aparición alada de la figura 11, que, en vez de esas cabezas animales a los lados, tiene las alas del espíritu revelado. Y Talía, la Musa del idilio en el jardín de la vida —que en el estadio inferior estaba silenciosa— aquí, en el conocimiento de la eternidad, se mueve al unísono con el Esplendor y la Alegría. Y, a su vez, las tres son extensiones del espíritu de la diosa Venus, el Amor, a la que abajo se asigna el arte de la danza.

---

[21] *Mitología primitiva*, pp. 467-71.
[22] Hesíodo, *Teogonía* 50-67.

Así, este diagrama del Renacimiento comprende el sentido de ambas copas. La Talía silenciosa de la base corresponde a la diosa que en el centro de la copa de Pietroasa sostiene el cáliz de la sangre embriagadora y exaltante de la vid; y el círculo que la delimita, la tierra rodeada de las aguas del abismo, bajo el aire y el fuego, corresponde al círculo interior de la copa, donde el pastor sueña el sueño de la vida. La escala de ascenso con sus Musas de guía corresponde al círculo de las iniciaciones que conduce a la visión del dios; y de la misma forma que, en el momento de la llegada, allí aparecían las vides y la fruta, aquí tenemos un jarrón con flores. El dios sujeta en la mano un instrumento de siete cuerdas, las siete esferas, que en la segunda copa (Fig. 12) corresponden a los anillos que conducen al centro, la puerta del sol a la iluminación. Tanto el interior como el exterior de esta segunda copa y el interior del cáliz de la diosa de Pietroasa (Fig. 4) corresponden así a la parte superior del diagrama de Gafurius, cuya lección cosmológica esta escrita en el rollo que aparece sobre el dios: «*Mentis Apollineae vis has movet undique Musas*: La energía de la mente apolínea anima a las Musas en todas partes» —exactamente, el sentido del primero de los himnos órficos inscritos en la copa de alabastro:

> Escucha, Tú que haces girar eternamente
> la radiante esfera de movimiento distante...*

Por último, los dos músicos en los ángulos superiores de este diagrama bidimensional evidentemente corresponden a las cuatro figuras desnudas que soplan cuernos y caracolas alrededor de la copa.

Ahora bien, en el transcurso de los cinco siglos de ocupación romana de la Galia y Bretaña (ca. 50 a.C.-ca. 450 d.C.), los mitos y rituales de los misterios helenísticos no sólo fueron llevados a aquellas colonias, sino que se fundieron sincréticamente con los dioses locales apropiados. Por ejemplo, en el altar galorromano de Reims mostrado en *Mitología oriental*,

---

* *Supra*, p. 127.

página 345, el dios celta Cernunno aparece sentado en la postura de Hades-Pluto, entre Mercurio y Apolo, como si uniera los poderes de ambos. Asimismo, en *Mitología occidental*, páginas 343 y 344, se muestran dos paneles de un altar galorromano hallado en una excavación cerca de Notre Dame de París, en el que una divinidad gala identificada con el héroe irlandés Cuchulain aparece cortando un árbol bajo el cual se ve un toro, sobre cuyo lomo se han posado *tres* diosas en forma de grullas. Cuchulain era el prototipo del caballero Sir Gawain de la Mesa Redonda[23]. Sus leyendas paganas fueron registradas entre los siglos VI y XI, el periodo en que, en la devastada Europa, el clero cristiano irlandés seguía cultivando la cultura greco-latina. Por ejemplo, hacia el 660, el abad Aileran de Cloncard escribía sobre los significados místicos de los nombres de la genealogía de Cristo citando familiarmente a Orígenes, San Jerónimo, Filón y San Agustín. El abad Sedulius de Kildare, hacia el 820, corrigió su Nuevo Testamento latino con un original griego y compuso un tratado sobre el arte de gobernar para el nieto de Carlomagno[24]. El neoplatónico Escoto Eriúgena (ca. 815-877)[25], a quien el profesor Adolph Harnack consideraba «el hombre más erudito y quizá también el más sabio de su época»[26], debe ser nombrado *magna cum laude* en este contexto. En cuanto a un testimonio visual de la relación entre el simbolismo neoplatónico de Alejandría y del Renacimiento y las obras y plegarias de los monjes escribas irlandeses de Glendalough, Dingle y Kells, basta una reconsideración de la página *Tunc* de Libro de Kells, del siglo XI (reproducida y analizada en *Mitología occidental*, páginas 497-501 y 511). La invocación de Gottfried a las nueve Musas ante el trono de Apolo cobra nueva fuerza —particularmente en relación con el poder hechizante del arpa de Tristán (Fig. 2), análogo al de Orfeo, que en la tradición cristiana primitiva

---

[23] Roger Sherman Loomis, *Celtic Myth and Arthurian Romance* (Nueva York, Columbia University Press, 1927), cap. V, «Curoi, Gwri, and Gawain», y cap. XVI, «The Grail Heroes».

[24] Eleanor Hull, *Early Christian Ireland* (Londres, David Nutt; Dublín, M. H. Gill & Son, 1905), pp. 253-54.

[25] *Mitología occidental*, pp. 496-97.

[26] Harnack, *op. cit.*, vol. V, cap. VI, n. 1.

incluso podía representar, como en el fresco de Domitila (Fig. 1), al Salvador. Más aún, toda la *Divina Comedia* de Dante es del mismo carácter que esta concepción pagana de una dimensión espiritual del universo.

«A mitad del camino de la vida, en una selva oscura me encontraba porque mi ruta había extraviado.» Así comienza la grandiosa obra[27]. Y el poeta afirma que no sabe cómo llegó a aquella selva, «pues tan dormido me hallaba en el punto que abandoné la senda verdadera»[28].

«Mas cuando hube llegado al pie de un monte, allí donde aquel valle terminaba que el corazón habíame aterrado, hacia lo alto miré, y vi que su cima ya vestían los rayos del planeta que lleva recto por cualquier camino»[29].

La sospecha de que la selva oscura de Dante es análoga al círculo de la Talía silenciosa y el monte en que desembocaba el valle, revestido de «los rayos del planeta que lleva recto por cualquier camino», al monte Helicón, con Apolo en la cima, se ve acrecentada por el siguiente episodio de la aventura. Inmediatamente, como relata Dante, aparecieron tres bestias peligrosas: la primera, «una onza ligera y muy veloz, que de una piel con pintas se cubría»; la segunda, un león «que contra mí venía, con la cabeza erguida y hambre fiera»; y la última, una loba «que todo el apetito parecía cargar en su flaqueza, que ha hecho vivir a muchos en desgracia»[30]. La onza, de aspecto bello y cambiante, tipificaba para Dante las tentaciones de la carne, esa falsa seducción del deseo que en el diagrama de Gafurius está representada por la cabeza de un perro. El león simbolizaba la soberbia, el pecado fundamental que impide al hombre, atado a su yo, la visión de Dios. Y la loba simbolizaba la codicia, el afanarse por aquello que se lleva el tiempo. Estas son las fuerzas —funciones de la falsa seducción del tiempo— que mantienen atrapados en el engaño a quienes han perdido el camino correcto.

No obstante, aquí también ocurre como en el diagrama de Gafurius. La gracia de la poesía, enviada por las Musas, puso

---

[27] Dante, *Infierno* I. 1-3.
[28] Ibíd., 10-18.
[29] Ibíd., 31-51.
[30] Ibíd., 113.

al viajero fuera del alcance de las peligrosas bestias. Al retroceder temeroso ante ellas, vio aproximarse a la figura de Virgilio.

—Yo seré tu guía —dijo el poeta pagano[31].

—¡Oh musas —oró entonces el poeta—. ¡Oh alto ingenio, sostenedme!

Y con este noble guía, desechando el temor, el cristiano perdido se internó en el camino arduo y silvestre que conduce hasta la boca del Infierno[32].

Además de Virgilio, Dante encontró en su camino a otros seis maestros clásicos que, como muestra Curtius, eran las principales autoridades intelectuales de la Edad Media. Se trata de Homero, Horacio, Ovidio y Lucano, en el Limbo, el primer círculo del Infierno; Catón, al pie del Monte Purgatorio; y Estacio en la cumbre, el Paraíso Terrenal, donde Dante reencontró a su musa personal, Beatriz. En vida, ella le había abierto los ojos a la belleza terrena*, y, ahora, muerta, llevó su espíritu mediante la fe más allá de las virtudes naturales de los paganos, por la misma escala planetaria del diagrama de Gafurius, hasta la sede de ese dios trino de los cristianos, una substancia en tres personas divinas, de las cuales (según la concepción cristiana) la luz meramente natural de la razón apolínea no es más que la figuración terrenal.

Esta devaluación cristiana del ideal pagano por excelencia, Apolo, y, junto con él, de toda la tradición clásica de los misterios de la que el Cristianismo procedía en parte, es un elemplo elegante de la forma en que un culto puede suplantar a otro anterior simplemente negándose a reconocer la interpretación de sus símbolos dada por sus grandes iniciados, leyéndolos de manera reductiva y, después, estableciendo su propio símbolo en el lugar supremo que ha quedado vacío. El hecho de que los paganos sólo puedan guiar a Dante hasta la cumbre de la Montaña del Purgatorio, el Paraíso Terrenal, se ajusta a la fórmula de Aquino, según la cual, la razón puede conducir, como condujo a los clásicos, a la cumbre de la virtud terrena, pero sólo la fe y la gracia sobrenatural (personificada en

---

[31] Ibíd., II. 7.
[32] Ibíd., II, 127-42.
* *Supra*, p. 94.

Beatriz) pueden conducir más allá de la razón hasta la sede de Dios.

No obstante, cuando consideramos con Dante los rasgos de este dios en el aspecto de una trinidad, llegamos a otra observación, es decir, que en la doctrina cristiana de *tres personas divinas* en *una substancia divina* lo que tenemos realmente es una trasposición del simbolismo de las *tres Gracias* y el *Apolo Hiperbóreo* en un orden mitológico de máscaras de Dios exclusivamente masculinas —lo que, sin duda, se ajusta al espíritu patriarcal del Antiguo Testamento, pero desequilibra radicalmente las connotaciones simbólicas y, por tanto, espirituales, no sólo del sexo y los sexos, sino también de toda la naturaleza.

La fórmula griega era de una antigüedad inmensurable y representaba, además, un sistema simbólico cuya distribución es asombrosamente extensa. Podemos recordar, por ejemplo, los mitos de Hainuwele y sus dos hermanas en Seram Occidental (Indonesia) y la importancia no sólo del número tres, sino también del número nueve[33]. O consideremos de nuevo aquellas grullas sobre el lomo del toro celta. En la revisión patriarcal de la antigua simbología heterosexual, el Hijo corresponde a la Gracia descendente; el Espíritu Santo, a la que regresa; el Padre, a la Gracia infinita; y la Substancia Unica, a la luz de la mente apolínea. Según el pensamiento clásico, tres personas diferenciadas se considerarían condicionadas; es decir, comprendidas en un campo de relaciones dentro de la matriz de la diosa cósmica Espacio-Tiempo, como aparecen en la imagen francesa del siglo XV de la madre de Dios reproducida en *Mitología occidental*, página 546, figura 32. Aunque se les defina como seres masculinos, representan funciones del *māyā** y, por lo tanto, hubiera sido igualmente apropiado que conservaran la forma femenina. Por otra parte, esta exclusión del principio femenino de su papel cósmico normal ha ido seguida de una dificultad casi ridícula. Las figuras femeninas mitológicas del mito cristiano han tenido que ser interpretadas históricamente: la Madre Eva, antes y después de la Caída,

---

[33] *Mitología primitiva*, pp. 206-09.

* *Supra*, pp. 102-06, y *Mitología oriental*, p. 374.

como una figura prehistórica en un jardín que nunca existió; y María, la «madre de Dios», como una virgen que concibió milagrosamente, situada físicamente en un lugar denominado «las alturas del Cielo» que no existe físicamente.

A lo largo de la historia del culto cristiano, la tendencia a reinterpretar sus símbolos historizados en un sentido mitológico general siempre ha constituido un peligro; y, recíprocamente, la posibilidad de hacer lecturas próximas a la mitología cristiana de la mitología griega —incluso de la budista, la hindú, la navajo y la azteca— también ha sido una amenaza constante, de la que en tiempos recientes se han servido T. S. Eliot en sus *Cuatro cuartetos*, James Joyce en *Finnegans Wake* y Thomas Mann en *José y sus hermanos*. Asimismo, muchos artistas del Renacimiento y del Barroco aprovecharon esas posibilidades, e incluso ya en el periodo de las catacumbas tenemos el techo de Domitila (Fig. 1). De hecho, esta posibilidad y el conocimiento de su existencia es lo que he denominado la corriente oculta, subterránea, de nuestra herencia clásica de comunicación simbólica.

Para concluir este breve resumen de la riqueza de nuestro legado clásico, veamos de pasada esta otra corriente en la recapitulación del profesor Curtius del significado que tuvieron para la Edad Media las seis grandes figuras que Dante encontró en su camino:

> Homero, el ilustre progenitor, apenas era algo más que un gran nombre en la Edad Media, pues la Antigüedad medieval es la Antigüedad latina. Pero había que citar su nombre. Sin Homero, no hubiera existido la *Eneida*; sin el descenso de Ulises al Hades, Virgilio no hubiera recorrido el otro mundo; sin éste, no existiría la *Divina Comedia*. Virgilio es para los últimos siglos de la Antigüedad y para toda la Edad Media lo que es para Dante: «l'altissimo poeta». Después de él está Horacio, como representante de la sátira romana. La Edad Media la consideraba un saludable sermoneo sobre la moral y las costumbres y tuvo muchos imitadores desde el siglo XII en adelante. Aparte de todo lo demás que pueda ser, la *Comedia* de Dante también es una denuncia de sus tiempos. Sin embargo, el significado de Ovidio para la Edad Media era distinto del que tiene para nosotros. El siglo XII encontró al comienzo de las *Metamorfosis* una cosmogonía y cosmología que armonizaban con el platonismo contemporáneo. Pero las *Metamorfosis* también eran un repertorio mitológico tan ameno como una novela. ¿Quién era Faetonte? ¿Y Licaón? ¿Y Procne? ¿Y Aracne? Ovidio era el *Quién es Quién* para miles de tales preguntas. Era necesario conocer las *Metamorfosis*, de lo contrario, no se podía compren-

der la poesía latina. Además, todas aquellas historias mitológicas tenían un significado alegórico, por lo que Ovidio también era un tesoro de moralidad. Dante embellece algunos episodios del *Infierno* con transformaciones que debían superar a Ovidio, como superan la *terribilitá* de Lucano. Este era el virtuoso del horror y del patetismo ampuloso, pero también era un gran conocedor del mundo subterráneo y su brujería. Además, era la fuente principal sobre la Guerra Civil romana, el panegirista del austero Catón de Utica, a quien Dante coloca como guardián al pie de la Montaña del Purgatorio. Por último, Estacio era el bardo de la fratricida Guerra de Tebas y su epopeya termina con un homenaje a la divina Eneida. *La Tebaida* era una de las obras favoritas en la Edad Media, tan popular como los romances artúricos. Contenía episodios dramáticos, figuras impresionantes. Edipo, Anfiarao, Capaneo, Hipsípile, el pequeño Arquémoro— los personajes de *La Tebaida* mencionados constantemente en la *Comedia*.

El encuentro de Dante con la *bella scuola* sella la recepción de la épica latina en el poema cosmológico cristiano. Este abarca un espacio ideal, dejando un nicho libre para Homero, donde se congregan todas las grandes figuras de Occidente (Augusto, Trajano, Justiniano), los Padres de la Iglesia, los maestros de las siete artes liberales, los grandes filósofos, los fundadores de las órdenes monásticas, los místicos. Pero el ámbito de esos fundadores, organizadores, maestros y santos sólo se encontraba en un complejo histórico de la cultura europea: la Edad Media latina. Ahí están las raíces de la *Divina Comedia*. La Edad Media latina es la decrépita calzada romana que conduce de la Antigüedad al mundo moderno[34].

III. La herencia celto-germánica

Dirijamos ahora nuestra atención al legado de la tradición nativa noreuropea, que en los siglos XII y XIII se convirtió repentinamente y con prodigiosas consecuencias en la principal fuente inspiradora de la edad de oro del romance cortesano. En las leyendas ya se habían fundido elementos clásicos y cristianos, así como islámicos. En la esfera celta, los altares galo-romanos ya mencionados atestiguan la influencia clásica*, mientras que, en la germánica, contamos con el antiguo alfabeto rúnico, desarrollado a partir del griego, que en los primeros siglos de nuestra era pasó de las provincias góticas helenizadas al noroeste del Mar Negro, al norte del Danubio y al sur del Elba, hasta Escandinavia e Inglaterra[35]. Además,

[34] Curtius, *op. cit.*, pp. 18-19.
[35] *Mitología occidental*, pp. 512-13.
* *Supra*, p. 134.

está la figura de Odín (Woden, Wotan), que se crucificó sobre el Fresno del Mundo como ofrenda a sí mismo para obtener el conocimiento oculto de esas runas, que es claramente un motivo helenístico (compárese la Fig. 9).

No obstante, el descubrimiento más sugerente realizado hasta ahora de lo que una autoridad ha denominado la «cultura altamente cosmopolita» de las antiguas cortes germánicas quizá sea el asombroso enterramiento en una nave funeraria en Sutton-Hoo, excavado en 1939 en Suffolk, en el río Deben, a más de 9,600 kilómetros del mar. El gran casco con su rico ajuar funerario ha sido datado entre el 650 y el 670, y parece que el príncipe-guerrero enterrado era el rey anglo pagano Æthelhere (m. 655), cuya esposa, cristiana, le abandonó para entrar en un convento cerca de París, o su hermano menor, el rey Æthelwald (m. 663-664), que era cristiano. Entre los objetos hallados, había fuentes de plata de Bizancio, monedas de oro merovingias, lo que parece ser una espada sueca, una bella arpa pequeña y un gran número de elegantes ornamentos de piedras preciosas de manufactura anglo-sajona local. R. L. S. Bruce-Mitford, del Museo Británico, donde se exhiben ahora esos objetos, señala que en este tesoro «se revelan los amplios contactos —francos, escandinavos, centroeuropeos, bizantinos y más lejanos aún— de una casa real sajona de principios del siglo VII», y añade: «Con toda probabilidad, ya en tiempos de Rewald [ca. 618] se desarrolló en Anglia Oriental una cultura altamente cosmopolita, uno de cuyos elementos era el conocimiento directo de objetos y motivos del mundo clásico»[36].

El primer nombre conocido en la historia de la literatura inglesa, el del amable poeta Caedmon (fl. ca. 657-680), pertenece al periodo de este enterramiento. Según la leyenda preservada por Beda el Venerable (que también vivió en esta época, 673-735), era un vaquero al servicio de la abadesa Santa Hilda de Whitby y, debido a su falta de instrucción, solía retirarse de los banquetes cuando los comensales empezaban a cantar y se le acercaba el arpa. Solo en su establo, se echaba a

[36] *The Hutton Hoo Ship-Burial: A Provisional Guide* (Londres, The British Museum, 5.ª ed., 1956), p. 62.

dormir llorando desconsoladamente, pero, un día, dice la leyenda:

> Mientras dormía, vio en su sueño a un hombre que le saludó, le llamó por su nombre y le dijo: «Caedmon, cántame algo». Caedmon respondió: «No sé cantar, por eso he dejado la fiesta. Estoy aquí porque no sé cantar». El otro le dijo: «No importa, debes cantar para mí». «¿Qué puedo cantar?», respondió Caedmon. La respuesta fue: «Canta el origen de todas las cosas». E inmediatamente, Caedmon cantó en alabanza a Dios el Creador versos que nunca había escuchado[37].

La historia nos recuerda la leyenda china del patriarca zen Hui-neng (638-713), contemporáneo de Caedmon[38]. Las dos leyendas transmiten la misma doctrina de una sabiduría que no se obtiene con la instrucción; sin embargo, nadie ha sugerido o estudiado hasta ahora, que yo sepa, una relación entre los mundos espirituales del vaquero inglés y el ayudante de cocina chino. Aparentemente, se trata de una idea arquetípica —en sentido junguiano— que puede surgir independientemente en muy distintas tradiciones. No obstante, es un hecho que al principio de la Edad Media hubo grandes movimientos de pueblos guerreros entre Europa y el Extremo Oriente.

Ya en el siglo V d.C. diversas tribus de hunos penetraron simultáneamente en Europa, la India y China. Una dinastía de enérgicos reyes tibetanos estaba extendiendo sus conquistas y su influencia en el interior de Asia desde el periodo de Song-tsen Gam-po (ca. 630) hasta la muerte de Ral-pa-chen (838). En las rutas de las caravanas hacia China había monasterios nestorianos y maniqueos, que incluso florecieron en la propia China hasta el reinado del fanático emperador Wu-tsung (r. 841-846)[39]. Y, como señalamos en *Mitología oriental*, hay más de una semejanza incidental entre los mitos y leyendas de la Edad del Hierro celta y japonesa —las primeras colecciones japonesas, el *Kojiki y el Nihongi*, son del 712 y el 720 d.C.[40]. La

---

[37] Beda, *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum*, libro IV, cap. XXIV. Migne, *op. cit.*, xlv, 212-13. Traducción de Vida D. Scudder, Everyman Library, 1910.

[38] *Mitología oriental*, pp. 488-89.

[39] *Mitología oriental*, pp. 492-501.

[40] *Mitología oriental*, pp. 419-20, 421.

cuestión es fascinante, permanece abierta y, que yo sepa, inexplorada por los estudiosos.

Según nuestros textos escolares, la importancia literaria de Caedmon, el contemporáneo de Hui-neng, radica en que aplicó las técnicas de versificación germánicas tradicionales a la composición de temas bíblicos en anglosajón. Fue seguido, quizá ca. 730-750[41], por el desconocido poeta del *Beowulf*, que cantó en el mismo estilo germánico para una audiencia aristocrática, no monástica, adaptando para sus oídos recién convertidos al Cristianismo la antigua leyenda heroica de un rey escandinavo, antepasado de los anglos, vencedor de dragones y monstruos[42].

Algunos especialistas han detectado huellas de la influencia de Virgilio en esta obra pagana cristianizada[43], y a la luz de lo que sabemos sobre esa época, tal influencia era casi inevitable. Beda, el «padre de la historia inglesa», escribía por entonces su importante *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum*, que al menos una autoridad considera «probablemente la historia mejor escrita por un inglés antes del siglo XVII»[44]. Beda también fue autor de importantes obras de teología, gramática, ciencias naturales, cronología y un almanaque. Ya hemos mencionado la situación de la cultura en Irlanda en este periodo. Y el poeta del *Beowulf* era un erudito en la cultura clásica, además de en la suya nativa.

Pero en Beda hay muestras de, al menos, cierta influencia oriental, pues en su *Historia Eclesiástica* encontramos una sorprendente visión del Infierno, atribuida a un tal Drihthelm de Cunningham, en la que aparece un rasgo inconfundiblemente oriental. «De rostro y mirada radiantes, ataviado con brillantes vestiduras, mi guía...», comienza el pasaje.

---

[41] La datación del *Beowulf*, entre ca. 700 y finales del siglo VIII, sigue siendo incierta. Véase C. L. Wrenn, «Sutton Hoo and Beowulf», en Lewis E. Nicholson (ed.), *An Anthology of Beowulf Criticism* (Notre Dame, Ind., University of Notre Dame Press, 1963), pp. 325-29.

[42] Cf. C. L. Wrenn, *Beowulf* (Boston, D. C. Heath and Co.; Londres, George G. Harrap and Co., 1953), pp. 32-37.

[43] Ibíd., pp. 64-65.

[44] George K. Anderson, *The Literature of the Anglo-Saxons* (Princeton, Princeton University Press, 1949), p. 230.

Llegamos a un valle de gran anchura y profundidad, y de longitud infinita... Un lado no podía ser más terrible, cubierto de llamas hirviendo; el otro, no menos insoportable por el frío del granizo y la nieve. Ambos estaban llenos de almas humanas que parecían ser arrojadas de un lado al otro por la violencia arrolladora de una gran tormenta. Cuando no podían soportar la intensidad de aquel calor, se lanzaban en su agonía en medio del frío; y cuando no encontraban reposo allí, volvían a arrojarse en medio del fuego abrasador y de las llamas inextinguibles[45].

Ya hemos visto en *Mitología oriental* que en los infiernos jainista y budista, la tortura del frío ocupa un lugar tan importante como la del fuego[46]. También sobresale en el zoroastrismo, desde donde penetró en la cultura del Islam. Pero, como afirma el Padre Miguel Asín Palacios en su estudio precursor acerca de la influencia musulmana sobre Dante, «Ocioso es advertir que el suplicio infernal del frío carece de precedentes en la escatología bíblica»[47]. La influencia sobre Dante del pensamiento y la imaginería del Islam es un hecho admitido, incluso (aunque con resistencia) en la propia Italia. Y ¿cómo hubiera podido no darse tal influencia? Desde el periodo de Carlomagno (r. 768-814) y cada vez con más fuerza desde la Primera Cruzada (1096-1099), la civilización del Oriente Próximo había penetrado en Europa. España cayó en poder de los árabes en el año 711. Sicilia, saqueada ya en el 655, fue un campo de batalla de las dos religiones durante los siglos IX, X y XI. La deuda con el Islam de los trovadores del siglo XII y de los teólogos escolásticos del XIII era sustancial. Además, en la corte napolitana del emperador más admirado por Dante, Federico II (r. 1220-1250), la erudición musulmana era incluso bien recibida. De ahí que no sea imposible hallar un motivo budista-zoroástrico en una visión cristiana del Infierno ya en el 731, la fecha de composición de la *Historia* de Beda, aunque resulte un tanto sorprendente y en la época de Dante habría sido imposible que *no* existiera tal influencia*.

---

[45] Traducción de Anderson, *op. cit.*, p. 231; de Beda, *Historia* V.13.

[46] *Mitología Oriental*, pp. 260 y 275.

[47] Miguel Asín Palacios, *La Escatología Musulmana en la Divina Comedia* (Madrid, Imprenta de Estanislao Maestre, 1919; 2.ª ed., Madrid-Granada, Escuelas de Estudios Arabes, 1943), p. 166.

* La aparición de Beda el Venerable en el lugar reservado en el *Paraíso* a los grandes teólogos cristianos, la esfera del sol, indica que Dante conocía sus obras o, al menos, su reputación (*Paraíso* X.131).

Así pues, el *Beowulf* es producto de una edad de tradiciones religiosas ya mezcladas. Es la obra de cierta longitud más antigua que se conserva de las literaturas vernáculas del norte de Europa y en sus recios versos se escuchan una serie de temas que resonarían ampliados, reafirmados e interpretados a lo largo de muchos siglos hasta el nuestro. En su comentario publicado recientemente, el profesor C. L. Wrenn, de Oxford, ha señalado el «tono aristocrático» del poema, el «refinamiento y la profunda cortesía de la vida en las moradas de los guerreros reales», «y esta nobleza de tono concuerda con la dignidad de un estilo que se sirve libremente de perífrasis»[48]. O, como afirma mi respetado maestro, el fallecido profesor W. W. Lawrence, de Columbia, en su obra *Beowulf and the Epic Tradition*, «aunque en gran medida procede de fuentes populares», el poema es «producto de un *ars poetica* cuidadosamente desarrollada de principios establecidos»[49].

> En el siglo VII [continúa Lawrence], los monjes irlandeses predicaban en el norte, y en esta labor recibieron el apoyo de la famosa misión [romana] de Agustín [primer arzobispo de Canterbury, m. 604], que en ese siglo llevó su obra desde su sede en el sur hasta el reino anglo del norte. Los monjes irlandeses eran eruditos además de misioneros; sus escuelas eran famosas y enseñaban a sus conversos lo mejor que había quedado de las letras clásicas. Asimismo, los clérigos romanos llevaron consigo el conocimiento del latín y el griego, el amor a los libros y al saber, y no sólo fundaron centros señalados por su erudición, sino que se mantuvieron en contacto con lo mejor que podía ofrecer el continente. Como consecuencia, Inglaterra tomó la dirección en el mundo de las letras humanas. Cuando Carlomagno [r. 768-814] buscó un erudito para que dirigiera su escuela palatina y combatiera la herejía, no escogió a uno continental, sino al famoso Alcuino [735-804], producto de la escuela catedralicia de York[50].

Desde luego, con «el mundo» el profesor Lawrence pudo haberse referido solamente al pequeño mundo de Europa. Pues en el *mundo*, la verdadera dirección de la letras en aquel tiempo estaba en la India y en la China T'ang, y Bagdad y Córdoba no tardarían en llegar: así pues, la corte de Carlomagno en realidad era en muchos sentidos una colonia de Oriente

---

[48] Wrenn, *Beowulf*, p. 83.

[49] W. W. Lawrence, *Beowulf and the Epic Tradition* (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1928), p. 4.

[50] Ibíd., pp. 7-8.

a través del Islam. O, como Spengler expone la cuestión en su estilo característico:

> Lo que vemos en Carlomagno es una mezcla de espiritualidad primitiva a punto de despertar con una de intelectualidad tardía superpuesta. Considerando ciertas características de su reino, se le podría calificar de califa de los francos, pero, por otra parte, sigue siendo el jefe de una tribu germánica. Y es en la combinación de estos dos caracteres donde radica su valor simbólico —como el de la forma de su palacio-capilla en Aquisgrán, que ya no es una mezquita, pero todavía no es una catedral[51].

Y el poeta del *Beowulf*, aproximadamente contemporáneo de Carlomagno, perteneciente, como él, a una raza germánica recién convertida, también reunía en una mezcla contradictoria las dos corrientes profundamente incompatibles de Europa y de Levante. Era un inglés que escribía de suecos y daneses, un cristiano que escribía de paganos; y parece que uno de sus grandes argumentos era que Dios, la deidad cristiana, había protegido a aquel antiguo pueblo guerrero, por alejado que estuviera de Jerusalén. «La verdad —escribió— se mostró: que el Dios Poderoso siempre ha regido a los seres humanos»[52].

Todavía no se ha demostrado que el héroe Beowulf, que atravesó el Cattegat hacia el 500 d.C., fuera un personaje histórico, como parece que lo fue Arturo, su contemporáneo británico. No obstante, el rey Hyglac, su tío en el poema, era un verdadero rey de los geatas, una tribu gemánica del sur de Suecia, exterminada por los francos en el bajo Rhin hacia el año 521; mientras que el amigo de Hyglac, el rey Hródgar de los daneses, en ayuda del cual acudió Beowulf, también parece haber sido histórico: en cualquier caso, difícilmente fue histórica la aventura.

La figura 14, que muestra el cierre decorado con piedras preciosas de un bolsa hallada en el enterramiento de Sutton Hoo, casi con seguridad *no* representa a Beowulf entre sus dos terribles víctimas, Gréndel y su madre, aunque el tema sugiere esta posibilidad. Ilustra una variante del antiguo tema mítico

---

[51] Spengler, *op. cit.*, vol. II, pp. 101-102.

[52] *Beowulf*, versos 700-702, citados por Marie Padgett Hamilton, «The Religious Principle in *Beowulf*», en Nicholson (ed.), *op. cit.*, p. 112.

Figura 14.—*El amansador de las fieras; Inglaterra, 650-670 d.C.*

del amansador de las fieras. La figura 15 muestra un sello cretense de hacia el 1600 a.C., y la figura 16 de un bronce chino 1200 a.C. aproximadamente.

En el caso de Beowulf, la aventura comenzó cuando su noble tío, Hyglac, recibió la noticia de que la corte del rey danés estaba siendo asolada por un monstruo, Gréndel. Al caer la oscuridad, esta funesta criatura salía de sus ciénagas y charcas, entraba secretamente en la mansión de los guerreros cuando todos dormían y se llevaba treinta caballeros a su guarida, donde los devoraba exultante. Hyglac envió a Beo-

Figura 15.—*El amansador de las fieras; Creta, ca. 1600 a.C.*

Figura 16.—*Estampación a partir de un bronce chino; ca. 1384-1111 a.C.*

wulf a amansar a este demonio de la raza de gigantes de Caín. (Pues Caín engendró a todos los elfos y monstruos que merodean por la tierra, así como a los gigantes.) Y Beowulf cumplió su misión.

En la oscuridad de la noche cedió la puerta de la estancia y caminante de la oscuridad, Gréndel, regocijándose en su interior, atrapó e hizo pedazos a un caballero dormido, mordió hasta los huesos, lo engullió todo y fue a por el siguiente. Pero su brazo nunca había sentido un dolor como el que se apoderó de él en aquel momento. Pues el hombre que había tocado era Beowulf y en la la sala de caballeros se organizó un tumulto. Los bancos con adornos de oro estaban volcados por el suelo y en el hombro de Gréndel empezó a mostrarse una herida. Los tendones saltaron y el brazo se desprendió, el monstruo huyó y a la mañana siguiente la gente siguió admirada el rastro de sangre hasta una laguna, cuyas aguas estaban teñidas de rojo.

Observamos que se ha hecho una lectura cristiana de los monstruos. Pertenecen a la raza de Caín. De ahí que al antiguo terror natural se le haya sumado el sentido de un mal moral. Los leones del sello cretense de la figura 15 están amansados, no muertos, y aun si se les matara, no habrían sido *moralmente*

malos. Lo mismo ocurre en la figura 16, donde los animales son tigres: en China, el tigre no es maligno, sino un símbolo de la tierra y, en el folklore, un espíritu protector, pues, como afirma un especialista, «nunca ataca a los seres humanos sin necesidad, pero destruye a muchos animales nocivos para sus campos»[53]. Así pues, las fieras de este antiguo bronce chino deben ser consideradas guardianes, no antagonistas; como puede que lo sean también las de Sutton Hoo (Fig. 14). Incluso es posible que, originalmente, en la saga de *Beowulf*, los monstruos fueran no concebidos como enemigos, sino como guardianes de fuerzas naturales, que no hay matar, sino amansar e integrar. De hecho, su guarida en el País bajo las Olas sugiere una relación con esos poderes infernales que siempre se han considerado peligrosos y temibles, pero esenciales para la vida. Y en la posterior aventura de Beowulf contra la madre de Gréndel, la escena está dominada más por el sentido de un terrible prodigio de la naturaleza que del mal moral y el pecado.

Como relata el poeta a continuación, tras la victoria, el vencedor del monstruo recibió alojamiento con los honores debidos en una alcoba separada, y esa noche fue la madre de Gréndel quien entró en el palacio para vengarse. Las espadas centellearon, los escudos chocaron; ella se apoderó de un conde y huyó. Al amanecer fueron todos a la laguna encantada a la que les había conducido la sangre de Gréndel. En sus aguas no había más que extraños monstruos marinos —muchas clases de dragones sumergiéndose y sobre las rocas monstruos marinos calentándose al sol— y todos ellos se alejaron de la orilla cuando llegó la gente. Beowulf disparó una flecha a uno y cuando los hombres lo acercaron a la tierra con sus lanzas, se admiraron de aquella criatura terrible.

El héroe se puso su arnés, tomó su escudo y una espada que nunca había traicionado a los hombres que la empuñaron, y se dirigió a la laguna. La loba del mar le vio llegar, le atrapó y le arrastró hasta una cámara submarina sin agua, cuyo techo brillaba con una extraña luz de fuego. Su espada de guerra

---

[53] Werner Speiser, *The Art of China* (Nueva York, Crown Publishers, 1960), p. 36.

cantó en su cabeza su lúgubre son, pero su filo falló y él arrojó la espada al suelo; agarró por un hombro a la madre de Gréndel y ella le hizo caer. (Pero Dios, el Sabio Señor que gobierna la Gloria, se disponía a intervenir para decidir la victoria.) Beowulf vio una antigua espada, obra de gigantes, tan grande que ningún hombre hubiera podido empuñarla, y, dándose por muerto, tomó el puño anillado y golpeó con tanta furia que la hoja penetró en el cuello de su enemiga, rompió los huesos y la traspasó. Ella se desplomó y el techo de la guarida se encendió.

Al descubrir a Gréndel desvalido en un lecho, Beowulf le cortó la cabeza, y, al ver las olas teñidas de sangre, los guerreros que estaban en la superficie creyeron que su héroe había muerto. La hoja de la espada, manchada de la sangre del monstruo, estaba derritiéndose como el hielo. ¡Era un prodigio cómo se fundía! Y cuando Beowulf llegó a la superficie con la cabeza de Gréndel, cuatro hombres la llevaron al palacio, donde ya colgaba el brazo sobre la puerta.

Como Teseo después de su hazaña con el Minotauro, Perseo con la cabeza de la Gorgona y Jasón con el Vellocino de oro, Beowulf volvió a su patria y, a su debido tiempo, ascendió al trono, que ocupó durante unos cincuenta años. Y cuando ya era un anciano, agotado por los años, se enfrentó a una última aventura —para su perdición.

La figura 17, de un rollo chino, muestra a un dragón que aparece entre brumas y olas, sujetando una esfera brillante con sus cuatro garras. ¿Una perla? ¿El sol? En cualquier caso, un gran tesoro. Los dragones chinos producen la lluvia, son peligrosos pero benignos. Y en la India, los «reyes serpiente» guardan las aguas de la inmortalidad y los tesoros de la tierra.

A los dragones no sólo les interesan las joyas y riquezas, sino también las mujeres hermosas. Se recordará la leyenda clásica de Andrómeda, salvada por Perseo de un monstruo marino, y quizá también la historia japonesa del dios-tormenta Susano-O, que, valiéndose de un ardid, salvó a una muchacha de un dragón que ya había devorado a sus siete hermanas mayores [54].

---

[54] *Mitología oriental*, pp. 517-18.

Figura 17.—*El tesoro del dragón; China, siglo* XII *d.C.*

En el caso de Beowulf, el dragón al que hubo de enfrentarse era guardián de un tesoro. En un túmulo de piedra, en lo alto de un risco a la orilla del mar, al cual llevaba un camino desconocido para los hombres, un príncipe había ocultado antaño su arnés de guerra y copas de oro, con una plegaria a la tierra protectora:

> ¡Oh tierra, ten tú, pues los héroes no pueden,
> el viejo tesoro! ¡De ti lo arrancaron
> valientes de antaño!...
> No tengo a ninguno
> que ciña esta espada, que pula esta copa
> valiosa y brillante; los bravos murieron.

Y el nocturno enemigo, aquel maligno dragón que de noche volaba envuelto en llamas, había encontrado el tesoro y desde entonces lo custodiaba. Allí permaneció trescientos años, hasta que un hombre cogió una copa de oro de aquel tesoro. El dragón se despertó, furioso, olió las rocas y encontró el rastro, pero no al hombre. Y terrible fue para las gentes del país el comienzo de aquella contienda.

El enfurecido guardián del túmulo salió aquella noche: ardieron muchos hogares. Antes del amanecer regresó a su tesoro. Y lo mismo se repitió noche tras noche. Beowulf, ahora un rey anciano, presentía que la muerte estaba próxima. Ordenó que forjaran un excelente escudo de hierro; el hombre

que había cogido la copa fue obligado a servirle de guía. El viejo rey, acompañado de once hombres y el guía, que hacía el número trece, se sentó en un promontorio y se despidió de sus amigos terrenales.

> Pesaroso se hallaba
> y dispuesto a la muerte: se acercaba su fin,
> se aprestaba el destino...[55].

Ahora bien, la palabra anglosajona *wyrd* [«destino»] tiene un sentido de fatalidad inminente que volvemos a encontrar en las Tres Brujas de Shakespeare. Estas brujas son las nornas del antiguo mito germánico, que (según se las describe en el poema antiguo noruego *Völuspá*, «La visión de la Sibila») habitan al lado de la fuente de Urd, con cuya agua riegan el Fresno del Mundo. En un «páramo desierto», las brujas de Shakespeare, conjuran de su caldero entre rayos y truenos profecías que Macbeth escucha *como si* procedieran del exterior, pero que se refieren a hechos que ya están madurando en su corazón. Al parecer, los nombres de las tres nornas en noruego antiguo, Urd, Verdandi y Skuld[56]: «Devenir, Devenido y Porvenir», Pasado, Presente y Futuro, son una invención tardía (¿siglo XII d.C.?) quizá inspirada en las tres Gracias griegas. Pues parece que originalmente no hubo más que una norna denominada Urd en noruego antiguo, Wurd en antiguo alto alemán y Wyrd en anglosajón. La palabra puede estar relacionada con el verbo alemán *werden*, «devenir, convertirse en», sugiriendo así un destino interior, inherente, comparable en lo esencial al concepto de carácter «inteligible» de Schopenhauer. También está relacionada con *wirt, wirtel* («hilar»), del antiguo alto alemán, que sugiere la idea de hilar y tejer el destino. En esta imagen pudo haber influido la tríada clásica de las Moiras: Cloto, «la que hila», va hilando el hilo de la vida; Láquesis, «la que asigna los lotes», determina su longitud; y Atropo, «la inflexible», lo corta. Así, el símbolo del huso adquirió el significado del destino y el paño tejido, de la vida.

---

[55] *Beowulf*, 2419-2420. [Edición castellana: *Beowulf y otros poemas anglosajones*, Alianza, Madrid, 1986.]

[56] *Edda Poética*, *Völuspó* 20.

Recordamos el cuento de la Bella Durmiente, que a los quince años se pinchó con el huso de una bruja cruel, tras lo cual durmió durante un siglo hasta que la besó el hijo de un rey que se abrió camino por las zarzas hasta llegar al castillo donde dormía[57]. Y también tenemos el cuento humorístico de las Tres Tejedoras, «la primera de las cuales tenía un gran pie plano; la segunda, el labio inferior tan grande que le colgaba hasta la barbilla, y la tercera, un enorme pulgar», de pisar la rueda, humedecer el hilo y enroscarlo, respectivamente[58].

Volviendo a la *Völuspá* —donde Wagner se inspiró para su *Götterdämmerung*— vemos que allí el universo de desenvuelve desde dentro, orgánicamente, hasta el día fatal en que Garm, el perro del Hel, aúlle ante la «Gruta-Abismo», la puerta del Hel, se escapen los gigantes, enanos y elfos y los dioses (que ya conocen el destino que les aguarda) vayan a enfrentarse en una matanza recíproca a esos monstruos del abismo, al final del tiempo.

Lo mismo que el anciano rey Beowulf, y el dragón que le reserva su destino, al final de la vida:

«No he de dar ante el monstruo —dijo— ni un paso hacia atrás. Nuestra lucha decida en lo alto del risco el destino que rige y gobierna a los hombres.» Se levantó el señor bajo el yelmo y con sus pertrechos para la batalla avanzó hacia el risco; de la gruta, bajo un arco de piedra, salía un humeante oleaje de llamas. El viejo rey hizo oír su voz y al guardián del tesoro ya no le quedó tiempo para la paz.

Primero salió el aliento del monstruo, ardiente fuego; la tierra resonó, y el guerrero, de valeroso corazón, elevó su escudo esperando su destino. El dragón se aproximó reptando: primero, lentamente, después, más deprisa hasta que, herido por la espada, lanzó su fuego mortal y la espada cedió. (No será fácil el viaje para aquel viejo rey de los geatas, que debe dejar este mundo sin desearlo y buscarse otra morada. ¡Para todos termina esta vida terrena!) Los dos se atacaron otra vez.

Y entonces fue cuando un joven escudero, Wíglaf, al darse

---

[57] Grimm, cuento n.º 50; cf. *Grimms Fairy Tales* (Nueva York, Pantheon Books, 1944), pp. 237-41.

[58] Grimm, cuento n.º 14; cf. ibid., pp. 83-86.

cuenta de los padecimientos de su señor, avanzó con el yelmo por aquella horrible humareda para ayudar a su señor. Pero su escudo se derritió inmediatamente y aquel dragón, enemigo del pueblo, atrapó entre sus dientes el cuello de Beowulf, cuya sangre manaba con fuerza. Wíglaf hirió al dragón en el cuello; hundió su espada y las llamas decrecieron. El viejo rey sacó un puñal que llevaba en la cota y juntos cortaron al reptil en dos.

Pero aquella era la última hazaña del rey en este mundo, pues el veneno corría por su pecho. «Oh Wíglaf amado —dijo—, apresúrate y haz que examine las viejas riquezas, que de cerca contemple las piedras brillantes: después que las vea podré confortado marcharme del mundo y del reino que tanto tiempo he tenido»[59].

Como han señalado varios críticos, en esta noble muerte no había nada de espíritu cristiano: ningún pensamiento sobre el pecado, el perdón o el Paraíso, sino las antiguas virtudes germánicas de lealtad y valor, orgullo en el cumplimiento del deber y, para un rey, la preocupación paternal y generosa por el bien de su pueblo. Más aún, la alegría de Beowulf al contemplar el tesoro terrenal es decididamente *no* cristiana[60], pues todo el poema está animado por el amor a la maravilla de la vida en este mundo y no dedica ningún pensamiento de anhelo o deseo de la siguiente.

La última escena describe la cremación del cuerpo del héroe y la construcción del túmulo. Lo mismo que en en Sutton Hoo, depositaron en el túmulo todos los anillos, joyas y ornamentos del tesoro del dragón; tras lo cual, doce hijos de nobles, valientes en la batalla, cabalgaron alrededor del túmulo mientras celebraban su nombre.

El propio nombre de Beowulf, «bee-wolf», cuyo significado parece que es oso (*bear*), sugiere afinidades con una popular figura de fuerza prodigiosa, el Hijo del Oso (véase la Fig. 16)[61], conocida en Norteamérica así como en Eurasia, apunta a

---

[59] Traducción siguiendo a Clarence Griffin Child, *Beowulf and the Finnesburgh Fragment* (Boston, Nueva York, Chicago, Houghton Mifflin Company, 1904).

[60] Véase Lævin L. Schücking, «The Ideal of Kingship in Beowulf», en Nicholson (ed.), *op. cit.*, p. 37.

[61] Este aspecto de *Beowulf* ha sido estudiado detenidamente por F. Panzer,

un culto al oso examinado en *Mitología primitiva*, que todavía se observa entre los ainos de Japón[62].

Un segundo animal con poder mitológico que se destaca en la herencia celto-germánica de Europa es el cerdo, el jabalí, cuyos colmillos dieron muerte a Adonis y dejaron a Ulises la herida en la rodilla por la que fue reconocido cuando regresó (habiéndose detenido en la cabaña de su porquero) tras su visita al mundo de las sombras, adonde le había conducido Circe, cuya magia convertía a los hombres en cerdos[63]. No obstante, mientras que la distribución del motivo del hijo de oso sugiere un ámbito circumpolar ártico, originado en los cultos y santuarios paleolíticos consagrados al oso, las tradiciones del jabalí y del dios muerto y resucitado pertenecen al posterior complejo cultural agrícola «mediterráneo», que llegó a Irlanda por la ruta marítima de Gibraltar hacia el 2500 a.C., y en Inglaterra está representada por el gran círculo de Stonehenge (ca. 1900-1400 a.C.)[64], que la cultura popular atribuía a la magia del druida Merlín.

Los celtas, como los germanos, eran arios patriarcales; sin embargo, al penetrar en la Galia y las Islas Británicas en el primer milenio a.C., entraron en el ámbito de la Gran Diosa de la Edad del Bronce y su hijo muerto y resucitado, cuyos cultos del ciclo estacional y renacimiento pronto se fundieron con los suyos. La figura 18 muestra la imagen de un dios galo con el típico ornamento en el cuello de la casta celta noble y guerrera, una torques de oro, sujetando por delante un jabalí. La escultura es de piedra, tiene 25 cm. de altura y es del siglo I a.C., aproximadamente la época de la Guerra de las Galias de César[65]. En vez de brazos, a ambos lados se han esculpido grandes ojos, exactamente de la misma longitud que el jabalí y también dispuestos verticalmente. Difícilmente se puede expli-

---

Beowulf, Studien zur germanischen Sagengeschichte I (Múnich, 1910). Véase también Johannes Bolte y Georg Polívka, *Anmerkungen zu den Kinder-und Hausmärchen der Brüder Grimm* (Leipzig, Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1915), vol. II, pp. 300-16.

[62] *Mitología primitiva*, pp. 387-94.

[63] *Mitología occidental*, pp. 186-201.

[64] Ibíd., pp. 53 y ss. y 84-94.

[65] Ibíd., pp. 321-26.

Figura 18.—*Dios galo con jabalí; Francia, siglo I a.C.*

car este rasgo sin hacer referencia al arte megalítico precelta, unos dos milenios anterior, que había pasado de España y Portugal hacia el norte, a través de Francia, a las Islas Británicas. En este arte, resalta particularmente el motivo del ojo asociado a la Diosa Madre (la Diosa Ojo)[66]. En la figura 19 se muestran tres ejemplos: a) en un trozo de hueso, de España; b) una figura de arcilla, de Siria, y c) la impronta de un sello sumerio, todos ellos de hacia el 2500 a.C. Las toscas líneas de la figura gala con el jabalí sugieren el estilo megalítico precelta, contemporáneo en las Islas Británicas de la Creta minoica y de Troya[67], y cuyo centro creativo en Occidente, reflejo de la

[66] O. G. S. Crawford, *The Eye Goddess* (Nueva York, The Macmillan Company, s.a.).
[67] *Mitología occidental*, pp. 53-60, 82-94.

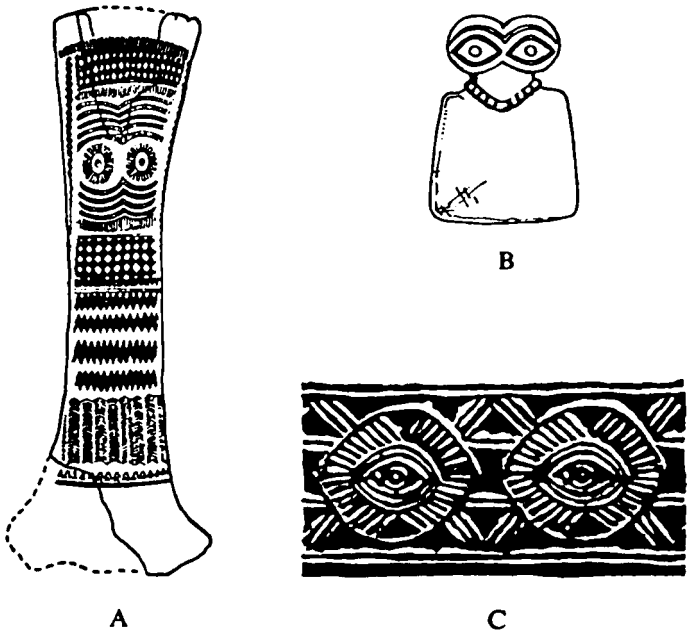

Figura 19.—*La «Diosa Ojo»; tres ejemplares, ca. 2500 a.C.: a) de hueso, España; b) de arcilla, Siria; c) de un sello, Sumer.*

Edad del Bronce de Mesopotamia, Egipto y el Egeo prehomérico, se hallaba en el sur de España. Como allí, la divinidad principal también es aquí la diosa de múltiples formas y nombres, cuyo hijo y esposo muerto y resucitado era el señor de la inmortalidad: Tammuz, Adonis, Atis, etc., el dios muerto por el jabalí.

En las proximidades de los castros celtas del centro de España y el norte de Portugal se ha hallado un gran número de grandes esculturas de jabalíes[68], y en el Museo Histórico de Orléans, Francia, hay un ejemplar de bronce de más de 1,20 m. de longitud y 68,50 cm. de altura[69]. La figura 20 muestra una

[68] T. G. E. Powell, *The Celts* (Nueva York, Frederick A. Praeger, 1958), pp. 146-47.

[69] Marcel Probé y Jean Roubier, *The Art of Roman Gaul* (Toronto, University of Toronto Press, 1961), lámina 8.

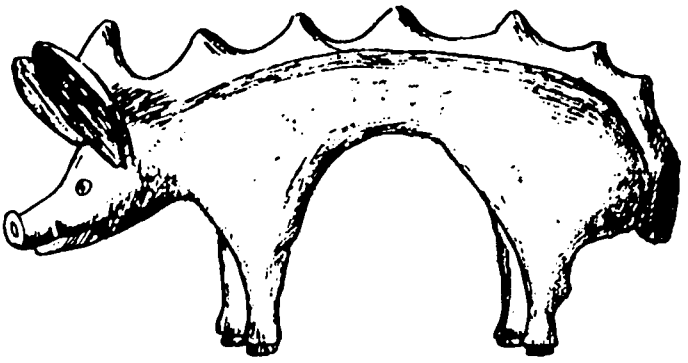

Figura 20.—*Jabalí sagrado; bronce, Inglaterra, período romano.*

estatuilla de bronce de 7,60 cm. de longitud, descubierta cerca de Londres. Además, el jabalí aparece en muchas monedas galas como la de la figura 21, en cuyo anverso vemos a un dios sentado con una torques en la mano derecha: igual que el de la figura 18. Aquí se le puede identificar con el dios celta que los romanos equipararon a su dios del mundo subterráneo, Plutón (el Hades griego), el raptor de Prosérpina (Perséfone); que fue acompañada de una piara cuando la tierra se abrió para recibirla[70].

La asociación del cerdo con el viaje al mundo subterráneo, el motivo del laberinto y los misterios de la inmortalidad han sido analizados detenidamente en los volúmenes dedicados a la mitología oriental y primitiva, y en el presente contexto es de especial interés la ceremonia melanesia de los maki[71], donde el cerdo no sólo es claramente el equivalente del Salvador sacrificado, el que abre el camino y guía a la vida eterna —como el toro y el carnero sacrificados en Occidente (véase la Fig. 1)—, sino que los ritos se realizan en conexión un complejo de santuarios megalíticos y túmulos con diversas cámaras que, casi con seguridad, es una extensión remota de la cultura de la Edad del Bronce en Europa occidental.

En la leyenda irlandesa, la hija del Rey del País de la

[70] *Mitología primitiva*, pp. 216-17.
[71] Ibid., pp. 499-509.

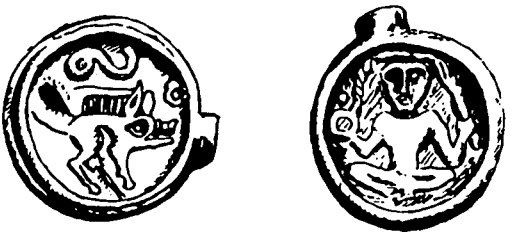

Figura 21.—*Dios sentado (Cernunno) y jabalí; moneda gala, probablemente del siglo I a.C.*

Juventud recibió una cabeza de cerdo cuando se unió a Oisin, el hijo de Finn McCool[72]. Además, el héroe irlandés Diarmuid, que raptó a la novia de Finn McCool, Grainne, y huyó con ella a los páramos —el prototipo de los «años en el bosque» de Tristán e Isolda— murió al cazar un jabalí, como Beowulf con el dragón. Tristán, igual que Ulises, tenía en un muslo la cicatriz de un comillo de jabalí y, como para recalcar la relación de su amor-muerte con el antiguo tema del dios cuyo animal es el jabalí, hay un asombroso pasaje en la versión de Gottfried del romance donde el senescal del rey Marcos, Marjadoc —que también amaba a Isolda— soñó que Tristán, loco de amor, violaba el lecho del rey con la forma de un jabalí salvaje.

Marjadoc vio en su sueño que un jabalí, temible y horrible, salía del bosque. Echando espuma por la boca, con los ojos centelleantes, afilando los remolones y arremetiendo contra lo que encontraban en su camino, se dirigía al palacio del rey. En seguida acudieron numerosos sirvientes y muchos caballeros corrían de un lado a otro alrededor del jabalí, pero ninguno de ellos se atrevió a enfrentarse con él. Así, este corría gruñendo por el palacio. Cuando llegó al aposento de Marcos, derribó la puerta. Revolvió violentamente toda la cama, ensuciando con sus espumarajos la cama y las sábanas reales. Y aunque todo el séquito de Marcos presenció esto, nadie hizo nada para impedirlo[73].

[72] Ibid., pp. 488-91.
[73] Gottfried, *op. cit.*, 13513-13536.

IV. El legado del Islam

1

Cuando el sacerdote católico Miguel Asín Palacios, en su obra pionera publicada en Madrid en 1919, demostró con pruebas sólidas hasta qué punto habían sufrido la influencia musulmana Dante y su círculo, se produjo una verdadera conmoción entre los estudiosos de Dante[74]. «Las analogías mostradas por el autor entre la *Divina Comedia* y el Islam son tan numerosas y de tal naturaleza —escribió el autor de la reseña en *Analecta Bollandiana*— que inquietan la mente del lector, obligándole a representarse la gran obra épica de la Cristiandad entronizada en el mundo de la mística musulmana, como si se encontrara en una mezquita que hubiera sido consagrada al culto cristiano»[75]. Sin embargo, ahora no cabe ninguna duda de que nuestro poeta Dante sufrió una influencia significativa tanto de los filósofos como de los poetas del Islam, particularmente de un sufí español, Ibn'Arabi de Murcia (1165-1240), cuya obra de doce volúmenes titulada *Revelaciones de la Meca* anticipa muchos de los más altos temas espirituales no sólo de la *Comedia*, sino también de *La vida nueva*.

Asín señala que la famosa escuela de traductores de Toledo, dirigida por el rey Alfonso X el Sabio (r. 1252-1284), estaba en pleno apogeo cuando visitó España el maestro de Dante, Brunetto Latini (1210-1294), a quien el poeta saluda con el mayor respeto en el séptimo círculo del Infierno[76], y que la leyenda del *mi'ray* (la ascensión de Mahoma), cuya arquitectura y otros detalles han dejado huella en la *Comedia*, había sido traducida en 1256 al castellano —cuatro años antes de la visita de Brunetto[77]. Además, como afirma el padre Asín en su conclusión:

---

[74] Asín, *op. cit.*

[75] *Analecta Bollandiana*, citado por el duque de Alba en su introducción a la traducción inglesa, *op. cit.*, pp. IX-X.

[76] *Infierno* XV.

[77] Asín, *op. cit.*, pp. 384-86.

Habría sido un fenómeno inexplicable que Dante hubiera desarrollado su vida mental al margen de aquella cultura semítica que todo lo invadía y que, a guisa de moda popular, a la vez que erudita, imponíase a las nacientes literaturas de la Europa cristiana, iniciándolas en la novelística oriental, en la fabulística, en las obras de paremilogía, de moralidades y de apólogos, tan populares en la España del siglo XIII y que por su conducto se iban naturalizando en las demás naciones occidentales... No era ajeno a tal moda el respeto admirativo, mejor diríamos, el temor, con que los pueblos cristianos veían el avance victorioso del islamismo oriental. Roger Bacon, contemporáneo de Dante, atribuía los fracasos militares de las armas cristianas precisamente a la falta de intensidad y entusiasmo en aprender lenguas semíticas y en imitar las aplicaciones de las ciencias físicas en que los musulmanes eran maestros[78]. En otro orden de estudios..., el gran Alberto Magno, el creador de la síntesis escolástica, coincidía con Bacon al reconocer la primacía de los filósofos árabes sobre los latinos[79]. Y Raimundo Lulio... preconizaba imitar los métodos muslimes de predicación popular...[80] Pocas veces habrá existido tal unanimidad en reconocer la superioridad cultural del adversario[81].

Para resumir brevemente las correspondencias más señaladas entre la obra de Dante y, en concreto, la del místico sufí Ibn'Arabi, que observó el padre Asín, citaré la opinión de R. A. Nicholson, que corrobora la del padre Asín en su ensayo sobre la mística musulmana publicado en *The Legacy of Islam*:

Las regiones infernales, los paraísos astronómicos, los círculos de la rosa mística, los coros de ángeles alrededor del centro de luz divina, los tres círculos que simbolizan la Trinidad —todos estos elementos están descritos por Dante exactamente como los describió Ibn'Arabi. Dante nos dice cómo, a medida que iba ascendiendo en el Paraíso, su amor se fortalecía y su visión espiritual se intensificaba al contemplar la belleza cada vez mayor de Beatriz. La misma idea aparece en un poema de Ibn'Arabi escrito un siglo antes... Puede añadirse que Ibn'Arabi también tenía su Beatriz —Nizam, la hermosa y culta hija de Makinu'd-din— y que debido al escándalo provocado por las odas místicas compuestas en su honor, escribió un comentario para convencer a sus críticos de que estaban equivocados. De la misma forma, en el *Convito*, Dante declara su intención de interpretar el significado esotérico de catorce canciones de amor que había compuesto anteriormente, cuyo tema había conducido al equívoco de que trataban del amor sensual más que intelectual. En suma, el paralelismo, tanto en lo general como en lo particular, llega tan lejos que sólo hay una conclusión posible. Las leyendas religiosas musulmanas, es decir, el *mi'ray* o Ascensión del Profeta, junto con las concepciones

[78] *Opus majus* (Edit. Jebe, 1733), p. 246 (n. de Asín).
[79] *Opera omnia* III.3, *De Anima* 166 (n. de Asín).
[80] *Blanquerna* II. 105, 134, 158-60 (n. de Asín).
[81] Asín, *op. cit.*, pp. 388-90.

populares y filosóficas de la otra vida —derivadas de tradicionalistas musulmanes y autores tales como Farabe, Avicena, Gazali e Ibn'Arabi— debieron haber pasado a un tronco común de la cultura literaria que era accesible a las mejores mentes europeas del siglo XIII. Los conquistadores árabes de España y Sicilia repitieron, aunque a menor escala, el mismo proceso de impregnación al que ellos habían sido sometidos por la civilización helenística de Persia y Siria [82].

Pero en este proceso hubo una fase más temprana. La figura 22 muestra la extensión geográfica del dominio islámico y su influencia comercial en el siglo X d.C. Especialmente interesante es el tráfico comercial atestiguado desde el Caspio hasta Escandinavia. Como escribe el padre Asín: «A partir del siglo VIII de nuestra era, o sea desde el primero de la héjira, un comercio activísimo se mantuvo entre los musulmanes de oriente y los países rusos, escandinavos, germanos y anglosajones, por medio de expediciones regulares que, partiendo del Caspio, atravesaban la Rusia, y siguiendo el curso del río Volga, llegaban al golfo de Finlandia, para extenderse desde allí por el Báltico hasta Dinamarca, las Islas Británicas e Islandia. Las enormes cantidades de monedas árabes encontradas en las excavaciones practicadas en varios puntos de esa extensa zona comercial son un testimonio irrefragable de la importancia y continuidad de este primer conducto de comunicación, anterior al siglo XI. Más tarde, el comercio se desvía para seguir otra ruta no menos frecuentada: naves venecianas y genovesas, así como también musulmanas, recorrían en todas direcciones el Mar Mediterráneo...; colonias populosas de mercaderes italianos afincaban pacíficas en los puertos de Berbería y en otros puntos del litoral mediterráneo, dominados por los musulmanes; sin escrúpulo alguno, comerciantes, exploradores y aventureros de una y otra religión navegaban juntos».

Pero el intercambio fue más allá.

Al estímulo económico uníase el ideal religioso. Las peregrinaciones a los Santos Lugares de Palestina, detenidas momentáneamente por las primeras conquistas del Islam, se reanudaron muy pronto... El protectorado franco

[82] R. A. Nicholson, «Mysticism», en Arnold y Guillaume (eds.), *op. cit.*, pp. 227-28.

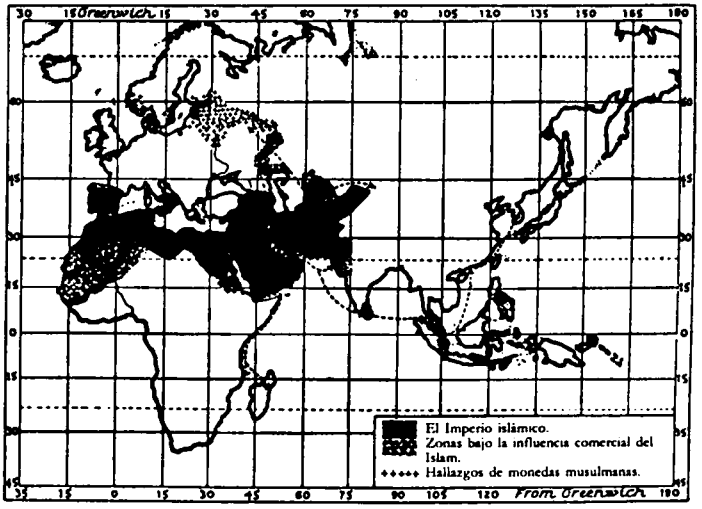

Figura 22.—*Extensión del poderío islámico, siglo X d.C.*

sobre las iglesias cristianas de oriente, reemplazando con la fuerza y el prestigio de Carlo Magno [r. 768-814] la débil autoridad de los emperadores bizantinos, aseguró esas peregrinaciones por medio de convenios diplomáticos y las fomentó con fundaciones de hospederías, monasterios y basílicas en la Tierra Santa. Durante los siglos IX, X y XI, las peregrinaciones se hacen mucho más frecuentes y dejan de ser individuales... algunas alcanzan la fabulosa cifra de doce mil peregrinos y son ya como precursoras y anuncio de las cruzadas...

A todos estos conductos generales de estrecha comunicación entre el Islam y la Europa cristiana hay que añadir otros más interesantes y de mayor relieve para nuestro objeto: nos referimos al contacto de ambas civilizaciones en Sicilia y España.

Desde mediados del siglo IX, los piratas normandos habían iniciado sus incursiones marítimas... pero pronto cobraron afición a las tierras meridionales y fueron fijando en ellas su residencia más o menos definitiva... [poniéndose] en contacto con las poblaciones musulmanas de España (Lisboa, Sevilla, Orihuela, Barbastro, etc.) y con las de la isla de Sicilia. En esta isla, sobre todo, es donde las incursiones normandas adquieren mayor carácter de permanencia, transformándose en conquista durante el siglo XI: una dinastía de reyes normandos se afinca y perdura, hasta el siglo XIII, en un país casi completamente islamizado. La población de la isla fue, durante aquel largo periodo, una abigarrada mezcla de razas, religiones y lenguas. En Palermo, la corte del rey normando Roger II [r. 1130-1154] estaba formada de cristianos y musulmanes, bilingües y trilingües, vacilantes entre dos o tres confesiones religiosas, versados en la literatura árabe y en la ciencia griega. Caballeros y soldados normandos, clérigos y nobles de Italia y Francia, sabios y literatos musulmanes

de España, Africa y Oriente, convivían en el servicio del rey, bajo una organización palatina que, en la realidad de los oficios y hasta en los nombres, era un calco de las cortes musulmanas. El rey se ataviaba a la oriental... sostenía un harén a la usanza mahometana... [y] hablaba y escribía el árabe. Hasta las mujeres cristianas de Palermo habían adoptado el traje, el velo y la lengua de sus convecinas musulmanas.

No obstante, por importante que fuera la Sicilia normanda, España, al ser el primer país de la Europa cristiana que entró en estrecho contacto con el Islam, desempeñó un papel más decisivo en este proceso de interacción cultural. Desde el 711 al 1492, las dos poblaciones convivieron tanto en periodos de paz como de guerra. «Ya en el siglo IX —escribe el padre Asín—, cristianos de Córdoba tenían a gala el uso de la lengua árabe... tenían harén y se circuncidaban... deleitábanse con los versos y novelas arábigas, se consagraban al estudio de las doctrinas filosóficas y teológicas del Islam... Las lamentaciones de [el obispo] Alvaro de Córdoba [fl. 850 A.D.] en sus *Indículus luminosus* son bien demostrativas de este punto.» Durante todo el siglo X, monjes y soldados arabizados acudían a León, donde su cultura superior les garantizaba un alto cargo en la corte y en la administración civil y eclesiástica del reino. Y, por último: «La corte del conquistador de Toledo, casado con Zaida, hija del rey moro de Sevilla, semejaba una corte musulmana... La moda arábiga iba así descendiendo de las alturas de la realeza a las costumbres privadas: los cristianos se vestían a la usanza mora, y el naciente romance castellano henchía su caudal léxico con voces arábigas; en la vida mercantil, en las artes y oficios manuales, en la organización de la vida municipal, en las costumbres agrícolas, esta influencia inevitable de los mudéjares fue preparando los ánimos para el influjo literario que culmina luego en la corte de Alfonso el Sabio» [83].

2

La luz de la cultura helenística se había ido extinguiendo para Europa siete siglos antes de Alfonso, cuando, en el año

[83] Asín, *op. cit.*, pp. 360-68 abreviado.
* *Supra*, p. 135.

529, el emperador bizantino Justiniano ordenó cerrar las escuelas de filosofía paganas en Atenas. Los depositarios de la filosofía y la ciencia griega eran la Persia sasánida, la India gupta[84] e Irlanda, la única llama vacilante en Occidente*. No obstante, a los árabes que conquistaron Persia en nombre de Mahoma el 641 no les interesaba la filosofía ni la ciencia. Su Profeta había muerto el 632. Sus sucesores inmediatos, los califas «ortodoxos», conservaron el poder sobre el imperio en plena expansión hasta el 661, cuando una dinastía rival de La Meca, los Omeyas, usurparon el califato[85]. Gobernaron hasta el 750, el año en que fue asesinado el decimocuarto de sus califas, y los vencedores —para fortuna de la humanidad— fueron persas, los Abásidas, que, a diferencia de los fanáticos árabes de los dos califatos anteriores, fueron unos mecenas tan generosos de la filosofía, la ciencia y las artes, que Bagdad, la nueva capital (750-1258), se convirtió en la sede más importante de cultura clásica al cabo de unas décadas.

Según sus poetas, Bagdad era entonces un paraíso terrenal de cultura, reposo y gracia, donde, empleando su propia expresión, el suelo se regaba con agua de rosas y el polvo de los caminos era almizcle, flores y frondas colgaban sobre las calles y el aire estaba siempre endulzado por el canto de los pájaros, mientras que el gorjeo de los laúdes, los suaves trinos de las flautas y las voces argentinas de las huríes se elevaban y caían en cadencias armoniosas desde las ventanas de los palacios que se sucedían entre jardines y huertos de verdor eterno. Las obras de Aristóteles, Hipócrates, Galeno, Euclides, Arquímedes, Ptolomeo y Plotino se tradujeron al árabe. Poetas y músicos, matemáticos, astrónomos, geógrafos, juristas, filósofos e historiadores llevaron adelante la labor de una humanidad civilizada, a la que estaban llegando las aportaciones de la India y China. Aquellos fueron los años dorados del lejano Oriente: los siglos de T'ang y Sung en China (618-1279); Nara, Heian y Kamakura en Japón (710-1392); Angkor en Kampuchea (ca. 800-1250); y, en la India, el arte intemporal de los

[84] *Mitología oriental*, pp. 359-66.
[85] *Mitología occidental*, pp. 431-36.

reyes Chalukya y Rashtrakuta, Pala, Sena y Ganga, Pallava, Chola, Hoyshala y Pandya (550-1350)[86].

En toda Europa y Asia sólo había entonces cuatro lenguas esenciales de la cultura, la ciencia y la religión: en Levante, el árabe; en Europa, el latín; en la esfera india, el sánscrito; y el chino en el Extremo Oriente. De las rutas de los yaks en el Tíbet a los mercados de las aldeas en Bali, sus sílabas se elevaban por doquier en el leve humo del incienso hasta ese vacío del más allá del no-ser y del ser que es el destino último de toda plegaria oriental. Y sus ecos también flotaban hacia Occidente. La influencia del pensamiento indio sobre los sufíes es indudable, e incluso se da el caso del propio Buda transformado en dos santos cristianos: los abades Barlaán y Josefat, cuya obra legendaria en la India, registrada primero por Juan Damasceno (ca. 676-770), fue inmortalizada en el siglo XIII por Santiago de la Vorágine en el capítulo dedicado a la festividad de estos santos, el 27 de noviembre, de su *La leyenda dorada*[87].

La perspectiva más esclarecedora de los caminos, senderos y transformaciones por los que un corpus de tradición oriental pasó del sánscrito al latín y, de ahí, a la vida europea, nos la ofrece un libro indio de fábulas, el *Panchatantra*. Hacia el 550 d.C. fue traducido al persa para el rey sasánida Khosru Anushirvan (531-579), y más tarde, hacia el 760, pasó al árabe con un nuevo título: *Calila y Dimna, Las fábulas de Pilpay*; entonces fue traducido al siriaco, ca. 1000; al griego, ca. 1080; al hebreo, ca. 1250; y al castellano, 1251. Hacia el 1270 apareció una traducción latina del hebreo, *Directorum humanae vitae*, a la que seguirían, en 1481, *Das Buch der Byspel der alten Wysen* y, en 1552, *La moral filosophia* de A. F. Doni, que Sir Thomas North tradujo en 1570 como *The Morall Philosophie of Doni*; por fin, tenemos las elegantes *Fables* de La Fontaine, el cual escribió en 1678 en la introducción al segundo volumen: «*Seulement je diray par reconnoissance que j'en dois la plus grande partie à Pilpay,*

---

[86] *Mitología oriental*, pp. 377-408.

[87] Jacobus de Voragine, *The Golden Legend* (Londres, Nueva York, Longmans Green, 1941); véase la versión copta en E. A. W. Budge, *Baralâm and Yewâsef* (Londres, Cambridge University Press, 1923); sobre la leyenda véase J. Jacobs, *Barlaam and Josaphat* (Londres, David Nutt, 1896). [Edición castellana: *La leyenda dorada*, Alianza, Madrid, 1989.]

sage indien. Son livre a esté traduit en toutes les langues»[88].

Pero hasta el siglo XII los hombres cultos de Europa no emprendieron seriamente la tarea de traer a Europa desde los jardines de Bagdad el tesoro que había perdido en los días de Justiniano. Ya hemos mencionado Toledo. En el año 1143, Pedro el Venerable, abad de Cluny, durante una visita a los monasterios españoles de su orden, conoció al obispo de esa ciudad, Ramón de Sauvetat (1126-1151), bajo cuya dirección se estaban traduciendo del árabe no sólo los textos de los griegos, sino también los comentarios a esos escritos y las obras de los árabes por cuyas manos había pasado el legado. A Gerardo de Cremona (ca. 1114-1187), por ejemplo, el más famoso de los eruditos de Toledo, se le atribuyen no menos de setenta valiosas obras, muchas de ellas de gran volumen, entre las cuales se cuentan, además de algunos de los libros más importantes de Aristóteles, Plotino, Proclo, Euclides, Ptolomeo y Galeno, el *Canon* médico del árabe Avicena, que durante un tiempo sustituyó a los escritos de Galeno incluso en Occidente. Pedro de Cluny, impresionado, sugirió a su anfitrión que una versión latina del Corán sería de gran ayuda en la refutación del Islam y cuando la obra, emprendida por Robert de Kelene, fue terminada ese mismo año, el abad escribió su famosa refutación: *Libri II adversus nefarium sectam saracenorum.*

También hay que mencionar un interesante texto hermético que fue traducido anónimamente, el *Liber XXIV philosophorum* («El Libro de los veinticuatro filósofos») del que procede la frase que ya se ha citado en más de una ocasión en estas páginas: *Deus est sphaera infinita, cuius centrum est ubique, circumferentia nusquam**.

¿Nos sorprenderá, entonces, el descubrir que, en los niveles del folklore y los romances, al pasar de las populares *Mil y una noches* del Islam a las leyendas del rey Arturo, sólo hayamos abandonado una sala para entrar en otra del mismo palacio encantado? Como señalé en mi introducción a *The Portable Arabian Nights*: «Las escenas de batallas podrían aparecer sin dificultad en *Le Morte D'Arthur*; los cuentos de castillos

[88] La Fontaine, *Advertissement* al vol. 2 de sus *Fables*.
* *Supra*, pp. 54 y 60.

encantados, espadas prodigiosas, trofeos que actúan como talismanes y la búsqueda en el reino de los *jinn* recuerdan en numerosos rasgos a los mejores episodios del romance artúrico; el modelo de amor romántico es en esencia idéntico al provenzal del siglo XII; los relatos piadosos exhalan el mismo aroma de niñez espiritual y los misóginos exempla el mismo rencor monástico que los de la Europa cristiana; las fábulas de animales son las mismas y la convención de la historia como marco de otras historias (representada en Occidente por el *Decamerón* y los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer) es aquí un recurso básico. Tampoco se puede olvidar el motivo de Lady Godiva (el *voyeur*) en el cuento 167, «Kemerezzeman y la esposa del joyero». Incluso existen paralelos con las antiguas literaturas irlandesa y germánica»[89]. Más aún: «De la misma forma que los dioses celtas se convirtieron en los duendes del folklore cristiano irlandés, los persas, egipcios, babilonios e indios se transformaron en los *jinn* de la religión musulmana popular»[90]. Y es extremadamente interesante el que en estas dos tradiciones próximas cobre gran relieve el cuento del encantamiento y el desencantamiento que en Europa está representado por las leyendas del Grial.

Aquí, el héroe, aislado de los demás por disposición o por accidente, suele dar casualmente con un encantamiento. Siempre aparece alguien que sabe cómo deshacer el hechizo, pero nada puede hacerse sin la ayuda de un joven inocente, cuya llegada se aguarda con impotencia. Debe ser una especie de *puer aeternus*, virtuoso e intrépido, cuya propia naturaleza será la clave para deshacer un hechizo que ningún programa *intencionado* de valentía o virtud podría anular.

Y así es como, lo mismo en los claustros de los grandes monasterios que en las salas y los aposentos de las damas de los castillos o en las humildes chozas de los campesinos analfabetos, el legado del Islam y, como parte de éste, de todo el Oriente, contribuyó en gran medida a despertar y alimentar la imaginación europea durante los siglos XII y XIII, que en los

---

[89] Joseph Campbell (ed.), *The Portable Arabian Nights* (Nueva York, The Viking Press, 1952), pp. 19-20.
[90] Ibid., pp. 14-15.

tres siglos siguientes conduciría al amanecer de una era nueva y espectacular, no sólo para Occidente, sino para todo el mundo.

3

No obstante, es esencial para nuestro estudio reconocer que, por grande que fuera el impacto de la contribución oriental al florecimiento de la imaginación europea de los siglos XII y XIII, la vida íntima y el espíritu de esa época europea eran completamente diferentes de todo lo que Oriente haya conocido o pueda conocer. Como ha mostrado cada estudio serio del intercambio cultural, es un hecho —una ley básica de la historia aplicable a todos los ámbitos de la vida— que los materiales llevados del pasado al presente, o de una cultura a otra, dejan sus valores en el umbral de la cultura y se convierten en meras curiosidades o sufren un cambio radical en un proceso de malentendido creativo. Ya hemos señalado las transformaciones del culto al Amor cuando pasó de los «*tarab*-dores» musulmanes a los *trobadours* de la Provenza*. En el capítulo de *Mitología oriental* dedicado a la influencia de Roma en el florecimiento de la India Gupta, citamos las palabras del Dr. Hermann Goetz: «Aunque se absorbieron tantas ideas, técnicas y formas nuevas que prácticamente se abrió un capítulo nuevo y extremadamente importante en el arte indio, nunca se adoptaron en bloque... Todo se fragmentó, se tradujo a conceptos indios y se reconstruyó sobre principios indios»[91]. Y con referencia a la variada transmisión de Europa a Levante de la preciosa herencia humanística del helenismo, y su posterior regreso a Europa, citaremos el tercer capítulo del segundo volumen de *La decadencia de Occidente*, donde Spengler compara los axiomas y supuestos de la jurisprudencia romana, bizantina y europea moderna: «Tres historias del derecho, relacionadas tan sólo por elementos lingüísti-

[91] *Mitología oriental*, p. 366; citando a Hermann Goetz, «Imperial Rome and the Genesis of Classical Indian Art», en *East and West*, New Series, vol. 10, nos. 3-4, septiembre-diciembre de 1959, p. 264.

* *Supra*, p. 87.

cos y sintácticos, adoptados por una de la otra, voluntariamente o por la fuerza, sin que el receptor llegue a encontrarse nunca cara a cara con su naturaleza extraña subyacente»[92].

Pues la fuerza que configura una civilización es la *experiencia vivida* y, como Spengler ha demostrado, la forma de esta interioridad difiere no sólo en distintas civilizaciones, sino también en distintos periodos de una misma civilización. No depende de «influencia» alguna exterior, por grande o inspiradora que ésta sea. Por lo tanto, cuando los historiadores se limitan a la búsqueda y distribución de tales «influencias», sin prestar la necesaria atención a la fuerza interior asimiladora y remodeladora de la disposición vital nativa, sus obras naufragan inevitablemente en detalles secundarios. «¡Qué riqueza psicológica encierra», escribía Spengler,

> toda búsqueda, resistencia, selección y reinterpretación, malentendido, penetración y veneración —no sólo entre culturas en contacto inmediato, tanto si su relación es antagónica o de mutua admiración, sino también entre una cultura viva y el mundo de las formas de otra muerta, cuyos restos todavía se alzan visibles en el paisaje! ¡Y qué pobres y endebles son las concepciones de que se sirven los historiadores cuando acuden a fórmulas tales como «influencia», «continuidad» y «efecto»!
>
> Tales etiquetas son puro siglo XIX. Se busca meramente una cadena de causas y efectos. Todo «sigue», nada es primario. Como en todas las culturas puede descubrirse formas superficiales de culturas anteriores, se supone que éstas deben haber «producido efectos»; y cuando puede mostrarse un conjunto de tales «influencias», la autoridad piensa que ha cumplido su misión.

Por el contrario —y ésta es la idea decisiva de Spengler— «no es que los productos "influyan" , sino que los creadores "absorben"»[93].

Este punto es elemental y podría pensarse que, una vez expuesto, no necesita más demostración. No obstante, cuando puede clasificarse y describirse un torrente de «influencias» como el que durante toda la Edad Media llegó a Europa del Oriente Próximo, al libresco le resulta fácil ignorar la fuerza activa de esa interpretación creativa que recompone y vivifica todo lo que pasa de un centro de experiencia, expresión y comunicación a otro. Además, el discurso puramente cerebral

[92] Spengler, *op. cit.*, vol. II, p. 92.
[93] Ibid., vol. II, p. 62.

de la filosofía puede llevar a suponer al hombre instruido, pero de pocas vivencias, que como en los diccionarios bilingües se equiparan las *palabras* de dos tradiciones, las *experiencias* a que se refieren también son las mismas: por ejemplo, las que implican las palabras *destino, fate, kismet* y *wyrd.* En realidad, la forma en que las personas experimentan el «destino» como algo vivido y la forma en que los filósofos analizan el «destino» como problema metafísico, en términos de causa y efecto, no tienen por qué guardar una relación significativa, puesto que, en el segundo caso, es un juego de palabras abstractas realizado de acuerdo con reglas establecidas, mientras que, en el primero, es una experiencia íntima de la existencia.

Filosóficamente, es imposible resolver el enigma del destino, si no es con una fórmula como la de Schopenhauer, según la cual, cuando el acontecer del mundo se observa desde el exterior, lógica o científicamente, puede considerarse gobernado hasta tal punto por las leyes de causa y efecto como para que parezca determinado inexorablemente; mientras que, cuando se experimenta íntimamente, desde el punto de vista del sujeto activo, la vida se presenta como una serie de opciones. Y como estos aspectos contradictorios no son sino funciones de los modos alternos de conocimiento condicionado que tiene la humanidad (el mundo como «idea» y el mundo como «voluntad»), ambos son incapaces de responder a la pregunta última sobre el fundamento del devenir y el ser de un hombre.

Lo mismo en el Islam que en la Cristiandad, los teólogos y los filósofos, en su esfuerzo por atenerse a las reglas básicas de toda mitologización basada en sus Escrituras, reconocen simultáneamente la presciencia Dios y el libre albedrío del hombre como la *causa* última del destino, y de esa forma se han atado a sí mismos con nudos tan pintorescos como los que se ven en los libros de marineros, que pueden ser estudiados —clasificados— en manuales[94]. Pero en los romances más populares de esos dos mundos culturales relacionados, se hace patente un contraste entre los distintos órdenes de la experiencia epitomizados en los términos *kismet* y *wyrd.*

---

[94] Por ejemplo, en una interesante serie de artículos sobre el destino, «Fate», en Hastings (ed.), *op. cit.*, vol. V, pp. 771-796.

La clave del sentido del término musulmán está en la fórmula coránica de la sumisión, «No hay poder ni virtud sino en Dios, el Más Alto, el Supremo» —y, según prometió el Profeta, ningún creyente que así lo profesara erraría. La palabra árabe *islam* significa literalmente «sometimiento [a la Voluntad de Dios]», y en esto se basa una idea tan pasiva como la de *kismet*, «suerte, lote, destino», en el nivel del sentimiento y la fe populares. «Tu augurio —afirma el Corán— está en manos de Dios»[95]. Esencialmente, es la noción de *un determinante exterior* —la voluntad omnipotente de Dios— lo que decreta ineludiblemente el destino de la persona. Y aunque en la doctrina cristiana oficial se recomienda un sentimiento semejante (frecuentemente con una explicación de cómo la gracia sobrenatural divina afecta, pero sin efectuarla, a la elección del hombre, que es libre), en toda la literatura heroica europea la experiencia comunicada pertence más a *wyrd* que a *kismet*: no la sumisión a la fuerza de un determinante exterior, sino el sentido de una potencialidad interior en el proceso del devenir, acompañado, no obstante, de un fin próximo inevitable.

4

Ya he dicho que en las reflexiones de los filósofos, las reglas básicas de sus juegos de palabras pueden tener poco o nada que ver con el sentimiento nativo de la vida que actúa creativamente en su cultura. De hecho, han acostumbrado a buscar los temas y términos de su discurso en pensadores de tradiciones anteriores y extrañas, de tal suerte que lo que suele pasar a los manuales de la historia formal del pensamiento es en gran medida una especie de teatro de Señores Argumentos que refutan detenidamente sus recíprocos maltentenidos. Así era cuando Aristófanes escribió *Las nubes*. Así es hoy. Y así fue en ese gran periodo de la recepción del legado del Islam por las mejores mentes europeas.

La *obra maestra* de esta comedia medieval de la confusión

[95] *Corán* 27,48.

fue un duelo de globos en el astillado escenario de la Sorbona, protagonizado por los campeones igualados de la «doble verdad» y la de «verdad única». La doble verdad era una doctrina atribuida erróneamente al gran imam y filósofo de Córdoba, Averroes (ibn-Rushd, 1126-1198), según la cual lo que es cierto para la razón puede no ser cierto para la fe, y viceversa; mientras que la doctrina de la verdad única sostenía que las verdades de la razón y la religión se reconciliaban filosóficamente en una sola.

El principal defensor de la primera doctrina en la Universidad de París era el brillante averroísta sueco Sigerio de Brabante (fl. 1260), cuyos principales partidarios eran Boecio de Suecia (fl. 1270), Martin de Dinamarca (m. 1304), John de Jandun (m. 1328) y Marsilio de Padua (m. 1336 ó 1343). El campeón más importante de la doctrina de la verdad única era el dominico italiano Tomás de Aquino (1225?-1274), que, al tiempo que disputaba con Sigerio, sazonaba sus párrafos con refutaciones silogísticas de los mismos árabes —al-Farabi, Avicena y Averroes— de cuyas manos había recibido no sólo el conocimiento de Aristóteles, sino también su idea básica y su método de reconciliar, en una *Summa Theologica*, la razón con la revelación y la filosofía con la fe. Sigerio, suponiendo que seguía a Averroes, decía justo lo contrario, mientras que Aquino, que pensaba que estaba disputando con el musulmán, decía lo mismo que él, y, en ocasiones, con extremada fidelidad. En el siglo de la batalla había tantas sombras en el escenario que los golpes verbales iban al aire con tanta frecuencia como a las cabezas, y con tanta frecuencia acertaban como erraban; por lo que, vista retrospectivamente, la controversia tiene el aire de una ópera bufa.

Así escribía el averroísta, Sigerio de Brabante:

Deseando vivir en el estudio y la contemplación de la verdad tan dignamente como puede hacerse en esta vida, nos proponemos tratar las cosas naturales, morales y divinas siguiendo la doctrina y el orden de Aristóteles, pero no atentaremos contra los derechos de la fe ortodoxa manifestados en la luz de la revelación divina, por la que los filósofos no estaban iluminados; pues, considerando el curso normal y ordinario de la naturaleza, y no los milagros divinos, han explicado las cosas a la luz de la razón sin que por ello hayan contradicho la verdad teológica, cuyo conocimiento procede de una luz más alta. Cuando un filósofo concluye que cierta cosa es imposible o necesaria

desde el punto de vista de las causas inferiores accesibles a la razón, no está contradiciendo la fe, la cual afirma que las cosas pueden ser de otra forma gracias a la causa suprema cuyo poder causal no puede comprender ninguna criatura. Esto es tan cierto que los sagrados profetas, imbuidos del espíritu de la profecía, pero teniendo en cuenta el orden de las causas inferiores, han predicado ciertos acontecimientos que no se produjeron porque la Causa Primera lo dispuso de otra forma[96].

Lo que Averroes había dicho realmente es que la filosofía y la revelación (en este caso, por supuesto, el Corán), si bien *parecen* diferir en ciertos puntos, pueden y deben ser reconciliadas. Como expone en su tratado fundamental *Doctrina decisiva sobre la armonía entre la ciencia y la revelación*:

Nosotros, la comunidad musulmana, sabemos definitivamente que el conocimiento comprensivo [es decir, la filosofía] no conduce a conclusiones contradictorias con lo que nos ha legado la revelación, pues la verdad no se opone a la verdad, sino que coincide con ella y la atestigua. Siendo esto así, siempre que el conocimiento comprensivo conduzca a una tesis cualquiera sobre cualquier categoría ontológica, ésta necesariamente se hallará o no se hallará mencionada en la revelación. Si no lo está, no hay contradicción y se procede como el alfaquí cuando formula decisiones jurídicas sobre casos de los cuales nada dice la revelación, induciéndolas de otros casos consignados en el texto, mediante el argumento de la analogía*. En la segunda hipótesis, el sentido literal de las palabras necesariamente se conforma a la revelación o la contradice. Si se conforma, no hay cuestión; mas si la contradice debe buscarse la interpretación alegórica del texto revelado. El significado de «interpretación alegórica» es: llevar a las palabras de su significado literal a su significado metafórico, siguiendo las leyes ordinarias de la lengua árabe en el uso de los tropos, es decir, denominando una cosa con el nombre de otra cosa semajante a ella, o causa suya, o contigua en el espacio o en el tiempo... Como el fin primordial de la revelación es proveer al bien de los más, sin descuidar por esto de llamar la atención a los hombres escogidos, resulta que la mayor parte de los métodos empleados en la revelación para enseñar la verdad son aquellos que a la mayoría de los hombres los mueven al asentimiento[97].

Averroes clasificaba a las personas en tres categorías: 1. *la clase apodíctica*, que es capaz del razonamiento y la demostra-

[96] Citado de Gilson, *op. cit.*, p. 399, que no da una referencia precisa.

[97] Ibn Rushd (Averroes), *Kitab fasl al-maqal wa tagrir ma bayn ash-shari 'a wal-hikma min al-ittisal*, («Doctrina decisiva sobre la armonía entre la ciencia y la revelación»), libro II, 7, 1-18 y 8.11; traducido al inglés por George F. Hourani, *Averroes: On the Harmony of Religion and Philosophy*, E. J. W. Gibb Memorial Series, n.º 21 (Londres, Luzac and Co., 1961), pp. 50-51.

* Sobre este método de los musulmanes legalistas, véase *Mitología occidental*, pp. 461-70.

ción estricta de acuerdo con las leyes aristotélicas de la lógica; 2. *la clase polémica*, a la que bastan las opiniones plausibles de la personas reflexivas; y 3. *la clase retórica*, que cree simplemente lo que le dicen y cuyas opiniones no resisten la crítica. Según Averroes, las lecturas *literales* de las Escrituras están dirigidas a las clases segunda y tercera, no tanto para su ilustración como para su progreso y dominio moral. Tales personas no pueden comprender las demostraciones filosóficas y si se les perturbara la mente se las destruiría moralmente. El milagro del Corán es que sirve para todas las clases simultáneamente y la función propia de la fisolofía, por tanto, es extraer mediante demostraciones el significado más profundo de la Palabra de Dios para la clase superior. O, en la formulación de Averroes:

> Respecto a las cosas que a causa de su carácter recóndito sólo son cognoscibles por demostración, Dios ha sido benevolente con Sus siervos que no tienen acceso a la demostración debido a sus caracteres, hábitos y carencia de medios para la instrucción; ha creado para ellos alegorías y símiles de esas cosas, y les ha mandado que los reconozcan, pues al reconocimiento de esos símiles se llega gracias mediante los métodos comunes a todos los hombres, es decir, los métodos dialéctico y polémico. Esta es la razón por la que la Escritura se divide en significados literales y profundos: el significado literal consiste en las imágenes acuñadas para representar ideas, mientras que su significado profundo son las propias ideas, que sólo son evidentes para la clase apodíctica [98].

Esta es, en suma, la *verdadera* doctrina averroísta de la doble verdad. Irónicamente, es la misma concepción, en esencia, que la de Santo Tomás, pero no que la de Sigerio de Brabante. Y como el padre Miguel Asín Palacios, que descubrió la deuda de Dante con el Islam, ha expuesto con abundante documentación en su trabajo «El averroísmo teológico de Santo Tomás de Aquino»:

> El pensamiento religioso de Averroes, estudiado en sí mismo, contrastado con el de los averroístas latinos, y comparado con el de Santo Tomás, aparece pues análogo en un todo al de este último: analogía en la actitud o punto de vista general, analogía en las ideas y ejemplos, analogía, a veces, hasta en las palabras: tal es la conclusión que se impone al espíritu, tras de un examen atento de los pasajes paralelos que hemos insertado, y habida cuenta de las observaciones que hemos hecho. ¿Cómo explicar tamaña analogía?...

---

[98] Averroes, *op. cit.*, 15.8-15; Hourani, p. 59.

La hipótesis de la pura coincidencia casual es la más a propósito para dejar el problema sin resolver y se armoniza muy bien con los hábitos corrientes de pereza intelectual y con los vulgares prejuicios que quieren ver en la síntesis escolástica el fruto espontáneo y personalísimo del genio de sus autores, sin influencias extrañas a la tradición cristiana. Pero es el caso que ya hace mucho tiempo viene siendo axiomático en la historia de las ideas, como lo es en la biología, el absurdo de la generación espontánea... En una palabra: cabe acogerse a la hipótesis de la coincidencia casual (aunque sólo provisionalmente), cuando la separación entre los autores de sistemas análogos es tal en el tiempo y en el espacio, que resulta inexplicable toda comunicación entre ambos*.

Pero el caso que estudiamos no reúne estas condiciones: cabalmente el progreso y perfección de la síntesis escolástica del siglo XIII se explica por la introducción de la enciclopedia musulmana en Europa, y sobre todo por los comentarios de Averroes a las obras del Estagirita. El contacto, pues, entre el tipo musulmán y el escolástico, lejos de ser inverosímil, es real e históricamente demostrado. Luego debe excluirse la hipótesis de la coincidencia... [99]

¿Por dónde pudo Santo Tomás conocer esa doctrina de Averroes?... creo haber encontrado el hilo conductor que introdujo en la síntesis tomista la doctrina armónica que nos ocupa o, al menos, su principio fundamental, es decir, la tesis de la necesidad moral de la revelación divina. Al resolver Santo Tomás la cuestión *Utrum necessarium sit homini habere fidem* [100], funda aquella necesidad en cinco motivos que él declara explícitamente haber copiado de Maimónides. Y como este filósofo fue discípulo, aunque no inmediato, de Averroes, resulta probabilísimo que sus obras pudieron servir de canal por el que se comunicase a Santo Tomás aquella doctrina del filósofo cordobés**. Ni en la *Summa contra Gentiles* ni en la *Theologica* se acordó ya el Doctor Angélico de repetir la misma cita, y así pasó pronto por doctrina original la que no lo era para su propio autor. He aquí, pues, el primer canal probable de comunicación: las obras de Maimónides, cuyo influjo en las de Santo Tomás, por lo que atañe a la filosofía principalmente, ha sido ya estudiado por Guttmann [101].

Pero creo que no hay que recurrir a la sola intervención de Maimónides, cuando consta que los principales libros de Averroes estuvieron en manos de

---

[99] Miguel Asín Palacios, «El Averroísmo Teológico de Santo Tomás de Aquino», en *Homenáje á D. Francisco Codera* (Zaragoza, Mariano Escar, 1904), pp. 307-308.

[100] *Quest. disp. de Veritate*, q. XIV, *De Fide* a. 10.

[101] Jacob Guttmann, *Das Verhältnis des Thomas von Aquino zum Judenthum und zür jüdischen Literatur* (Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1891); *Die Scholastik des dreizehnten Jahrhunderts in ihren Beziehungen zum Judenthum und zür jüdischen Litteratur* (Breslau, M. & H. Marcus, 1902).

* Compárese *Mitología primitiva*, pp. 216-52.

** Asín añade en una nota a pie de página: «Por lo demás, pueden encontrarse en las páginas de la *La Guía* casi todas las ideas de Averroes y Santo Tomás concernientes a este tema de la analogía entre la fe y la razón». Estos teólogos vivieron en los años siguientes: Averroes, 1126-1198; Maimónides, 1135-1204; Aquino, 1225-1274.

Santo Tomás. Desde el año 1217 ya corrían por las escuelas los *Comentarios* del filósofo cordobés, traducidos por Miguel Escoto de Toledo; y aunque el carácter filosófico de tales obras parezca poco a propósito para que en ellas discuta Averroes problemas de teología, bien conocida es la íntima convivencia de ambas disciplinas durante la Edad Media, así entre los cristianos como entre los musulmanes. *A priori* pues puede conjeturarse que, analizados con esmero los *Comentarios* de Averroes y los de Santo Tomás, se encontrarían huellas de imitación flagrante, aun en lo teológico [102].

Y, en efecto, el padre Asín procede a demostrar al menos un caso de tal imitación comparando a los dos grandes autores sobre la proposición *Scientia Dei est causa rerum*, «el conocimiento de Dios es la causa de todas las cosas» [103].

Es verdaderamente asombroso. La doctrina de la doble verdad de Sigerio de Brabante, el averroísta sueco, fue condenada oficialmente por la Iglesia y el propio Sigerio quizá fue ejecutado. Santo Tomás refutó tanto a Sigerio como a Averroes, en su *Summa contra Gentiles* y en su tratado *De la unidad del intelecto contra los averroístas*. Sin embargo, en el *Paraíso* de Dante, en la posición del sol —el lugar de los instruidos en teología— encontramos, en la misma paz luminosa que el gran Santo Tomás, a Sigerio de Brabante, el cual, en palabras del guía de Dante, había enseñado «envidiosos silogismos» [104]. Averroes, entretanto, permanece en el Limbo, el primer círculo idílico del Infierno, con el filósofo musulmán Avicena, charlando con su ídolo Aristóteles, y con Sócrates y Platón, Demócrito, Diógenes, Anaxágoras y Tales, Empédocles y Heráclito, Zenón, Dioscórides, Orfeo, Tulio y Lino, Séneca, Euclides, Ptolomeo y Galeno [105]. Pero buscamos en vano el nombre del precursor musulmán y modelo poético de Dante, Ibn'Arabi, mientras que Mahoma y su primo Alí, horriblemente mutilados, se hallan en el octavo círculo del Infierno [106].

---

[102] Asín Palacios, «El Averroísmo», pp. 318-19.
[103] Santo Tomás de Aquino, *Summa Theologica* I. 14. Art. 8.
[104] *Paraíso* X. 136-38.
[105] *Infierno* IV. 131-43.
[106] *Infierno* XXVIII. 22-45.

V. Los gnósticos

1

Igual que la herencia clásica de formas simbólicas llegó a los poetas y artistas de Europa en dos corrientes parejas, una sobre la superficie y otra subterránea*, así ocurrió con la levantina —a través de la Iglesia ortodoxa en la superficie y de las sectas gnósticas por debajo. Las aguas de las dos corrientes subterráneas, la clásica y la gnóstica, se entremezclaron en algunos lugares, pero nunca llegaron a formar un solo caudal. Tanto en la concepción gnóstica como en la cristiana ortodoxa, el mundo de la naturaleza se considera corrupto, mientras que en los misterios paganos era divino. Tampoco se llegaron a fundir la corriente cristiana ortodoxa y su complementaria gnóstica subterránea, pues la corrupción de la naturaleza que en la primera se atribuía a la Caída del hombre, para los gnósticos tenía su origen en el Creador; por consiguiente, según la ortodoxa, la redención era producto de un acto de arrepentimiento y de la obediencia a lo que se consideraban las leyes de Dios, mientras que los gnósticos aspiraban a liberarse de la corrupción con la *des*obediencia sistemática de esas leyes por una de estas dos vías: el ascetismo o su opuesto, la orgía.

Esencialmente, el razonamiento y las prácticas de los ascetas gnósticos eran como los de los jainistas de la India [107]; pues aquí también se afirmaba un dualismo estricto de espíritu y no-espíritu, y un régimen gradual de votos de renuncia para purgar al elemento espiritual de la contaminación del material —la vida en este mundo, y el propio mundo, se concebían como una mezcla de los dos. Lo mismo que entre los jainistas, había legos al comienzo su misión, que podría concluir tras muchas vidas; maestros dedicados a la instrucción de los demás y a la disciplina propia; y solitarios en las fases últimas de la disolución psíquica. Podemos recordar que ya en la época de Alejandro, los asombrados griegos conocieron las proezas ascéticas y las teorías de los yoguis indios [108]. Más tarde, el

[107] *Mitología oriental*, pp. 267-74.
[108] *Mitología oriental*, pp. 311-15.
* *Supra*, p. 123.

monarca budista Asoka (r. 268-232) envió monjes misioneros a Occidente a las cortes de Siria, Egipto, Cirene, Macedonia y Epiro [109]; por lo que en los intercambios de ideas y mercancías que siguieron al «matrimonio de Oriente y Occidente» de Alejandro, debemos contar con el flujo de la tradición india hacia el oeste, así como de la cultura clásica hacia el este. Más de un estudioso competente ha señalado que el neoplatonismo de místicos como Plotino es análogo en todos sus rasgos esenciales a la filosofía sankhya de Kapila [110]. Y como los bosques de la India con las arboledas de sus ermitas, los desiertos levantinos de los siglos II, III y IV d.C. estaban infestados de atletas espirituales que pugnaban por separar sus almas de los esplendores y riquezas del mundo. Algunos se encaramaban a las ramas de los árboles o a lo alto de las columnas de templos en ruinas; otros se encadenaban a rocas o se encerraban en celdas; muchos llevaban pesados yugos sobre los hombros; otros se alimentaban de hierba [111]. El indestructible San Antonio (251-356!?!) era el modelo de la versión ortodoxa de esa mentalidad negadora de la vida, y su vía —basada en las palabras y el ejemplo de Cristo: «Si quieres ser perfecto, ve, vende cuanto tienes, dalo a los pobres... y ven y sígueme». «Sígueme y deja a los muertos sepultar a sus muertos» [112]— ha llegado hasta los tiempos modernos a través de los monjes de la Edad Media. Además, los gnósticos tenían su propia versión de las palabras de Jesús en el «Evangelio según Tomás»: «Quien haya conocido el mundo ha encontrado un cadáver, y el mundo no tiene valor para quien ha encontrado un cadáver» [113].

Con las victorias de Constantino a principios del siglo IV y la posterior instauración de una Cristiandad imperial, la guía

---

[109] *Mitología oriental*, p. 330.

[110] Por ejemplo, Richard Garbe, *Die Samkhya-Philosophie* (Leipzig, H. Haessel, 2.ª ed., 1917), cap. III, «Ueber den Zusammenhang der Samkhya-Lehre mit der griechischen Philosophie».

[111] *Mitología occidental*, p. 441.

[112] San Mateo 19,21 (San Marcos 10,21) y San Mateo 8,22 (San Lucas 9,60).

[113] A. Guillaumont, H.-Ch. Puech, G. Quispel, W. Till y Yassah "Abd al Maseh, *The Gospel According to Thomas* (Leiden, E. J. Brill; Nueva York, Harper and Brothers, 1959), 91, 30-32; p. 31.

del movimiento de renuncia pasó de los gnósticos del Oriente Próximo a la nueva religión maniquea de Persia, que —como ya vimos en *Mitología occidental*[114]— había sido fundada por el profeta Manes un siglo antes (216?-276? d.C.), bajo la protección del liberal rey sasánida Shapur I (r. 241-272). Manes había predicado una doctrina sincrética que reunía ideas budistas, zoroástricas y cristianas, en la que el Creador del Antiguo Testamento se identificaba con el poder zoroástrico de la oscuridad y el engaño, Angra Mainyu, y éstos, a su vez, con el principio budista del engaño (*māyā*), en virtud del cual la mente se aleja de la pura luz de la conciencia incondicionada y es presa de la fascinación por aquellas cosas, mezcla de luz y oscuridad, que son los fenómenos transitorios de este universo condicionado temporal y espacialmente de nombres y formas. Equiparaba las profecías cristianas y zoroástricas de un fin literal del mundo con la doctrina budista, puramente psicológica, de la iluminación (*bodhi*) como el fin del engaño (*māyā*), declarando que las primeras, el fin literal, se cumplirían cuando se hubiera realizado la segunda, la iluminación absoluta. Y asociaba la doctrina de la separación de la sociedad predicada por Jesús y ejemplificada con sus cuarenta días en el desierto con la Gran Partida y el abondono del mundo de Buda[115]. El protector de Manes, Shapur I, murió en el año 272, y el clero mago ortodoxo hizo martirizar al profeta: según una versión, le dejaron morir encadenado en la prisión; según otra, fue crucificado; pero según una tercera, fue desollado vivo y su piel, rellena de paja, fue colgada en la puerta de Gundi-Shapur, conocida desde entonces como la Puerta de Manes.

A pesar de la persecución, la doctrina de Manes sobre la caída de la luz en la oscuridad y de la vía de regreso a la pureza de su origen y verdadera naturaleza se extendió en Oriente hasta China (donde sobrevivió hasta los años de las purgas contra el budismo y los extranjeros del emperador Wu-tsung, 842-844)[116] y en Occidente hasta el Imperio Romano, ya cristiano, donde también fue perseguida. San Agustín (354-

---

[114] *Mitología occidental*, pp. 432-33.
[115] *Mitología oriental*, pp. 28-29, 289-90, 300-01.
[116] *Mitología oriental*, pp. 492-502.

430) fue maniqueo durante nueve años fundamentales antes de aceptar la fe cristiana de su madre, Santa Mónica, y de escribir su gran obra dualista, *La ciudad de Dios*. Toda su influyente teología está penetrada de la repulsión gnóstico-maniquea por la carne, y su cambio principal, en sentido ontológico, es simplemente haber sustituido la doctrina maniquea de la inmanencia de la luz divina en todas las cosas por la doctrina cristiana de la trascendencia absoluta de la divinidad —que, no obstante, es la vida que anima la vida de todos los seres. «Pero tú no eres esas cosas. Ni eres tampoco el alma que da la vida a los cuerpos —escribió a Dios en sus *Confesiones*—. Tú eres la vida de las almas»[117]. Una sutil distinción, pero de gran significado para San Agustín; y, de acuerdo con esta distinción, al tiempo que mantenía con San Pablo (que también era una autoridad para los gnósticos) «la carne tiene tendencias contrarias a las del espíritu, y el espíritu tendencias contrarias a las de la carne»[118], rechazaba el dualismo de sus correligionarios maniqueos que, como declaró en su gran libro, «detestan nuestros cuerpos actuales como una naturaleza maligna»[119]. La aversión del santo cristiano hacia el cuerpo no se basaba en la idea de una naturaleza maligna, sino de una naturaleza buena tal como fue creada por Dios, corrompida por su acto maligno de desobediencia a Dios, a consecuencia del cual la voluntad del hombre, si bien es libre, es incapaz de desear nada bueno si no se redime de su corrupción por la gracia de los sacramentos de la Iglesia.

En cuanto nuestros primeros padres hubieron transgredido el mandato [escribió San Agustín], la gracia divina les abandonó, y se quedaron aturdidos ante su propia maldad; por eso tomaron hojas de parra (posiblemente, lo que tenían más cerca en su agitación) y cubrieron su vergüenza; pues aunque sus miembros seguían siendo los mismos, ahora sentían vergüenza donde antes no la habían sentido. Experimentaron una nueva agitación en su carne, que ya no les obedecía en justo castigo por su desobediencia a Dios. Pues el espíritu, al gozarse en su propia libertad y desdeñar servir a Dios, quedó desposeído del gobierno que había tenido antes sobre el cuerpo. Y como había abandonado

---

[117] San Agustín, *Confesiones*, libro III, cap. 6.

[118] Gálatas 5,16. Citado por San Agustín, *La ciudad de Dios*, libro XIII, cap. 13.

[119] San Agustín, *La ciudad de Dios*, libro XIV, cap. 5.

voluntariamente a su Señor superior, ya no retenía a su siervo inferior; ni podía someter a la carne, como habría podido hacer eternamente si hubiera permanecido sometido a Dios. Entonces, la carne empezó a tener deseos contrarios al Espíritu, de cuya lucha nacemos, heredando de la primera transgresión una semilla de muerte y sosteniendo en nuestros miembros y en nuestra naturaleza viciada la lucha o incluso la victoria de la carne[120].

Así expone el gran teólogo la doctrina cristiana fundamental del Pecado Original, de cuyas mortales consecuencias sólo pudieron redimirnos la encarnación y crucifixión del Hijo de Dios. Para los maniqueos, por otra parte, la causa era lo que tanto ellos como los cristianos consideraban la peligrosa condición del universo en el acto de la creación misma, y en esto coincidían con aquellos gnósticos cristianos primitivos, que también habían identificado al dios del Antiguo Testamento con el diablo zoroástrico, Angra Mainyu.

2

Como ya mencionamos, la liberación ascética de la ilusión del mundo no era el único método practicado por los gnósticos: también había una vía orgiástica. Y su práctica —que al poco tiempo les valió a los cristianos un nombre ofensivo en el mundo romano pagano[121]— se centraba principalmente en el antiguo banquete de caridad o ágape (ἀγάπη, «amor», en el sentido de «caridad» o «amor fraternal»), cuyas diferencias de una congregación a otra eran tales que si en algunas el ritual «beso de amor» se daba con modesto decoro, en otras se convirtió en un rito por sí mismo. San Pablo había escrito: «Cristo nos redimió de la maldición de la Ley»[122], pero posiblemente no previó hasta qué punto se ampliaría el sentido de sus palabras.

---

[120] Ibid., libro XIII, cap. 5.

[121] Tertuliano, *Apologeticus* 7 (Migne, op. cit., i, 506); Aristides, *Apology* 17.2; Justino Mártir, *Apologiae* I. 5, 15, 18, 27, y II. 12 (J. P. Migne, *Patrologiae Cursus Completus, Series Graeca* (París, 1857-1860), vi. 335-36, 349-52, 355-56, 369-75, 463-66); Minucius Felix, *Octavian*, 9.6. (Migne, *Patr. Lat.* iii. 262); Plinio el Joven, *Epist.* X. 96. Véase Max Pulver, *op. cit.*, pp. 292-95.

[122] Gálatas 3,13.

Parece que, originalmente, el ágape cristiano se celebraba en relación con la Eucaristía, o bien independientemente de ésta, como una cena eclesiástica en la que los ricos proporcionan la comida para todos, ricos y pobres. En no pocas comunidades estas fiestas se convirtieron en meros convites para los pobres; pero ya en el siglo I la I Epístola de San Pablo a los Corintios (ca. 54-58) testimonia una tendencia muy distinta.

«Y cuando os reunís, no es para comer la cena del Señor, porque cada uno se adelanta a tomar su propia cena, y mientras uno pasa hambre, otro esta ebrio. Pero ¿es que no tenéis casas para comer y beber? ¿O en tan poco tenéis la iglesia de Dios, y así avergonzáis a los que no tienen?»[123].

Cuatro años después (ca. 93-96), en el libro del Apocalipsis, se escuchaba la voz del propio Cristo resucitado castigando a la iglesia de Tiatira en Asia Menor:

> Conozco tus obras, tu caridad, tu fe, tu ministerio, tu paciencia y tus obras últimas, mayores que las primeras. Pero tengo contra ti que permites a Jezabel, esa que a sí misma se dice profetisa, enseñar y extraviar a mis siervos hasta hacerlos fornicar y comer de los sacrificios de los ídolos. Yo le he dado tiempo para que se arrepintiese; pero no quiere arrepentirse de su fornicación, y voy a arrojarla en cama, y a los que con ella adulteran, en tribulación grande, por si se arrepienten de sus obras. Y a sus hijos los haré perecer de muerte... Y a vosotros, los demás de Tiatira, los que no seguís semejante doctrina y no conocéis las que dicen profundidades de Satán, no arrojaré sobre vosotros otra carga. Solamente la que tenéis, tenedla fuertemente hasta que yo vaya[124].

En el mismo texto sagrado, la iglesia de Pérgamo es acusada de tolerar «a quienes siguen la doctrina de Balam, el que enseñaba... a comer de los sacrificios de los ídolos y a fornicar»[125]. Y al comienzo del siglo II, toda la Epístola de San Judas (ca. 100-200) está dirigida contra los «impíos... que convierten en lascivia la gracia de nuestro Dios... Estos son deshonra de vuestros ágapes; banquetean con vosotros sin vergüenza, apacentándose a sí mismos»[126]. A principios del

---

[123] I Corintios 11,20-22.
[124] Apocalipsis 2,19-25.
[125] Ibid., 2,14.
[126] San Judas 4 y 12.

siglo siguiente, el Padre de la Iglesia Tertuliano escribía con infinito desprecio (ca. 217 d.C.) de aquellos «cuyo ágape hierve en el caldero, la fe resplandece en la cocina y la esperanza reposa en un plato: y la mayor de todas es esa "caridad" suya, en virtud de la cual los hombres duermen con sus hermanas»[127].

Volvamos a la copa de alabastro con la serpiente de las figuras 11 y 12. Como ya mencionamos, probablemente pertenecía a una secta órfica-dionisíaca de los primeros siglos de nuestra era. No obstante, si no fuera por su inscripción dedicada a Apolo, se podría pensar que era de alguna secta cristiana gnóstica y la escena se podría interpretar como el santuario del ágape, pues tanto la desnudez como el culto a la serpiente estaban asociados en muchos cultos cristianos primitivos con la vuelta al Paraíso y la liberación de la esclavitud del tiempo.

En palabras del gnóstico «Evangelio de Tomás»: «María dijo a Jesús: "¿A quién se parecen tus discípulos?" El respondió: "Son como niños que han entrado en un jardín que no es suyo. Cuando llegan los dueños del jardín, dirán: 'Devolvednos nuestro jardín'. Se desnudan ante ellos para salir del jardín y devolvérselo"»[128]. Y, de nuevo: «Sus discípulos dijeron: "¿Cuándo Te revelarás a nosotros y cuándo Te veremos?" Jesús dijo: "Cuando os quitéis la ropa sin avergonzaros y la pongáis bajo vuestros pies como los niños y piséis sobre ella, entonces contemplaréis al Hijo del Unico Vivo y no sentiréis temor"»[129].

San Epifanio (ca. 315-402) —que durante treinta y cinco años fue obispo de Constancia, en Chipre, donde Afrodita y su esposo serpiente habían sido durante milenios las principales divinidades, y cuya vida transcurrió en aquel siglo crítico desde el reinado de Constantino (324-337) a Teodosio I «el Grande» (379-395), durante el cual el Imperio Romano se estaba convirtiendo a la religión cristiana[130]— denunció en un

---

[127] Tertuliano, *De Jejunis* 17 (Migne, *Patr. Lat.*, ii, 977).

[128] «The Gospel According to Thomas» 84,34-85,6; Guillaumont, etc., *op. cit.*, p. 15.

[129] Ibíd. 87,26-88,1; p. 23.

[130] *Mitología occidental*, pp. 416-21.

opúsculo el servicio eucarístico de una de las sectas cristianas ofiólatras (ὄφις, «serpiente») de su época:

> Tienen una serpiente, que guardan en una cesta determinada —la *cista mystica*— y que sacan de su escondrijo cuando celebran sus misterios. Apilan hogazas de pan sobre la mesa y llaman a la serpiente. Como la esta está abierta, ella sale. Es un animal astuto y conoce sus disparates; por lo que sube reptando a la mesa y se enrosca sobre las hogazas. Esto, dicen, es el sacrificio perfecto. Con este motivo, como he sabido, no sólo parten el pan sobre el que se ha enroscado la serpiente y lo administran a los presentes, sino que cada uno besa la boca de la serpiente, que ha sido amaestrada con un hechizo, o se ha amansado en virtud de su supercheria o de algún otro método diabólico. Y se prosternan ante ella y llaman a esto Eucaristía, consumada por el reptil al enroscarse sobre las hogazas. Y con esto, como ellos dicen, envían un himno al Padre en las alturas y así concluyen sus misterios [131].

El profesor Leisegang, cuyo estudio sobre la copa de alabastro de las figuras 11 y 12 y la copa de oro de las figuras 3 y 4 ya hemos citado, afirma respecto al sacramento ofiólatra descrito por San Epifanio que para los misterios de muchos cultos paganos, especialmente de carácter dionisíaco, se guardaba una serpiente en una cesta. Y añade: «También sabemos que la serpiente viva en ocasiones era sustituida por una de oro, que se utilizaba en el rito del matrimonio místico del iniciado con la deidad*. Y también parece posible —concluye— que la serpiente viva hubiera sido sustituida por una artificial en la liturgia de los ofitas... ¿No podría haber servido la copa de alabastro para ofrecer las obleas consagradas en un ritual eucarístico como el descrito por San Epifanio?» [132].

Esta pregunta nos abre una gran perspectiva. Pues si es posible explicar así el paso de la secta cristiana a una pagana y de una pagana a la cristiana, también hay que preguntarse hasta qué punto se aproximaron a la orgía dionisiaca las versiones gnósticas del ágape y cómo pudo recaer sobre la serpiente —¡precisamente la serpiente!—, que en el pensamiento cristiano ortodoxo es la figura del propio Satán, la función central en una versión cristiana del matrimonio místico.

---

[131] San Epifanio, *Panarion* 1.37.5 (272193 y ss.), citado por Leisegang, *op. cit.*, p. 231.

[132] Leisegang, *op. cit.*, p. 231.

* Compárese *Mitología occidental*, p. 209.

Figura 23.—*La serpiente alzada; tálero de oro, Alemania, siglo XVI d.C.*

La figura 23 muestra un tálero de oro del siglo XVI, acuñado por el famoso orfebre de Annaberg en Sajonia, Hieronymus Magdeburger. Corresponde aproximadamente al periodo de la «Música de las esferas» de Gafurius (Fig. 13) y también pudo haber sufrido la influencia del pensamiento neoplatónico del Renacimiento. A primera vista, podría suponerse que es la versión ascendente de la serpiente órfica descendente de Gafurius, y la referencia del Orfeo-Baco crucificado (Fig. 9) podría apoyar esta interpretación, puesto que Baco y la serpiente alada de la copa de alabastro son el mismo.

No obstante, también hay una forma perfectamente ortodoxa de interpretar su simbolismo, basada en una frase del cuarto Evangelio: «A la manera que Moisés levantó la serpiente en el desierto, así es preciso que sea levantado el Hijo del hombre»[133]. En este pasaje se hace referencia al episodio del Libro de los Números en que los hebreos murmuraban contra Dios y contra Moisés en el desierto (pues no tenían agua ni comida). «Mandó entonces Yahvé contra el pueblo serpientes venenosas que los mordían y murió mucha gente de Israel. El pueblo fue entonces a Moisés y le dijo: "Hemos pecado, murmurando contra Yahvé y contra ti; pide a Yahvé que aleje de nosotros las serpientes". Moisés intercedió por el pueblo, y Yahvé dijo a Moisés: "Hazte una serpiente de bronce y ponla sobre un asta; y cuando los mordidos miren, sanarán". Hizo,

[133] San Juan 3,15.

pues, Moisés, una serpiente de bronce, y la puso sobre un asta; y cuando alguno era mordido por una serpiente, miraba la serpiente de bronce y se curaba»[134].

Podemos dejar que la ciencia de la teología resuelva la incompatibilidad de este mandato con el recibido anteriomente en el Sinaí, «No te harás esculturas ni imagen alguna de lo que hay en lo alto de los cielos, ni de lo que hay abajo sobre la tierra, ni de lo que hay en las aguas debajo de la tierra» (Exodo 20,4). Considerado históricamente, el relato procede del llamado texto elohísta (E), ca. 750 a.C.[135], y, al parecer, se trata de la leyenda que explicaba el origen del dios-serpiente de bronce que en aquellos días recibía culto en el Templo de Jerusalén, junto con ciertas imágenes de su esposa, la diosa cananea Asera. Como dice el Libro de los Reyes, Ezequías, ca. 725 a.C., «derribó las *aseras*, destrozó la serpiente de bronce que había hecho Moisés, porque los hijos de Israel hasta entonces habían quemado incienso ante ella, dándole el nombre de Nejustán»[136]. Según la alegoría cristiana ortodoxa, igual que la serpiente de bronce levantada por Moisés sobre un asta neutralizaba el veneno de una plaga de serpientes, Jesús alzado en la cruz neutralizaba el veneno de la serpiente en el Edén. Ambos sucesos se consideran históricos y el primero se lee como una *prefiguración* del segundo. En ningún caso se debe considerar a Cristo crucificado como otra forma de la serpiente. En otras palabras, las dos caras del tálero dorado de Hieronymus no tienen el mismo valor, y el valor superior no está en el lado de la serpiente. O, al menos, eso es lo que un cristiano ortodoxo pensaría de la intención del orfebre.

¿Pudiera ser, no obstante, que su intención hubiese sido la contraria, es decir, que Cristo fuera una referencia de la serpiente, o incluso que los dos sean manifestaciones alternas de un poder que trasciende a ambos?

En los volúmenes de esta obra dedicados a la mitología primitiva, oriental y occidental aparecen con frecuencia mitos y ritos de la serpiente, y su sentido simbólico es extremada-

---

[134] Números 21,5-9.
[135] *Mitología occidental*, pp. 122-23.
[136] II Reyes 18,4.

mente constante. Allí donde se concibe a la naturaleza como motor de sí misma y, por tanto, inherentemente divina, hallamos el culto a la serpiente en cuanto símbolo de esa vida divina. Por lo tanto, en el Libro del Génesis, donde se maldice a la serpiente, toda la naturaleza se desvaloriza y, en sí mismo, su poder vital queda reducido a nada: la naturaleza se mueve a sí misma, tiene volición, pero sólo en virtud de la vida que le ha conferido un ser superior, su creador.

En la mitología cristiana que vino a sumarse al Antiguo Testamento se suele identificar a la serpiente con Satán, y las palabras que Yahvé dirigió a la serpiente en el Jardín («Pongo perpetua enemistad entre ti y la mujer, y entre tu linaje y el suyo; éste te aplastará la cabeza, y tú le acecharás el calcañal») [137] se consideran referidas al hijo crucificado de María, cuyas heridas debían quebrantar la fuerza de Satán. Como ya señalé en *Mitología occidental* [138], el parecido de la leyenda cristiana del redentor muerto y resucitado con los antiguos mitos de dioses muertos y resucitados, Tammuz, Adonis, Dioniso y Osiris, presentaba ciertas ventajas a los predicadores del nuevo evangelio, pero, al mismo tiempo, un peligro. Mientras que las semejanzas les permitían afirmar que, en la realidad histórica de la crucifixión de Cristo se habían sobrepasado las promesas meramente míticas de las antiguas religiones*, los parecidos evidentes también hacían posible que, para los paganos convertidos, la nueva revelación simplemente fuera como una transformación más de los misterios paganos helenísticos, y, en efecto, ésa es la mejor manera de entender muchas sectas de los primeros cinco o seis siglos de nuestra era.

Un siglo y medio anterior a San Epifanio, San Hipólito (m. ca. 230) arroja una luz reveladora sobre el sentido oculto o «sabiduría superior» (γνῶσις) del culto a la serpiente en su

---

[137] Génesis 3,15.

[138] *Mitología occidental*, pp. 390-403.

* Como, por ejemplo, en la II Epístola de San Pedro (ca. 120 d.C. «Porque no fue siguiendo artificiosas fábulas como os dimos a conocer el poder y la venida de nuestro Señor Jesucristo, sino como quienes han sido testigos oculares de su majestad» (Pedro II. 1,16).

descripción de la cosmología de los perates, una secta cristiana ofiólatra de su época:

> Su cosmos consta de tres principios: el Padre, el Hijo y la Materia, cada uno de los cuales contiene infinitas fuerzas. El Hijo, Logos, ocupa un lugar equidistante del Padre y la Materia, es la Serpiente que oscila eternamente entre el inmóvil Padre y la cambiante Materia; ora se dirige al Padre y reúne fuerzas en su semblante, ora, tras haber recibido fuerzas, se dirige a la Materia, informe y sin atributos, e imprime en ella las ideas que el Padre ha grabado en el Hijo previamente.
>
> Y lo que es más, nadie puede salvarse y resucitar sin el Hijo, que es la serpiente. Pues fue él quien trajo los modelos paternales desde las alturas y es él quien lleva de vuelta a las alturas a los que han despertado de su sueño y recobrado los rasgos del Padre[139].

Esta imagen inolvidable evoca poderosamente la serpiente descendente del diagrama de Gafurius y las serpientes que bordean la página *Tunc* del Libro de Kells[140]. Además, surge la cuestión de si en la mente del orfebre Hieronymus la relación entre las dos caras no fue, después de todo, la opuesta de la lectura bíblica: no la serpiente como prefiguración de Cristo, sino Cristo como encarnación de la serpiente. Y si fuera así, su inocente dibujo encerraría una herejía todavía más profunda. Pues según la mayoría de las primitivas sectas ofiólatras, el «Padre» mencionado en la figura cosmológica de los perates no habría sido el Yahvé del Antiguo Testamento, sino una divinidad más serena, infinitamente superior; y el primer descenso de la serpiente desde esa infinitud no habría sido voluntario, sino una caída; más aún, dicha caída habría sido provocada precisamente por las maquinaciones de Yahvé, el creador bíblico de este mundo caído, que es una mezcla de luz divina y oscuridad maligna.

Resumiendo: la idea básica de todos estos sistemas es que el origen del mal coincidía con el propio acto de la creación. El dios del Antiguo Testamento, este dios secundario —el Demiurgo, como se le denomina— no creó el mundo de la nada, sino absorbiendo una parte de la luz del verdadero Padre infinito. Atrajo, conjuró o robó esa luz, el Espíritu, encerrán-

---

[139] San Hipólito, *Elenchos* V. 17. 1-2 y 8, citado por Leisegang, *op. cit.*, p. 230.

[140] *Mitología occidental*, p. 499.

dola aquí abajo, en la Materia, donde ahora se halla atrapada. Este fue el primer descenso de la serpiente, el Hijo, que llevó los modelos paternales (o, como otros dirían, «la imagen de Dios») del reino del Padre a la Materia. Y estas fuerzas espirituales, imágenes, modelos o ideas se encuentran ahora atrapadas en el universo creado, custodiadas por los lugartenientes del Demiurgo, los Arcontes (ἄρχων, «gobernante») de los planetas, que controlan las leyes de la naturaleza y hacen cumplir los mandamientos del Antiguo Testamento —que no son del verdadero Padre, sino del Demiurgo.

Así, la serpiente descendió voluntariamente una segunda vez para liberar las fuerzas espirituales atrapadas, y la historia bíblica de la serpiente en el jardín es un relato de esta aparición. Porque la serpiente hizo que el hombre y la mujer, Adán y Eva, violaran el mandato del Demiurgo, y así comenzó la obra de la redención. La represalia de Yahvé fue entregar a Moisés un código irrealizable de leyes morales, y la serpiente respondió descendiendo como el redentor y habitando en un mortal, Jesús —que, en sí mismo, no fue el redentor, sino su instrumento, y como tal enseñó a transgredir las leyes, tanto de la naturaleza, con el ascetismo, como del Antiguo Testamento, con su nuevo evangelio. Pues como dijo San Pablo: «Cristo nos redimió de la maldición de la Ley». Por lo tanto, las distintas sectas gnósticas, al seguir la enseñanza de la serpiente, infringen esas leyes de varias formas: las sectas ascéticas transgreden las leyes de la naturaleza con el ascetismo riguroso; las sectas orgiásticas, las leyes del código moral.

Ahora bien, la materia en sí es inerte e informe. Pero una vez que el espíritu atrapado del Padre le ha conferido vida y forma, se convierte en el maravilloso universo vivo del sufrimiento y el temor del hombre. La naturaleza de este universo es, por tanto, mixta. De ahí que, si bien la actitud gnóstica común era estrictamente dualista y su aspiración —como la de los jainistas indios— era separar el espíritu de la materia, con una honda repugnancia por el mundo, también es posible encontrar en otros textos gnósticos pasajes de afirmación inspiradora; como, por ejemplo, en las palabras atribuidas a Jesús en el «Evangelio de Tomás»: «El Reino del Padre se extiende sobre la tierra y los hombres no lo ven» o, en otro

lugar: «El Reino está en vuestro interior y en vuestro exterior. Cuando os conozcáis a vosotros mismos, seréis conocidos y sabréis que sois los hijos del Padre Vivo»[141].

Pero dada una actitud tan positiva, no habría necesidad de suponer que el Hijo, la serpiente, descendió originalmente en contra de su voluntad. Habría descendido voluntariamente para crear de la materia informe la gloria de este universo; y, en efecto, éste parece ser el sentido de la imagen cosmológica de los perates, que (si nuestro informante, San Hipólito, describe su mito correctamente) no menciona a ningún creador secundario. Su serpiente desciende y asciende por sí misma continuamente, dando forma a la materia y liberándola en un ciclo ininterrumpido. Además, los propios miembros de la secta interpretaban su nombre, perates, como una derivación del griego πέρατος, «del lado opuesto», que equivale exactamente al sánscrito *paramita*, «la otra orilla». Y, como sabemos por los numerosos textos budistas mahayana de la misma época de los perates gnósticos, hay una «Sabiduría de la Otra Orilla» (*prājñā-pāramitā*), que, de hecho, es el conocimiento absoluto de la doctrina budista[142]; esto es, un conocimiento más allá de las concepciones dualistas como materia y espíritu, esclavitud y liberación, aflicción y dicha. En efecto, pensar en tales términos significa limitarse a las categorías de *esta* orilla: la orilla de los que han permanecido fuera de la copa de las figuras 11 y 12. Mientras que quienes están en su interior han atravesado el ciclo de las veinticuatro columnas de las horas del tiempo y el horizonte de los cuatro vientos, y las dualidades han desaparecido. Los que han cruzado a ese *Más allá* contemplan en una visión inmortal la serpiente símbolo del cambio temporal unida al símbolo alado de la liberación; o, en la imagen de los perates, en un instante immortal, el eterno ciclo de la serpiente en su movimiento entre la Materia y el Padre.

La palabra griega *gnosis* (de la que proviene «gnosticismo») y *bodhi* (de la que proviene «budismo»), del sánscrito, tienen

---

[141] «The Gospel According to Thomas» 99, 16-18 (*op. cit.*, p. 57) y 80, 24-81, 2 (p. 3); citado en *Mitología Occidental* pp. 394-95.

[142] *Mitología oriental*, pp. 337-40.

exactamente el mismo significado, «conocimiento», pero es éste un conocimiento que trasciende el que se deriva empíricamente de nuestros sentidos o racionalmente por medio de las categorías del pensamiento. Este conocimiento inefable también trasciende los términos e imágenes mediante los cuales es sugerido metafóricamente, como, por ejemplo, la serpiente en su eterno ciclo entre el reino del Padre y la Materia.

Nuestro método cristiano habitual ha sido tomar las metáforas mitológicas del Credo literalmente, manteniendo que *hay* un Padre en un Cielo que *existe*; *hay* una Trinidad, *hubo* una Encarnación, *habrá* una Segunda Venida y cada uno de nosotros *tiene* un espíritu eterno que debe salvar.

Las escuelas gnóstico-budistas, por otra parte, se sirven de sus imágenes y palabras, mitos, rituales y filosofías como «intrumentos o aproximaciones» (sánscrito, *upāya*, de la raíz *i*, «ir», más *upa-*, «hacia») [143], por y mediante los cuales se sugiere su gnosis o bodhi inefable. Dichos instrumentos no son fines en sí mismos, sino puertos, por así decirlo, para los barcos que zarpan hacia la orilla que no es una orilla; y hay un gran número de tales puertos. En la tradición budista mahayana se conocen como Reinos de Buda [144]. Nuestra ciencia moderna los denomina sectas. Comprenden desde los aptos para los aspirantes más simples y menos desarrollados (puertos dispuestos, por así decirlo, para grupos de turistas que necesitan guías, folletos, sugerencias, diccionarios, etc.) a los que están equipados para los señores del mar. Parece que los perates fueron los señores espirituales de esta segunda clase, igual que los iluminados mahayanistas, para quienes quedan atrás las nociones dualistas ilusorias de materia y espíritu, esclavitud y liberación, ser y no ser. No obstante, muchas otras sectas gnósticas —a diferencia de los perates— pertenecían a «esta orilla» y no sólo distinguían entre esclavitud y liberación espiritual, sino que se entregaban a la misión de traer literalmente el fin mitológico de los días, cuando la última chispa de luz presa habrá sido liberada de su envolutura material. Y para esta tarea incongruente seguían las dos vías opuestas, aunque

---

[143] *Mitología oriental*, p. 544.
[144] *Mitología oriental*, p. 341.

relacionadas, que hemos mencionado: de una parte, el ascetismo extremo y, de la otra, la fiesta orgiástica.

La mejor autoridad para una descripción fiable de lo que ocurría en aquellas cenas, que para entonces ya eran motivo de escándalo, los primeros ágapes cristianos, es el mismo San Epifanio de cuyos escritos hemos citado la descripción del sacramento cristiano de la serpiente. Pues en su juventud, en la búsqueda de la vía que conduce al lugar que todos desean hallar, había ingresado en una congregación siria de gnósticos conocidos como los fibionitas, seducido por ciertas mujeres cuyos rasgos, como más tarde confesó, «eran muy hermosos en apariencia», pero «la corrupción de su espíritu era tal que hubieran atraído sobre sí la repugnancia del Diablo». Como todavía no era el santo en que se convertiría, Epifanio permaneció entre aquellas mujeres y sus corrupciones el tiempo suficiente como para conocer perfectamente su liturgia; y sólo después inició su trayectoria más conocida, denunciando a ochenta de sus antiguos correligionarios al obispo ortodoxo de la región, que enseguida se ocupó, a la manera de su tiempo, de que la ciudad fuera purificada de la corrupción.

Tienen en común a sus mujeres [escribió San Epifanio], y cuando llega alguien nuevo que pueda ser extraño a su congregación, hombres y tienen una seña por la que se reconocen entre sí. Cuando extienden las manos, aparentemente para saludar, se hacen cosquillas en la palma de cierta manera y así saben si el recién llegado pertenece a su congregación. Después de asegurarse de esta forma, se entregan inmediatamente al banquete, en el que sirven carne y vino en abundancia aunque sean pobres. Tras el festín, habiendo llenado sus venas, por así decirlo, hasta la saturación, comienzan a incitarse mutuamente. Los maridos se separan de sus mujeres y el hombre le dice a su propia esposa: «Levántate y celebra el ágape con tu hermano». Y los infelices se mezclan unos con otros, y aunque me mortifica hablar de las infamias que perpetran, no vacilaré en decir lo que ellos no vacilan en hacer, para que se estremezcan de horror quienes escuchen a qué obscenidades se atreven.

Después de haberse entregado a un desenfreno exaltado, no detienen ahí su blasfemia al Cielo. El hombre y la mujer toman la eyaculación en sus manos, se levantan, echan las cabezas hacia atrás, mirando al Cielo en actitud de abandono —y aun con esa impureza en sus manos pretenden rezar como supuestos Soldados de Dios y gnósticos, ofreciendo lo que tienen en sus manos al Padre, al Ser Primigenio de Toda la Naturaleza, con estas palabras: «Te traemos esta oblación, que es el Cuerpo de Cristo». Entonces, sin más preámbulos, lo tragan y dicen: «Este es el Cuerpo de Cristo, el Sacrificio Pascual en virtud del cual nuestros cuerpos sufren y son obligados a reconocer

los sufrimientos de Cristo». Y cuando la mujer tiene la menstruación hacen lo mismo. Toman el fujo impuro de sangre que han guardado, lo alzan y lo consumen juntos. Y eso, dicen, es la Sangre de Cristo. Pues cuando leen en el Apocalipsis: «había un árbol de vida que daba doce frutos, cada fruto en su mes» (Apocalipsis 22,2), lo interpretan como una alusión a las menstruaciones de la mujer.

Sin embargo, en el trato sexual prohíben la concepción. Pues el objetivo de su corrupción no es engendrar hijos, sino la mera gratificación de la lujuria, y el Diablo se vale de ellos para mofarse de las imágenes divinas.

Gratifican su lujuria hasta el límite, pero toman la semilla de su impureza y no permiten que se vierta para la procreación de un niño, sino que ellos mismos comen el fruto de su vergüenza. Y si ocurriera en algún caso que la efusión natural surtiera efecto y la mujer quedara encinta —escuchad ahora a qué cosas más horribles aún se atreven: arrancan el embrión en cuanto pueden llegar a él, toman el fruto malogrado del cuerpo y lo muelen en un almirez, después lo mezclan con pimienta, miel y otras hierbas y bálsamos para que no les dé repugnancia. Entonces, toda esa congregación de cerdos y perros se reúne alrededor y cada uno toma con el dedo un poco del niño inmolado. Cuando han consumido su acto caníbal, rezan así a Dios: «No nos hemos dejado engañar por el Arconte del Deseo, sino que hemos cosechado el error de nuestro hermano». Y consideran que esto es la Misa perfecta.

Y perpetran muchos otros horrores. Pues cuando de nuevo se han incitado mutuamente a la locura, se empapan las manos en la vergüenza de sus efusiones y las elevan mancilladas y oran completamente desnudos, como si en tal frenesí fuera posible un discurso libre y abierto ante Dios.

Se acicalan el cuerpo día y noche, tanto hombres como mujeres, con ungüentos y baños, y se conceden todos sus caprichos; reposan tendidos y beben. Aborrecen a quienes ayunan y dicen: «No se debe ayunar. El ayuno es obra del Arconte que produjo esta edad del mundo. Es necesario tomar alimento para que los cuerpos sean fuertes y capaces de dar fruto a su debido tiempo»[145].

La idea subyacente a todos estos actos religiosos sensacionistas era que, como Cristo, el Hijo del Padre, está atrapado en la Materia, todo el universo es la cruz en la que el Hijo está crucificado. Así atrapado, en su ubicuidad, es él quien da vida a todas las cosas (Fig. 9). Pero, además, había una teoría biológica extremadamente arcaica relacionada con los oficios de este culto y que se mantiene hasta hoy entre los pueblos orientales y primitivos: que el milagro de la reproducción se produce en el útero por la conjunción de semen y sangre

[145] Epifanio, *Panarion* 26.4.1; de Max Pulver, «Vom Spielraum gnostischer Mysterienpraxis», *Eranos-Jahrbuch* 1944 (Zúrich, Rhein-Verlag, 1945), pp. 189-92.

menstrual. La interrupción de los periodos durante el embarazo llevó a creer que la sangre retenida se estaba convirtiendo en el cuerpo del niño en virtud de la acción del esperma. Lo mismo la sangre menstrual que el semen, por tanto, eran objeto de temor y de adoración como vehículos de la vida —separados en cuanto hombre y mujer, pero en esencia uno. Y como la fuerza vital interna de cada uno era la substancia de ese Hijo crucificado —que sufre dentro de todas las cosas— los impulsos y substancias del sexo, en virtud del cual se transmitía la vida que es el Hijo, eran «el Cuerpo de Cristo», como decían los gnósticos en sus plegarias. Acrecentando en sí mismos la fuerza de esta vida sin permitir que produjera nuevos cuerpos de esclavitud creían que estaban realizando la obra divina de la redención, la liberación de la luz. Y cuando, por accidente, la vida se transmitía, era solemnemente devuelta en el rito descrito como «la Misa perfecta».

3

En el cenit de la Edad Media europea —el mismo siglo de las grandes cruzadas, los trovadores, el romance artúrico y el florecimiento de las catedrales que Henry Adams denominó el momento de apogeo de la unidad cristiana europea, cuando comenzó «el paso de la unidad a la multiplicidad»[146]— se produjo tal brote de herejías maniqueas, gnósticas y de otras clases en toda Europa, aunque más visiblemente en el sur de Francia, que el papa Inocente III (pontificado, 1198-1216), para proteger la hegemonía de Roma, envió una versión del azote de Dios en su cruzada albigense que no sólo dejó desierto el sur de Francia, sino que resquebrajó la iglesia gótica[147]. La mayor parte de las revueltas tenían un marcado carácter reformador, pues los vicios del alto clero eran tan notorios que el propio Inocente, en una carta a su legado en Narbona, describía a quienes allí administraban los sacramen-

[146] Henry Adams, *The Education of Henry Adams* (Nueva York, Random House, The Modern Library, 1931), p. 498.
[147] *Mitología occidental*, pp. 528-32.

tos como «perros estúpidos que habían olvidado cómo se ladra, simoniacos que vendían la justicia, absolviendo a los ricos y condenando a los pobres, al tiempo que, ignorando las leyes de la Iglesia, acumulaban beneficios para sí mismos, conferían dignidades a sacerdotes indignos o a muchachos analfabetos... De ahí la insolencia de los herejes y el desprecio reinante entre los *seigneurs* y el pueblo hacia Dios y su Iglesia». «Nada —continuaba— es más común que incluso monjes y canónigos abandonen los hábitos, se dediquen a apostar y cazar, se junten con concubinas y se conviertan en malabaristas o curanderos» [148].

Los dos principales movimientos reformadores eran el valdense y el albigenese. El primero era cristiano, pero marcadamente antipapal, rechazaba todas las prácticas clericales que no estuvieran atestiguadas en el Nuevo Testamento y apelaba a aquel popular principio de la herejía donatista de comienzos del siglo IV que San Agustín había atacado como el mayor peligro para la Iglesia [149], es decir, que los sacramentos administrados por sacerdotes indignos no surtían efecto. Los albigenses, por el contrario, no eran cristianos, sino maniqueos. El centro geográfico a partir del cual sus doctrinas se extendieron hasta Europa occidental no era el mundo musulmán de Levante, Sicilia o España —donde las doctrinas maniqueas ya habían sido absorbidas y transformadas por los sufíes y los shiíes—, sino el sureste europeo: Bulgaria, Rumanía y Dalmacia, la misma zona en que se descubrió la copa dorada órfico-dionisiaca de Pietroasa (Figs. 3 y 4).

En la figura 24 vemos ahora otra copa sacramental que esencialmente pertenece a la misma tradición artística que la de las figuras 3 y 4, pero los símbolos religiosos son de carácter cristiano. Se trata de una copa eucarística ortodoxa procedente del monasterio griego del monte Atos, siglo XIII d.C., la época de la cruzada albigense. Y, como las otras dos ya comentadas, servía de recipiente para las hostias sacramentales. De nuevo tenemos un círculo de dieciséis figuras, pero en el centro, en

[148] Inocente III, *Epist.*, libro vii, nº 75, en Migne, *Patr. Lat.*, ccxv, 355-357; citado por J. Bass Mullinger, artículo «Albigenses» en Hastings (ed.), *op. cit.*, vol. I, p. 280.

[149] *Mitología occidental*, pp. 414, 494 y 523.

Figura 24.—*Copa eucarística; monte Atos, siglo XIII d.C.*

vez de la serpiente alada o la diosa sujetando el cáliz, está la Virgen Madre con Cristo en su seno: la Verdadera Vid, la serpiente que será alzada como en la figura 23. Las presencias que la rodean son ángeles rindiendo culto, la congregación de los *mystai* en el Paraíso, con un santo sobre cada uno, un nuevo iniciado orando. Y en la sección decimosexta, un tabernáculo: el santuario de la presencia de Dios en su Iglesia, correspondiente al estadio 16 de la copa de Pietroasa (Fig. 3).

Como observa el profesor Leisegang, cuyo excelente análisis de estas tres copas eucarísticas me ha servido de base para mi argumento:

En los territorios de Europa oriental dominados por la iglesia griega ortodoxa se han conservado hasta nuestros días tanto las formas como el espíritu de los antiguos misterios. En la secta rusa de los Hombres de Dios, a la que, según Fülöp-Miller[150], pertenecía Rasputín, encontramos el mismo secreto, los himnos, las danzas en círculo siguiendo la dirección del curso del sol y la opuesta, imitando las danzas de los ángeles celestiales; los iniciados se desprenden de sus ropas y se ponen unas camisas blancas reservadas para esta ocasión; cantan y danzan para inducir el éxtasis en que el Espíritu Santo habla a través de sus profetas y profetisas, y que culmina en una orgía sexual a raíz de la cual nacerán niños engendrados por el Espíritu Santo. El propio Rasputín bailaba ante sus fieles y se desnudaba en el clímax. En una conocida foto, reproducida por Fülöp-Miller, aparece en la misma actitud asumida por los *mystai* de nuestra copa de alabastro: una mano sobre el pecho, la otra levantada a la altura de la cabeza en actitud de bendecir y conminar[151].

No es extraño, por tanto, que en la Europa de los siglos XII y XIII florecieran formas orgiásticas, además de monásticas, de devoción religiosa. Los albigenses eran de carácter ascético; también lo era (al menos, oficialmente) el clero de la Iglesia Romana. No obstante, como sabemos por numerosas fuentes, siempre que los poderes de la vida son negados en cuanto dioses, reaparecen en formas malignas como diablos. Y en aquellos siglos la tradición religiosa que llegaba a Europa procedente de Oriente, tan fértil en reliquias, no se limitaba en absoluto a la afluencia de objetos sagrados como huesos, brazos y piernas de los apóstoles, astillas de la verdadera cruz, frasquitos con leche de la Virgen, aliento de San José y lágrimas del Señor, varios prepucios de Jesús, trozos del arbusto ardiente, plumas de las alas de Gabriel y la piedra angular rechazada por los constructores[152]. Tenemos, por ejemplo, la siguiente descripción —a estas alturas extraordinariamente familiar— de los ritos que habría practicado una comunidad supuestamente cristiana descubierta en la ciudad de Orléans, Francia, en el año 1022, cuyos miembros fueron quemados vivos:

---

150 Rene Fülöp-Miller, *Der Heilige Teufel: Rasputin und die Frauen* (Leipzig, Grethlein and Co., 1926).

151 Leisegang, *op. cit.*, p. 244.

152 Siguiendo a J. A. MacCulloch, artículo «Relics» en Hastings (ed.), *op. cit.*, vol. X, p. 655.

Antes de continuar [dice nuestro informante, un autor contemporáneo] describiré con cierto detalle, para quienes ignoren el método, cómo se hace lo que ellos llaman «Alimento del Cielo». Ciertas noches del año acuden, provistos de una linterna, a la casa señalada; allí cantan los nombres de los demonios a la manera de una letanía hasta que súbitamente ven que el Diablo ha llegado en forma de algún animal. Cuando todos lo han visto de algún modo, apagan las linternas y acto seguido cada hombre toma a la mujer que tenga más cerca, sea ésta su propia madre, su hermana o una monja, sin conciencia de pecado, pues consideran tales desórdenes sagrados y religiosos. Y cuando se engendra un niño de esta forma tan repugnante, se vuelven a reunir al octavo día, encienden un gran fuego en el centro y lo pasan sobre él, como los antiguos paganos, para quemarlo. Entonces recogen las cenizas y las guardan con tanta reverencia como la que tienen los cristianos con el bendito Cuerpo de Cristo; y a los que están al borde de la muerte les administran una parte de esas cenizas como viático. Además, las cenizas tienen tal poder, infundido por el engaño del Diablo, que cuando alguno corrompido por esa herejía ha probado aunque sólo sea una cantidad mínima, su mente ya no puede apartarse de la herejía para volver a la vía de la verdad[153].

Todo esto nos trae a la memoria los ritos y el arte religioso de audaz obscenidad que se estaban desarrollando durante esos siglos en la India; por ejemplo, en los templos tallados de Belur, Khajuraho, Bhuvaneshvara y Kanarak[154]. Y de la misma forma que los cristianos gnósticos buscaban liberarse de los engañosos sufrimientos de este mundo violando ritualmente los códigos morales de su cultura, en la India los seguidores de la «Vía de la Mano Izquierda» practicaban los ritos antinómicos de las Cinco Cosas Prohibidas —llamadas las «cinco M's»— que son el vino (*madya*), la carne (*maṁsa*), el pescado (*matsya*), las posturas de yoga en relación con la mujer (*mudrā*) y la unión sexual (*maithunā*)[155]. Más aún, se observa un parecido inconfundible particularmente entre los ritos del «culto del corpiño (*kanculī*) practicados al sur de la India, que ya tratamos en *Mitología oriental*[156], y cierta costumbre galante

[153] Charles Schmidt, *Histoire et doctrine des Cathares ou Albigeois* (París, J. Cherbulier, 1849), vol. I, p. 31.

[154] Véase Heinrich Zimmer y Joseph Campbell, *The Art of Indian Asia*, Bollingen Series XXXI216 (Nueva York, Pantheon Books, 1955), vol. II. láminas, 114-436 y passim.

[155] *Mitología oriental*, p. 400 y n.

[156] *Mitología oriental*, p. 402, citando a H. H. Wilson, «Essays on the Religion of the Hindus», *Selected Works* (Londres, Trubner and Company, 1861), vol. I, p. 263.

de la aristocracia del sur de Francia en el siglo XII. Como se recordará, en los ritos indios, las fieles, al entrar en el santuario, depositan sus corpiños en una caja a cargo del guru y al final de las ceremonias preliminares, cada hombre toma un corpiño de la caja y la mujer a la que pertenezca —«aunque sea un familiar próximo»— será su pareja durante la consumación. La versión europea de esta inusual ceremonia —transformada al gusto de un espíritu más secular y lúdico, donde la mujer, y no el hombre, es quien debe tomar la iniciativa— sólo conserva vestigios de su oscuro pasado religioso en su aire de máscarada carnavalesca y en su conexión con una parodia de la misa y con el nombre de un mártir del siglo III, San Valentín (m. 14 de febrero, ca. 270 d.C.), de quien se dice que el día que fue decapitado, los pájaros comienzan a aparearse. Los ritos de aquellos «valentines» pudieron haberse originado en una suerte de matrimonio espiritual de los gnósticos valentinianos de Alejandría (Valentín, el fundador, fl. 137-166 d.C.) y habrían llegado al sur de Francia junto con los demás rasgos gnósticos de la época. En su excelente librito *The Troubadours*, John Rutherford los describe así en este curioso pasaje:

> El 14 de febrero de cada año, estos valentines se reunían a caballo en algún lugar próximo, normalmente, el centro del pueblo más cercano. Allí formaban filas de una dama y un caballero cada una y partían para recorrer el vecindario. Les precedían dos filas que representaban a Cupido, la Clemencia, la Lealtad y la Castidad, e iban acompañados de clarines y portaestandartes, por no mencionar a la inevitable chusma. Las procesión terminaba en el ayuntamiento, cuya sala principal estaba alegremente decorada para la ocasión. Allí, los valentines rendían culto al Amor en una clara parodia de la misa. Tras besarse, las parejas se separaban y se disponían a formar otras nuevas. Entonces sacaban un arquilla de plata que contenía trocitos de vitela en los que estaban escritos los nombres de todos los caballeros presentes. Cada dama cogía uno hasta que no quedaba ninguno en el arquilla. Después, el presidente, vestido de Cupido, leía en voz alta los nombres escritos en los trocitos de vitela y los caballeros correspondientes se convertían en los valentines de las damas que los habían escogido para el año siguiente. Cuando todos los valentines estaban reemparejados, el presidente leía las leyes de la institución. Según éstas, el caballero debía ser fiel a su dama durante doce meses, mantenerla surtida de flores de acuerdo con la estación y hacerle regalos cada cierto tiempo; acompañarla a donde fuera, tanto en las obras piadosas como en las distracciones; componer canciones para ella, si era poeta, y romper lanzas en su honor, si era diestro con las armas; además, debía agraviarle profundamente todo insulto dirigido a ella. Las leyes especificaban que si un caballero incumplía

voluntariamente alguna norma, sería expulsado con ignominia de la sociedad. En este caso, los valentines se reunirían, como el 14 de febrero, y se dirigirían a su casa. Allí delante proclamarían su falta y la sentencia, y quemarían un haz de paja en señal de su excomunión. Por último, el matrimonio de una pareja de valentines estaba estrictamente prohibido bajo la misma pena. Cuando el presidente había terminado de leer los estatutos, se celebraba otra parodia de los servicios eclesiásticos y el grupo se separaba[157].

No sólo se observan semejanzas entre las religiones indias y europeas de la Edad Media en los cultos de la «Vía de la Mano Izquierda», las catedrales y templos que se construyeron en ambas zonas del siglo X al XIII eran comparables en muchos de sus rasgos fundamentales.

Decorados interior y exteriormente con figuras esculpidas de criaturas extáticas —en las catedrales, santos y angéles; en los templos, con frecuencia obscenos— debían evocar la morada de una presencia divina, supranormal, comparable en proporciones infinitamente mayores al interior de la copa de alabastro de las figuras 11 y 12. Por un portal simbólico se entra a la gran nave o *mandapa*, que conduce al santuario (sánscrito, *garbha-gṛha*, «alojamiento del embrión» o «útero»), donde la presencia real de la deidad debe ser adorada en profunda e introspectiva meditación. En Europa, es la presencia de Jesucristo en la hostia consagrada; en la India, puede ser la Diosa en su imagen consagrada o símbolo yoni; su esposo, Shiva, como el lingam; Vishnú u algún otro dios en símbolo o imagen. El sanctasanctórum del templo de Rajrani en Bhuvaneshvara, cerca de Puri[158], no contiene ningún símbolo. Este hermoso templo, de pequeño tamaño, fue construido hacia el 1100 d.C. por una rica cortesana para su rey y, según la leyenda, cuando éste entró en el santuario la presencia que encontró fue la propia cortesana consagrada. Cierta o falsa, la leyenda está relacionada con la de la gruta del amor de Tristán e Isolda y con las fábulas puránicas de los amores de Krishna y Radha entre las gopis, que florecieron en la India en aquella época y culminaron hacia el 1170 con el arrebatado *Gītā*

[157] John Rutherford, *The Troubadours* (Londres, Smith, Elder and Company, 1861), vol. I, p. 195.

[158] Zimmer y Campbell, *op. cit.*, vol. II, láminas, 336-43.

Govinda de Jayadeva —que en *Mitología oriental* he comparado a los romances de Tristán contemporáneos [159].

También deben señalarse las asombrosas semejanzas que presentan las formas y la parafernalia de los ritos celebrados en los templos y catedrales. Como ha señalado Sir John Woodroffe en su obra fundamental *The Principles of Tantra*, la siguiente declaración del Concilio de Trento de la Iglesia Católica (1545-1563) se puede traducir fácilmente al sánscrito para mostrar los paralelos indios: «La Iglesia Católica, rica en su tradición secular e investida del esplendor que ésta le confiere, ha introducido la bendición mística (*mantra*), incienso (*dhūpa*), agua (*ācamana, padya*, etc.), luces (*dīpa*), campanas (*ghaṇṭa*), flores (*puṣpa*), atavíos y toda la magnificencia de sus ceremonias para estimular al espíritu religioso a la contemplación de los profundos misterios que revelan. Como sus fieles, la Iglesia se compone de cuerpo (*deha*) y alma (*ātman*). Por lo tanto, rinde al Señor (*īśvara*) un doble culto, exterior (*vahya-puja*) e interior (*mānasa-pūjā*), el segundo de los cuales es la plegaria (*vadana*) de los fieles, el breviario de su sacerdote y la voz de El intercediendo siempre en nuestro favor, mientras que el primero consiste en los signos exteriores de la liturgia» [160]. También podría mencionarse el empleo del rosario, que se introdujo en Europa durante la Baja Edad Media. Más aún, tanto la forma como el sentido de la ceremonia principal en ambos recintos religiosos son los mismos. Un sacerdote dirige el rito, iniciándolo con plegarias preliminares y, en las grandes ocasiones, entonando cantos. Se consagra una ofrenda —pan y vino en Occidente; en la India, leche o mantequilla, frutas, un animal o un ser humano— simbólica o inmolándola realmente y parte de ella se consume en comunión, tras lo cual, se pronuncian plegarias en acción de gracias y la concregación puede marcharse.

Es significativo que, en la India, las primeras manifestaciones de este estilo artístico religioso daten del periodo Gupta, de Chandragupta II (r. 378-414), contemporáneo —como ya

---

[159] *Mitología oriental*, pp. 383-400.

[160] Arthur Avalon (Sir John Woodroffe), *The Principles of Tantra* (Madrás, Ganesh and Co., 1914; 2.ª ed., 1952), pp. lxxi-lxxii.

señalé en los volúmenes dedicados a la mitología oriental y occidental[161]— del emperador bizantino Teodosio el Grande (r. 379-395), cuyos edictos antipaganos iniciaron un éxodo de intelectuales de todas clases —sacerdotes, filósofos, científicos y artistas— hacia Persia y la India. Los cientos de correspondencias mostradas por Hermann Goetz entre el arte romano-sirio y las formas culturales que aparecieron abruptamente en la India en ese periodo atestiguan cumplidamente lo que ocurrió. Había amanecido una edad de oro en el arte, la literatura y la arquitectura budistas e hindúes, que desde el siglo V hasta mediados del XIII exhibieron muchas de las formas de la mitología y el culto que durante esos mismos siglos estaban siendo sofocadas en Occidente.

Es lamentable que no se hayan realizado todavía más estudios interculturales sobre las consecuencias de la gran crisis teodosiana con objeto de identificar, de una parte, en la India Gupta y posteriormente en la China T'ang y, de la otra, en los movimientos heréticos clandestinos y epidemias de brujería de la Europa semicristianizada, las dos ramas de una única tradición ampliamente extendida —los misterios—, cuyo trono y raíces se hallan en el Egipto helenístico, Siria y Asia Menor. A una ciencia general de la mitología comparativa se le ofrece aquí una excelente oportunidad de registrar toda la constelación de causas y efectos —geográficos, psicológicos, sociológicos, filosóficos, religiosos y estéticos— de un gran ejemplo de transformación histórica por difusión, observando tanto la continuidad a través de los siglos de un gran contexto mítico y ritual, como su división en una confrontación de opuestos mutuamente incomprensibles, contrarios en cada uno de sus acentos, rasgos, vicios, virtudes e ideales. De la misma que los caracteres de dos hermanas, una enigmática, la otra sin doblez, pueden iluminarse el uno al otro en la comparación, así ocurre con estos dos mundos emparentados de Oriente y Europa medieval. Pues mientras que en Europa sólo se ha permitido oficialmente una lectura ortodoxa muy literal y precisa, en la India se ha aplicado tanto al culto como al arte cada inflexión simbólica posible de significado. Por lo tanto,

[161] *Mitología oriental*, pp. 363-66; *Mitología occidental*, pp. 430-35.

toda investigación que se limite a una sola región de este estudio se verá inevitablemente desorientada por fenómenos que un conocimiento no delimitado por esas fronteras iluminaría en un instante. Y en la causa actual de ese entendimiento ecuménico que es la misión y la necesidad última de todas las obras globales que están en marcha en este mundo, enlazando a Oriente y Occidente, parece que un examen sistemático a gran escala de este material sería un objeto de interés apropiado.

Ahora, dirijamos la mirada a los grandes maestros creativos de Occidente, teniendo en cuenta, como principio básico de nuestro estudio, que los símbolos que pusieron en uso vienen de muy lejos. Sus fuentes son mucho más profundas, amplias y antiguas, están mucho más íntimamente asociadas con las facultades primarias del espíritu humano, de lo que permiten los límites de cualquier tradición religiosa, secular, moral o antinómica. Por tanto, independientemente del medio en que se presenten, hablan desde más allá de éste —como la serpiente del Edén, conocida por todos los pueblos de Oriente Próximo mucho antes de la llegada de Yahvé. Los órficos la escucharon en una lengua muy distinta de la que oyeron los rabíes y los Padres de la Iglesia; para los ofiólatras también habló de otra forma. Y tiene aún más que decirnos a nosotros. Lo mismo ocurre con los símbolos de la vida de amor, la muerte de amor, del hombre y la mujer, la mujer y el hombre, Tristán Isolda, Isolda Tristán: para leer su vida, para leer su muerte y para juzgar el poder de este gran poeta, hay que ir más allá de las mitologías locales (ideas étnicas) de la época de Gottfried y de la nuestra, hasta percibir los susurros y los acentos, los tonos nuevos y antiguos, del cantar elemental y eterno de su arte.

SEGUNDA PARTE

LA TIERRA BALDIA

CAPÍTULO 4

EL AMOR-MUERTE

I. *Eros, ágape* y *amor*

Me resulta imposible comprender cómo alguien que realmente haya leído la literatura de los gnósticos y la poesía de Gottfried puede sugerir —como ha hecho recientemente un estudioso de la psicología del *amor*— que no sólo Gottfried, sino también los demás poetas de Tristán y los trovadores eran maniqueos [1]. Es cierto que el periodo de su florecimiento coincide con la herejía albigense. También es cierto que el culto del *amor*, con su luz guía, la «Bella Dama del Pensamiento», era en principio adúltero y no estaba dirigido a la reproducción. Además, la consagración de este amor no era objeto de excomunión, sino exclusivamente una cuestión del carácter y los sentimientos de la pareja. Y, por último, las disciplinas a las que un amante podía someterse, en nombre del amor, a veces se aproximaban a las locuras de los penitentes de los bosques.

Tenemos la historia de uno que había comprado los harapos, la escudilla y las tablillas de leproso a algún infeliz y, habiéndose cortado un dedo, se sentaba con un grupo de enfermos y mutilados ante la puerta de su dama esperando sus limosnas. El poeta Peire Vidal (ca. 1150-ca. 1210?), en honor a

---

[1] Denis de Rougemont, *Love in the Western World* (Nueva York, Pantheon Books, 1940, corregido y aumentado, 1956), passim. [Edición castellana: *El amor y occidente*, Kairos, 1986.]

una dama llamada «La Loba», hizo que le cosieran una piel de lobo como atavío y, tras provocar a los perros de un pastor, corrió delante de ellos hasta que le alcanzaron y casi le dieron muerte —tras lo cual, la condesa y su marido, riendo, ordenaron que le curaran[2]. Sir Lanzarote saltó desde la alta ventana de Ginebra y durante meses corrió como loco por los bosques, vestido sólo con una camisa[3]. Tristán también se volvió loco. Parece que tales amantes, conocidos como *Gallois*, si no eran numerosos, al menos no eran raros en los días de apogeo de la caballería. Había algunos que se impusieron la disciplina denominada en la India «estaciones cambiadas», donde el penitente, según se aproximaba el calor, llevaba cada vez más ropa hasta que en verano iba como un esquimal, y con el enfriamiento del tiempo, se la iba quitando hasta que en pleno invierno se quedaba, como Lanzarote, en camisa[4]. Nos viene a la mente el infantil contemporáneo de esos poetas, San Francisco (1182-1226), el cual, considerándose trovador de la Dama Pobreza, pedía limosna con los leprosos, vagaba por los bosques en invierno con su pelo por todo abrigo, escribía poemas a los elementos y predicaba sermones a las aves.

No obstante, lo primero que debemos observar en relación con la doctrina albigense es que, si según la concepción gnóstico-maniquea, la naturaleza es corrupta y hay que rechazar el señuelo de los sentidos, en la poesía de los trovadores, en la historia de Tristán y, sobre todo, en la obra de Gottfried, la naturaleza, en su momento más noble —la consumación del amor—, es un fin y un prodigio en sí misma; y los sentidos, ennoblecidos y refinados por la cortesía y el arte, la templanza, la lealtad y el valor, son los guías a esta consumación. Como una flor en su semilla, el capullo de la consumación del amor está potencialmente en cada corazón (o, al menos, en cada

---

[2] Véase Barbara Smythe (trad.), *Trobador Poets* (Londres, Chatto and Windus, 1929), p. 152.

[3] Malory, *Le Morte Darthur*, del libro XI, cap. IX, al libro XII, cap. IV. La fuente de Malory para estos libros fue la «Vulgate Tristan», de principios del siglo XIII, en la versión ampliada de tres manuscritos conservados en el Museo Británico: Add., 5474, Royal 20 196 ii, y Egerton 989. Véase H. Oskar Sommer, *Le Morte Darthur* (Londres, David Nutt, 1891), vol. III, pp. 280 y ss. [Edición castellana: *La muerte de Arturo*, Siruela, 1988.]

[4] Rutherford, *op. cit.*, pp. 124-25.

corazón noble) y sólo es necesario cultivarlo adecuadamente para que madure. De ahí que, si hubiera que catalogar el culto cortesano del *amor* de acuerdo con una herejía, más bien habría que calificarlo de pelagiano que de gnóstico o maniqueo, pues, como vimos en *Mitología occidental*[5], Pelagio y sus partidarios rechazaban la doctrina de la herencia del pecado original y sostenían que el hombre no necesitaba la gracia sobrenatural, pues su naturaleza está llena de gracia, ni una redención milagrosa, sino sólo despertar y madurar; y aunque el modelo y la enseñanza de Cristo eran una ventaja para el cristiano, cada hombre era (y debía serlo), en último término, autor y medio de su propia realización. En la lírica de los trovadores escuchamos poco o nada sobre la caída y la corrupción de los sentidos o del mundo.

Además, al contrario que el ágape indiscriminado, tanto el orgiástico de los fibionitas como la caritativa cena eclesiástica, el objeto del *amor* es personal. Como hemos dicho, sigue la guía y la seducción de los sentidos, en particular, del sentido más noble, la vista; mientras que la peculiaridad del ágape y la virtud del amor comunal es que su objeto es indiscriminado. «Amarás al prójimo como a ti mismo»[6]. En el ágape se abjura sistemáticamente de la selección, la función primaria de la vista y del corazón. Las luces se apagan, por así decirlo, y el devoto ama lo que está más cerca —bien con caridad, la forma angélica, o en una orgía dionisiaca, la forma demoniaca; pero, en cualquier caso, religiosamente: renunciando al ego, al juicio del ego y la elección del ego.

Es sorprendente que nuestros teólogos todavía escriban del *ágape* y del *eros* en oposición radical, como si fueran los términos últimos del principio del «amor»: el primero de los cuales, divino y espiritual, sería la «caridad recíproca de los hombres en una comunidad», mientras que el segundo, natural y carnal, sería la «lujuria», «el instinto, el deseo y el goce del sexo»[7]. Parece que en ningún púlpito se conoce el *amor* como un tercer principio discriminador, selectivo, en contraste con

[5] *Mitología occidental*, pp. 494-96.
[6] San Mateo, 22,39.
[7] Erik Routley, *The Man for Others* (Nueva York, Oxford University Press, 1964), p. 99.

los otros dos. Pues el *amor* no es la vía de la mano derecha (el espíritu sublimador, la mente y la comunidad del hombre) ni la vía indiscriminada de la izquierda (la espontaneidad de la naturaleza, la mutua incitación del falo y el útero), sino la vía que está delante del hombre, de los ojos y su mensaje al corazón.

En este sentido escribía un gran trovador (quizá el más grande), Guiraut de Borneilh (ca. 1138-1200?):

> Así, por los ojos llega el amor al corazón,
> pues los ojos son los exploradores del corazón,
> y los ojos van reconociendo
> lo que al corazón le agradaría poseer.
> Y cuando están en perfecto acuerdo
> y firmes, los tres, en su resolución,
> nace entonces el amor perfecto
> de lo que los ojos han hecho agradable al corazón.
> No puede el amor nacer o comenzar
> sino con este nacimiento y comienzo, por la inclinación.
>
> Por gracia y mandamiento
> de estos tres, y de su placer,
> nace el amor, que con dulces esperanzas
> va a confortar a sus amigos.
> Pues como saben todos los verdaderos amantes,
> amor es la dulzura perfecta,
> que nace —de esto no hay duda— del corazón y los ojos.
> Los ojos lo hacen florecer; el corazón lo madura:
> el amor, que es el fruto de su semilla[8].

Estamos pisando un nuevo terreno: un terreno que no hemos encontrado hasta ahora en nuestro estudio de las tradiciones primitiva, oriental y occidental. Es el terreno, nuevo y único, sobre el que se apoya el individuo moderno confiado en sí mismo —al menos, en la medida que ha sido capaz de madurar, mostrarse a sí mismo y mantener el terreno ganado ante la oposición de los antiguos y nuevos pensadores de masas y tribales. En las diecinueve líneas de este poema ya se divisa una perspectiva de ese mundo del Renacimiento que en el arte pronto sería tipificado en las reglas, los principios

[8] Guiraut de Borneilh, *Tam cum los oills el cor*... Rutherford, *op. cit.*, pp. 34-35. La rima del poema es la siguiente: a b c c b b a d d a / b c c b b a c c a.

descubiertos objetivamente, de la perspectiva (lineal) del Renacimiento: la organización de un campo seleccionado o imaginado desde un punto de vista individual a lo largo de líneas que se proyectan hacia un punto que se desvanece desde el *locus* de los ojos vivos —según el impulso del corazón de ese individuo. El mundo se muestra ahora en su luz y forma propias, al menos, a los hombres y mujeres inteligentes, que se atreven a mirar, a ver y a responder. El sistema de problemas de la tradición religiosa gobernante es ignorado en general y el punto de vista del individuo se vuelve decisivo. Y así, aunque es cierto que en el siglo de los trovadores se extendía por toda Europa una herejía maniquea y que muchas de las damas celebradas en los poemas eran herejes —como otras eran cristianas practicantes y los poetas, comunicantes de una tradición a la otra— en su carácter de artistas y en su poesía y su canto, los trovadores se hallaban distantes de ambas tradiciones. Todo el significado de sus estrofas radica en la celebración de un amor cuyo fin no era ni el matrimonio ni la disolución del mundo. Ni siquiera la unión carnal, ni —como para los sufíes— el disfrute, por analogía, del «vino» de un amor divino y la extinción del alma en Dios. Su finalidad era, más bien, la vida en la experiencia del amor como una fuerza purificadora, sublimadora y mistagógica, en la experiencia de sí misma abriendo el corazón traspasado a la conmovedora melodía, triste, dulce, amarga y grata al tiempo, del ser, a través de la angustia y la alegría del amor.

Recordamos los galanes cortesanos japoneses y sus amores descritos en el *Genji Monogatari* de la dama Murasaki y observamos un sentimiento común en la «conciencia de la piedad de las cosas» (japonés: *mono no awaré wo shiru*)[9] del budismo mahayana; no obstante, como señalé en *Mitología oriental*, allí predomina la atmósfera de la religión, mientras que en la lírica amorosa de los trovadores, incluso cuando parecen obvias las analogías con ciertos motivos religiosos, se ignoran las referencias mitológicas y el poema permanece franca y completamente secular, con el poeta como devoto de su dama, la cual es radiante y poderosa no por analogía, sino con un brillo y

[9] *Mitología oriental*, pp. 529, 537-38.

una gracia propios que bastan para la vida en este mundo.

En este sentido, citaré, por ejemplo, tres estrofas de un famoso poema titulado «La alegría de amar» de otro gran maestro provenzal, Bernart de Ventadorn (fl. ca. 1150-1200?):

No es maravilla si canto
mejor que ningún otro cantor;
pues el corazón me atrae más hacia el Amor
y estoy más presto a cumplir su mandato.
Corazón y cuerpo, sabiduría e ingenio,
vigor y fuerza he empeñado:
tanto me lleva la rienda hacia el Amor
que no atiendo a ninguna otra cosa.

* * *

¡Este amor me castiga tan suavemente
el corazón y su sabor es tan dulce!
De pena muero cien veces al día,
y de alegría revivo otras cien.
Mi enfermedad es de una clase excelente,
me es más querida que ningún otro bien:
y como mi enfermedad es tan buena para mí,
buena, tras la enfermedad, será su cura.

* * *

Noble Dama, nada pido de ti
sino que me tomes por sirviente.
Te serviría como se sirve a un buen señor,
fuera cual fuera la recompensa.
Mira, estoy a tus órdenes:
sincero y humilde, dichoso y cortés.
No eres tú oso o león
que me vaya a matar, cuando así me rindo ante ti[10].

De las cortes de Provenza esta poesía pasó a Alemania, donde fue adaptada al lenguaje y espíritu de los Minnesinger o cantores de *minne* (*amor*); y entre éstos el principal maestro fue Walther von der Vogelweide (ca. 1170-ca. 1230). El dio a su

[10] Bernart de Ventadorn, *Joie d'aimer*, poemas I, I214 y VII; en Joseph Anglade, *Anthologie des Troubadours* (París, E. de Boccard, s.a.), pp. 39-41. La rima del poema es la siguiente: a b b a c d d c / c a a c b d d b / a b b a d d c... etc.

lírica un tono típicamente alemán de profundidad y fervor moral, entreverado de una nueva simpatía por lo rústico y lo natural contra las afectaciones de moda. No obstante, la moralidad de este poeta cristiano no era la predicada en la iglesia, pues, como Henry Osborn Taylor ha observado acerca de su festivo poema «Bajo el tilo»: «Transmite prodigiosamente la alegría del amor recordado —y anticipado. La inmoralidad es absoluta... y resulta tanto más seductora por la felicidad perfecta de la canción de la muchacha —sin arrepentimiento, sin pesar; sólo alegría y una risa pícara» [11].

Creo que es imposible traducir las hermosas series de rimas y la deliciosa impresión de inocencia del lenguaje medieval, pero me parece que se mantiene el sentido de la alegría joven y fresca:

Bajo el tilo,
en el campo,
allí donde estuvo nuestro lecho,
podréis encontrar
con gracia
rotas las flores y la hierba.
En un valle, junto al bosque,
tandaradei
cantaba, bello, el ruiseñor.

Fui andando
a la pradera
y ya estaba allí mi amor.
Allí fui recibida
como gentil dama,
por lo que estaré siempre contenta.
¿Me besó? ¡Más de mil veces!
Tandaradei
mirad cómo tengo de roja la boca.

El había hecho allí
un lecho
muy rico, de flores.
Aún sonreirá
de corazón
quien vaya por aquel sendero:

[11] H. O. Taylor, *op. cit.*, vol. II, p. 57.

entre las rosas,
tandaradei,
reconocerá dónde apoyaba yo la cabeza.

Lo que hizo conmigo,
si lo supiera alguien
(¡no quiera Dios!), me avergonzaría.
Cuál fue su comportamiento conmigo
nadie lo sabe, sino él y yo
y un pajarillo:
tandaradei
fielmente nos guardará el secreto [12].

La moral es la misma que la de Eloísa en los primeros días de su amor y su valerosa verdad se vuelve a escuchar en muchos versos de Walther:

Quien diga que el amor es pecado,
que considere bien primero:
muchas virtudes hay en él
que para todos deberían ser ley [13].

«Mujer siempre será el nombre más noble de la mujer, ¡de mayor dignidad que Dama!», escribió Walther [14]. «Fue necesario que un alemán —afirma el profesor Taylor— dijera esto» [15]. Y de nuevo fue necesario que un alemán reconociera en el *minne, amor,* ese sentimiento que transfigura el mundo, una experiencia de ese mismo fundamento inmanente y trascendente del ser, más allá de las dualidades, que Schopenhauer celebraría en su filosofía seis siglos después. Ya hemos visto cómo Gottfried von Strassburg celebraba este misterio en su simbología de la gruta del amor con su lecho cristalino en lugar del altar del sacramento. Asimismo, una serie de poemas de Walther llevan la revelación de la diosa Minne a una profundidad metafísica no alcanzada en la poesía amorosa provenzal o francesa de su época:

---

[12] Carl von Kraus (ed.), *Die Gedichte Walthers von der Vogelweide* (Berlín, Walter de Gruyter & Co., 1962), pp. 52-53, versos 39:11-40:18. La rima es la siguiente a b c, a b c, d-tandaradei-d.

[13] Ibíd., p. 165; versos 257:10-13 (*Swer giht daz minne sünde sî...*).

[14] Ibíd., p. 68; versos 48:38-39.

[15] H. O. Taylor, *op. cit.*, p. 58.

Minne no es hombre ni mujer,
no tiene alma ni cuerpo,
no se parece a nada imaginable.
Su nombre es conocido, pero su esencia, incomprensible.
Sin embargo, nadie que esté apartado de ella
merece la bendición de la gracia del Señor.
Nunca va a un corazón falso[16].

Ahora bien, no deja de ser significativo que, en la época de esta poesía idílica, el mundo de la dura realidad fuera una de las moradas más peligrosas e improbables para el *amor* que haya producido la pesadilla de la historia. Ya hemos mencionado la devastación del sur de Francia. En toda Europa central también se estaban produciendo sangrientos desórdenes. Tras la muerte del Emperador Hohenstaufen Enrique VI, apodado el Cruel, en el año 1197, la corona del Sacro Imperio Romano cayó y rodaba de acá para allá a la espera de que alguien la recogiera. Los ejércitos que luchaban por ella —de una parte, los ingleses, el papado y los güelfos y, de la otra, los príncipes alemanes y el pretendiente Felipe de Suabia— saqueaban pueblos y aldeas, devastando provincias enteras y perpetrando los crímenes más brutales y repugnantes[17], cuyo desenfreno continuó aproximadamente hasta 1220, cuando el sobrino del asesinado pretendiente Felipe, Federico II (1194-1250), fue coronado emperador en San Pedro por un reacio e inseguro papa. Walther había presenciado aquellos horrores y escribió con infinito desprecio:

Vi con mis propios ojos cosas ocultas sobre hombres y mujeres, oí y vi lo que decían y hacían. Oí cómo Roma engañó y traicionó a dos reyes. Y cuando papas y laicos hubieron formado sus respectivos bandos, se desencadenó la guerra más terrible que ha habido o habrá: la peor, porque en ella murieron tanto el cuerpo como el alma...[18].

¿No es irónico? En nombre del amor y la paz en la tierra a los hombres de buena voluntad, traición, incendio y pillaje por doquier; y en una época así la elevación en cristal resplande-

[16] Kraus, *op. cit.*, p. 115; versos 81:31-82:2 (*Diu minne ist weder man noch wêp*...). La rima es la siguiente: a a, b b, c d, c.
[17] *Cambridge Medieval History* (Cambridge, Cambridge University Press; Nueva York, The Macmillan Company, 1936), vol. VI, p. 50.
[18] Kraus, *op. cit.*, p. 11, versos 9:16-27 (*Ich sach mit minen ougen*).

ciente y piedra tallada de las visiones más gloriosas de esa paz y ese amor realizados. Realizados, pero no sobre la tierra, sino en un reino alejado de este valle de lágrimas, y de quienes nos abren la puerta de ese reino, la más bendita es esa mujer radiante como el sol, a quien está dedicada la catedral, terrena y, sin embargo, la Madre de Dios —la Virgen María, Notre Dame. En las palabras del himno «Salve Regina», compuesto por un contemporáneo de Abelardo, Adhemar de Monteil, obispo de Le Puy (m. 1098), que está grabado hasta hoy en el corazón de todo católico arrodillado:

> Dios te salve, Reina y Madre,
> vida y dulzura, esperanza nuestra,
> Dios te salve,
> a ti llamamos los desterrados hijos de Eva,
> a ti suspiramos, gimiendo y llorando en este valle de lágrimas.
> Ea, pues, Señora, abogada nuestra,
> vuelve tus ojos misericordiosos
> y después de este destierro,
> muéstranos a Jesús, fruto bendito de tu vientre.
> ¡Oh, clementísima! ¡Oh, piadosa! ¡Oh, dulce Virgen María! [19].

Las tres últimas invocaciones fueron añadidas por otro contemporáneo de Abelardo y peligroso contrincante en el debate, el poderoso San Bernardo de Clairvaux (1091-1153), a quien Dante, en la *Comedia*, coloca en la posición más alta posible, a los pies de Dios. Durante toda su vida, este apasionado predicador de la euforia trascendental extendió cada metáfora del libro del amor para elevar los ojos de los hombres, apartándolos de las mujeres visibles de esta tierra, hacia la forma glorificada de esa Virgen Madre que es la Reina de los Angeles y de los Santos —y Dante, en su momento, haría lo propio. Sin embargo, en la celebración del *amor* los trovadores, Minnesinger y poetas épicos de ese siglo permanecieron «fieles a esta tierra» en el sentido nietzscheano, a este valle de lágrimas por donde vaga el diablo buscando la perdición de las almas. Pues no veían en el cielo, sino en esta tierra floreciente el verdadero dominio del amor, como lo es de la vida, y la corrupción del amor no era fruto de la

[19] *Misal diario completo* (Ed. Regina, Barcelona, 1966), p. 24.

naturaleza (cuya esencia es el amor), sino de la sociedad, tanto laica como eclesiástica: el orden público y, más inmediatamente, sus matrimonios bendecidos sin amor.

Entre las formas poéticas de los trovadores, la canción de despedida de los amantes al alba, tras el aviso del vigilante (el *alba*, *aubade* o alborada, que se convirtió en el *Tagelied* de los Minnesinger) expresaba sencilla pero dramáticamente la discontinuidad entre los dos mundos: el éxtasis del amor y el orden social, epitomizado en el peligroso esposo de la dama, «el celoso», *lo gilos*. Este es un poema anónimo citado frecuentemente:

En un huerto, bajo un espino,
abraza la dama a su amante
hasta que el vigilante anuncie la aurora.
¡Dios mío! ¡Dios mío! ¡qué deprisa llega el alba!

Quisiera Dios que la noche no acabase nunca
para que mi amor no se separara de mí
ni el vigilante avistara día o aurora.
¡Dios mío! ¡Dios mío! ¡qué deprisa llega el alba!

Dulce amor, volvamos a comenzar nuestro querido juego
en el jardín donde cantan los pájaros

hasta que el vigilante haga sonar su caramillo.
¡Dios mío! ¡Dios mío! ¡qué deprisa llega el alba![20]

En el romance de Tristán, el rey Marcos desempeña el papel del esposo celoso, y su hacienda real, Tintagel, con su elegante corte, representa los valores del mundo diurno —la historia, la sociedad, el honor, las hazañas y la fama, la caballerosidad y la amistad— en radical oposición a la gruta de la intemporal diosa Minne, que pertenece al orden de la naturaleza duradera, en los bosques donde todavía cantan los pájaros. Apartada de todas las esferas del cambio histórico, la Montaña de Venus, con su lecho cristalino, ha sido morada de amantes de todas las épocas, de todos los órdenes de la vida. Su sede está en el corazón de la naturaleza —naturaleza interior y exterior, que son la misma. Y su virtud, por tanto, es

[20] Anglade, *op. cit.*, pp. 13-14. La rima es la siguiente: a, a, a, estribillo; b, b, b, estribillo, etc. Aquí cito tres de las cinco estrofas.

de la especie, no de esta o aquella cultura: Veda, Biblia o Corán, sino del hombre prístino del universo —al cual, no veremos en este valle de lágrimas puesto que todos somos educados en la esfera étnica de esta o aquella cultura.

Ese ámbito inmanente aunque perdido —pero no olvidado— dentro de todos nosotros es alegorizado en el folklore y la mitología celtas como el País bajo las Olas, el País de la Juventud, las Montañas Encantadas y, en el romance artúrico, el País de Nunca Jamás y de la Dama del Lago, donde creció Lanzarote del Lago y del que Arturo recibió su Excalibur. En las crónicas más antiguas del rey Arturo —la *Historia Regum Britanniae* (A.D. 1136) del monje galés Geoffrey de Monmouth— se cuenta que en la época de su gran batalla final contra su traidor hijo Mordred, «Arturo fue herido mortalmente y para curar sus heridas le llevaron a la isla de Avalon»[21]. Y en una obra posterior, la *Vita Merlini* (ca. 1145?), el mismo cronista añade que la nave iba gobernada por un anciano abad irlandés, Barinthus, y que en Avalon, el rey herido fue cuidado por Morgana y sus hermanas. La siguiente noticia que tenemos es de una antigua crónica francesa en verso de un poeta normando llamado Wace, el *Roman de Brut* (A.D. 1155), donde se añade que «Arturo está todavía en Avalon y es aguardado por los britones; pues, como ellos dicen y creen, regresará del lugar al que pasó y vivirá otra vez»[22]. Finalmente (ca. 1200), un sacerdote rural inglés llamado Layamon no sólo transformó al viejo abad irlandés en unas criaturas más románticas, sino que hizo al rey herido profetizar su segunda venida. Arturo, leemos aquí, había sufrido no menos de quince terribles heridas, en la última de las cuales podrían haber cabido dos guantes, y, con el corazón afligido, dijo estas palabras a un joven pariente que estaba al lado de donde yacía:

«Constantino, eres hijo de Cador: aquí te entrego mi reino. No dejes de defender a mis britones durante toda tu vida; mantén para ellos todas las leyes de mis días y todas la buenas leyes de los días de Uter. Yo iré a Avalon, con la más hermosa de las mujeres, la reina Argante, un hada maravillosamente bella,

[21] Geoffrey de Monmouth, *Historia Regum Britanniae*, libro XI, cap. 2.
[22] Wace, *Roman de Brut*, pasaje final.

que hará sanar mis heridas y me curará con una poción. Y pronto volveré a mi reino y viviré felizmente entre los britones.»

Y mientras así hablaba, una pequeña barca se aproximó desde el mar, arrastrada por las olas. En ella iban dos mujeres de forma maravillosa que se llevaron velozmente a Arturo, lo tendieron con cuidado en la barca y se hicieron a la mar[23].

Recordamos ese significativo verso de «Passing of Arthur» en los *Idylls of the King*, de Tennyson:

De las grandes profundidades a las grandes profundidades va,

cuando el rey herido fue a Avalon en una oscura barcaza, en la que había tres funestas reinas, para «ser rey entre los muertos».

El nombre, Avalon, de esa tierra inmemorial más allá del sol poniente,

donde no cae granizo ni lluvia ni nieve,
ni sopla alto el viento

está emparentado con la voz galesa *afallen*, «manzano» (de *afal*, «manzana») y revela la afinidad de este País bajo las Olas celta con la Isla de las Manzanas Doradas de las Hespérides clásicas[24] —y, por tanto, con todo el complejo de ese jardín de la inmortalidad de la Gran Diosa de los mundos de la muerte y la vida, a las que se han dedicado tantas páginas en este estudio de las mitologías de la humanidad. Un eco del mismo tema del jardín paradisiaco de la diosa, con su árbol de la inmortalidad, se reconoce ya en la primera estrofa de la alborada citada anteriormente, donde la dama, bajo un espino, abraza a su amante para que permanezca a su lado. La figura cristiana de la *pietà*, el Salvador muerto en el regazo de su madre, que no tardará en regresar vivo, también pertenece a este complejo. ¿Puede ser, entonces, una casualidad que el rey tuviera quince heridas —la luna creciente culmina el decimoquinto día y comienza a menguar, hacia la muerte, para renacer después de tres días de oscuridad? Además, el primer viaje de Tristán

[23] Layamon, *Brut*, G. L. Brook y R. F. Leslie (eds.) (Londres, Oxford University Press for the Early English Text Society, 1963), últimos versos.

[24] *Mitología occidental*, pp. 25-38.

mortalmente herido a la bahía de Dublín en una barquilla a la deriva, que le llevó infaliblemente al castillo de Isolda, no es más que otra variante de este mismo motivo del País bajo las Olas: por lo que, en último término, Isolda, la Dama del Lago y la Diosa Madre de la *pietà* son la misma: opuestas en todos los aspectos a juicio de nuestro mundo diurno, de los Hijos de la Luz.

II. El corazón noble

Como en la poesía de los trovadores, en el *Tristán* de Gottfried, el amor nace por los ojos, en el mundo diurno, en un momento de éxtasis estético, pero por dentro se abre a un misterio de la noche. Esta idea ya se prefigura en su versión de la historia de amor de los padres de Tristán, Blancaflor y Rivalín. Pues en su caso no hubo ninguna poción que inspirase mágicamente una premonición *a priori* del derrotero al que les arrastraría la atracción sensual: del encuentro amoroso de los ojos, al dolor amoroso, al éxtasis amoroso a la muerte.

Blancaflor, la hermosa e inocente hermana del rey Marcos, estaba sentada con otras damas viendo esa clase de justa llamada *bohort*, en la que los caballeros, sin armadura, luchan con escudos y lanzas romas, cuando empezó a oír murmurar a su alrededor: «¡Mirad! ¡Qué porte el de ese hombre! ¡Cómo cabalga!» Y sus ojos buscaron y descubrieron a Rivalín. «¡Qué bien maneja el escudo y la lanza!», decían todas. «¡Qué noble cabeza! ¡Qué pelo! ¡Feliz la que sea su mujer!»

Se trataba de un joven que había llegado poco tiempo atrás de su reino en Bretaña, atraído por la fama de la corte del rey Marcos. Cuando el torneo hubo acabado y el caballero se acercó velozmente al lugar donde estaba Blancaflor para saludar cortésmente a la hermana de su anfitrión, ya había ganado la corona en el reino de su corazón. Sus ojos se encontraron. «¡Dios os guarde, hermosa dama!»

—¡*Merci*! —respondió ella amablemente y, aunque la turbaba su mirada, continuó—: ¡Qué Dios Bendito, que bendice todos los corazones, bendiga vuestro corazón y vuestro áni-

mo! Aunque os felicito sinceramente tengo que exponeros una pequeña queja.

Dijo él: «Ay, dulce dama, ¿qué he hecho?»

Ella respondió: «Por causa de un amigo mío, el mejor que tuve jamás» —y quería decir su corazón.

—¡Dios mío! —pensó él— ¿Qué quiere decir esto?[25].

A partir de este momento, Gottfried comienza emotivamente el análisis de las cavilaciones de la pareja a lo largo de su romance hasta el ominoso tema del amor-muerte, ya anunciado en el prólogo* y que desarrollará con intensidad creciente en la leyenda del hijo. Como en el poema del trovador Borneilh, en la obra de Gottfried el amor nace de los ojos y el corazón.

Aquí, sin embargo, el corazón mismo es objeto de un nuevo interés: qué ocurre en él y para qué, pues no todos los corazones se abren al amor. El término de Gottfried es «el corazón noble» (*das edele herze*), y como muestra el más perspicaz y erudito de sus intérpretes recientes, Gottfried Weber, en un estudio completo del romance en dos volúmenes[26], este concepto crucial es, en efecto, el núcleo del romance. Se abre interiormente al misterio del carácter, el destino y la dignidad, y, al mismo tiempo, exteriormente, al mundo y al prodigio de la belleza, donde enfrentará al amante con el orden moral. En el prólogo, el poeta ya se había dedicado, su vida y su obra sólo a quienes pueden soportar en un corazón el «grato pesar» y la «amarga dulzura», y, como muestra Weber, es precisamente esta prontitud para aceptar el dolor del amor junto con su arrebato lo que hace excepcional al corazón noble. «Tampoco es el dolor así soportado —escribe— meramente accidental, superpuesto exteriormente a un placer que es lo verdaderamente esencial en el amor. Por el contario, el dolor está implícito en el mismo goce que lo complementa —hasta tal punto que el placer y el dolor se hallan entremezclados de forma indisoluble, como elementos proporcionados de una

---

[25] Gottfried, *op. cit.*, 704-758 y 847-853, abreviado.

[26] Gottfried Weber, *Gottfried's von Strassburg Tristan und die Krise des hochmittelalterlichen Weltbildes um 1200* (Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1953).

* *Supra*, pp. 61-62 y 67-68.

experiencia de la existencia. Y, de hecho, la intención del poeta de dar fuerza verbal a esta idea es lo que justifica tanto poética como filosóficamente su uso repetido —ya anticipado en el prólogo— del recurso retórico del oxímoron»[27].

El término clásico «oxímoron» se define en el *Webster's Dictionary* como «una combinación con efecto epigramático de palabras contradictorias e incongruentes (amable crueldad, laboriosa ociosidad)[28]. El término procede del griego ὀξύμωρος, «agudamente insensato», y denota un tipo de lenguaje empleado comúnmente en los textos religiosos orientales, donde se utiliza como recurso para, superando los pares de opuestos que limitan nuestro pensamiento lógico, indicar «una esfera que no es esfera» más allá de los «nombres y las formas»; como cuando en los Upanishads leemos «lo Manifiesto-Oculto, denominado "Moviéndose-en-secreto", que se conoce como "Ser y No-ser"»[29]:

> Allí no llega la vista;
> no llega el habla, ni el pensamiento[30]

o cuando en un texto budista zen titulado *El paso sin entrada* leemos sobre el «momento interminable» y el «vacío pleno»:

> Antes de dar el primer paso, se ha alcanzado el objetivo.
> Antes de mover la lengua, el discurso ha terminado[31].

Comparemos el lenguaje de los textos budistas de «La Sabiduría de la Otra Orilla» (*prajñā-pāramitā*), examinados en *Mitología oriental*:

> El Iluminado zarpa en el Gran Barco, pero no zarpa desde ningún sitio. Sale del universo, pero, en verdad, no sale de ningún sitio. Su barco está dotado de todas las perfecciones, pero no va tripulado por nadie. No

---

[27] Ibid., vol. I, p. 34.

[28] *Webster's New International Dictionary of the English Language* (Springfield, Mass., G. and C. Merriam Company, 2.ª ed., 1937), p. 1747.

[29] *Muṇḍaka Upaniṣad* 2.2.1.

[30] *Kena Upaniṣad* 1.3.

[31] *Mu-mon, «The Gateless Gate»*, 48; en Paul Reps, *Zen Flesh, Zen Bones* (Garden City, Nueva York, Doubleday and Company, Anchor Books, 1961), p. 127.

encontrará apoyo en nada en absoluto y encontrará apoyo en la condición de la omniscencia, que le servirá de no-apoyo[32].

Designamos este discurso con el término «anagógico» (del verbo griego ἀν-άγω, «conducir hacia arriba») porque apunta más allá de sí mismo, más allá del habla. De acuerdo con esta misma sabiduría de la otra orilla, William Blake escribió del «Matrimonio del Cielo y el Infierno». Nicolás Cusano (1401-1464) escribió en su *Apologia doctae ignorantiae* que «Dios es la implicación mutua y simultánea de todas las cosas, aun de las contradictorias» y, en este sentido, criticaba lo que denominó «el actual predominio de la secta aristotélica, que considera una herejía la coincidencia de los opuestos, mientras que admitirla es el punto de partida para ascender a la teología mística»[33]. Incluso Santo Tomás afirma, en una frase de intuición mística, que «sólo conocemos a Dios verdaderamente cuando creemos que está muy por encima de todo lo que el hombre pueda pensar de Dios»[34]. Y, en Gottfried, para quien el modo de manifiestación divina en la vida humana es el amor, el «agudamente insensato» oxímoron es el recurso estilístico más apropiado para ese misterio cuyo texto es la obra de Gottfried.

Según avanza la leyenda, la tensión creciente entre las polaridades alegría y tristeza, amor contra honor, muerte-vida, luz y oscuridad, puede leerse como una profundización y expansión gradual de la naturaleza de esa poderosa diosa que está más allá de la polaridad masculino-femenino y que había celebrado el Minnesinger Walther*: la misma representada en el centro de la copa órfica de Pietroasa (Fig. 3), entre los dos señores de la luz y de la oscuridad, el ojo y el corazón, Apolo y el dios del abismo; o aquella cuyo poder para fascinar se muestra en las Gracias y las Musas (Fig. 13) danzando ante el ojo del cielo, mientras que con la Talía silenciosa está inmóvil en la tierra.

---

[32] *Mitología oriental*, p. 340; citando el *Aṣṭasāhasrikā Prajñāpāramitā* 1.

[33] Nicolás de Cusa, *Apologia doctae ignorantiae*, citado en Gilson, *op. cit.*, pp. 538 y 536. [Edición castellana: *La docta ignorancia*, Aguilar, 1957.]

[34] Santo Tomás de Aquino, *Summa contra Gentiles* I. v.

* *Supra*, pp. 214-15.

En este sentido, también nos viene a la mente el descubrimiento moderno en el ámbito de la física atómica del «principio de indeterminación o complementariedad», según el cual, en palabras del Dr. Werner Heisenberg, «el conocimiento de la posición de una partícula es complementario del conocimiento de su velocidad o impulso. Si conocemos la primera con un alto grado de exactitud, no podemos conocer la otra con el mismo grado de exactitud; sin embargo, debemos conocer las dos para saber cómo funciona el sistema. La descripción espacio-temporal de los sucesos atómicos es complementaria de su descripción determinista»[35].

Aparentemente, en cada esfera de la búsqueda y la experiencia humana, el misterio de la naturaleza última del ser se resuelve en una paradoja «oximorónica» y lo más que puede decirse de ella es que debe considerarse simplemente una metáfora —como partículas y olas o como Apolo y Dioniso, placer y dolor. Así pues, hoy se reconoce el principio de la metáfora anagógica tanto en la ciencia como en la poesía: sólo en el púlpito y en la prensa oímos hablar de verdades y virtudes definibles en términos fijos. En el mundo de Gottfried no había tolerancia con «la Fiesta del asno» (como la denominó Nietzsche) de los que desearían hacer pensable lo impensable del ser. «Y este misterio —escribió Nietzsche— me lo ha confiado la vida misma. Mira, dijo, yo soy lo que tiene que superarse siempre a sí mismo»[36]. En el mundo de Gottfried, ese poder de la vida para superarse, que se experimenta cuando el amor despierta en el corazón noble, introduce el dolor en todo el sistema de conceptos, juicios, virtudes e ideales fijos del enamorado.

Gottfried compara la condición espiritual de Rivalín tras este breve intercambio de miradas con la bella Blancaflor con la agonía de un pájaro que ha caído sobre una rama enviscada: «Cuando se da cuenta de la liga y quiere elevarse para huir, nota cómo sus patas se quedan pegadas. Así que bate las alas para levantar el vuelo. Pero donde toca la rama, por poco que

---

[35] Werner Heisenberg, *Physics and Philosophy* (Nueva York, Harper Torchbooks, 1958, 1962), p. 49.

[36] Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, «Von der Selbstüberwindung»; *Werke*, vol. VI, p. 167.

sea, ésta le sujeta más y más»[37]. El noble joven se dio cuenta al momento de que estaba atrapado. Y sin embargo, advierte el poeta,

Incluso después de que el amor le hubiera sometido así a su voluntad, él todavía ignoraba qué tormento iba a ser el amor. Después volvió a pensar en su encuentro [*aventiure**] con Blancaflor, considerando todo en detalle: su cabello, su frente, sus sienes, sus mejillas, su boca, su barbilla, el día feliz de Pascua que sonreía en sus ojos, y entonces fue cuando sobrevino el amor verdadero [*diu rehte minne*], ese infalible atizador de las llamas que alimentó con vigor su ardiente pasión. A partir de entonces, el fuego que encendió su corazón y abrasó su cuerpo le hizo sentir en lo más profundo lo que significan una aguda aflicción y el dolor de la nostalgia... El silencio y la melancolía: tal era ahora su vida, pues lo que antes había sido alegría se tornó en añoranza.

Tampoco a Blancaflor, enferma de amor, se le ahorró la añoranza. Experimentó el mismo padecimiento por causa de él que él por causa de ella. El tirano amor [*diu gewaltaerinne Minne*] también había irrumpido en sus pensamientos demasiado impetuosamente, desposeyéndola con violencia de casi toda su compostura. Su comportamiento era insólito para ella misma y para quienes la rodeaban. Los placeres a los que estaba acostumbrada, las diversiones de las que antes había gozado, ahora la desagradaban. Su vida se convirtió en la imagen de la aflicción que tanto la oprimía. Y por mucho que sufriera por la añoranza, no sabía qué era lo que la torturaba. Nunca había experimentado aquella pesadumbre y dolor de corazón. Una y otra vez decía para sí: «¡Oh, Dios! ¡Qué vida es ésta!»[38].

La desvalida pareja había perdido la capacidad de elegir libremente, e incluso de concebir una finalidad o alegría fuera del destino que les reservaba la diosa-tirana Amor (*diu gewaltaerinne Minne*). En una corriente que escapaba a su conocimiento o control serían arrastrados a la misión —el destino de sobrepasarse a sí mismos— que tenían asignada; y la ocasión —en apariencia, sólo un accidente— se presentó como ex profeso, cuando el valiente conde, luchando al lado de su anfitrión contra un rey vecino que había invadido su reino, fue atravesado por una lanza y retirado del campo de batalla al borde de la muerte.

---

[37] Gottfried, *op. cit.*, 847-853.

[38] Ibíd., 915-982.

* *Aventiure* (alto alemán medio, del antiguo francés *aventure*, latín *adventura*), «acontecimiento, suceso» o, más generalmente, «maravilla, accidente, comienzo audaz de resultado incierto» y, especialmente, «suceso afortunado, destino». Matthias Lexer, *Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch* (Leipzig, Verlag von S. Hirzel, 17*a* edición, 1926), p. 9.

Como relata Gottfried:

Muchas mujeres distinguidas lloraron por él, más de una dama se lamentó por su vida. Todos los que le había visto lamentaron la desgracia. Pero por grande que fuera la tristeza de todos ellos a causa de la herida, la pura, hermosa y delicada Blancaflor fue la única que, con una fidelidad inconmovible, se lamentó y lloró con los ojos y con el corazón por los padecimientos de su querido corazón[39].

La vieja nodriza, angustiada por la vida de la joven, cavilaba así: «¿Si se lo permito, ¿qué daño ha de causar? Porque este hombre no tardará en morir», y se las ingenió para que su delicada señora entrara sola en la silenciosa alcoba donde yacía el joven conde herido. Y la angustiada joven se acercó a él silenciosamente y, dándose cuenta de lo próxima que estaba su muerte, perdió el conocimiento. Se inclinó para observarle, acercó tiernamente su mejilla a la de él, y desfalleció. Ahora yacen los dos en el lecho, todavía inconscientes y quietos, su mejilla pegada a la de él, como si estuvieran muertos. Y así permanecieron durante algún tiempo.

Cuando Blancaflor se recuperó, abrazó a su amado, acercó su boca a la de él y le besó cien mil veces en unos momentos; así despertó en él sus sentidos y encendió el vigor de su amor, de forma que apretó a aquella hermosa mujer contra su cuerpo malherido en un ardiente abrazo. No tardó en cumplirse lo que ambos deseaban y aquella mujer concibió un hijo. El estaba al borde de la muerte a causa de la mujer y del amor, y nunca se habría recuperado si Dios no le hubiera ayudado en la necesidad. Mas recuperó la salud porque así había de ser...

Y así se curó Blancaflor de los padecimientos de su corazón; pero se llevó con ella a la muerte. A través del amor se desvaneció su tristeza, pero, con su hijo, recibió la muerte. No sabía nada del hijo ni la muerte que llevaba en su seno, pero al hombre y el amor sí los conocía. El era de ella y ella era de él; ella era él y él era ella. Donde estaban los dos, estaba el verdadero amor[40].

El resto puede relatarse brevemente.

Al saber que su reino había sido invadido, Rivalín regresó con Blancaflor a Bretaña, donde murió en una batalla. Cuando la muchacha, próxima a dar a luz, recibó la terrible noticia, su lengua se heló y su corazón se tornó en una piedra; ni siquiera

---

[39] Ibid., 1159-1171.

[40] Ibid:, 1219-1330; 1337-1362, abreviado.

murmuró «¡Ay!», cayó al suelo y cuatro días después, en medio de terribles dolores, alumbró y murió.

«¡Pero mirad! ¡Su hijo vive!»[41].

Para proteger el nombre de los padres del sobrino del rey Marcos, el fiel mariscal de su padre, Rual li Foitenant, crió al huérfano con su esposa sin dar a conocer a nadie —ni siquiera al niño— la historia de su nacimiento. Le llamaron Tristán, porque había nacido en medio de la tristeza. Cuando cumplió los siete años, le confió a un tutor llamado Curvenal (el Kurvenal de Wagner) para que aprendiera lenguas en otros países y, al poco tiempo, había estudiado más libros que ningún otro muchacho antes o después de él. También aprendió a cazar, a cabalgar llevando el escudo y la lanza, a tocar todos los instrumentos de cuerda conocidos y, a la edad de catorce años, volvió a su país con Curvenal.

Pero entonces fue secuestrado por un mercader que, cuando una tormenta sacudido su nave durante ocho días, le abandonó en la costa de Cornualles. El muchacho extraviado llegó a Tintagel y tanto impresionó al buen rey Marcos con sus habilidades que se convirtió en el montero mayor, arpista y compañero del rey. Así, por obra del azar —aparentemente— sucedió que, como Gottfried, nuestro poeta, concluye esta parte del relato, «Tristán, sin saberlo, ha llegado a su casa, creyendo estar en el extranjero. Su insospechado "padre", el noble y espléndido Marcos, se comportó con él generosamente... Su corazón se inclinaba hacia él»[42].

III. Anamorfosis

El tema mitológico universal que los estudiosos del folklore denominan *exilio y regreso del niño* entraña en la leyenda de la niñez de Tristán, como siempre que aparece, la sugerencia de un destino que se desarrolla ineludiblemente —como una semilla en una flor— en los incidentes de la vida. En la historia de amor de los padres de Tristán no encontramos esa vena

[41] Ibid., 1373-1750.
[42] Ibid., 3379-3384.

mítica. Los hechos se presentan a la manera de la novela realista, como si sólo estuvieran determinados por la casualidad. El desarrollo de los destinos *sigue* —o, al menos, *parece* seguir— las circunstancias exteriores. Sin embargo, sabemos que allí, como aquí, todo estaba predeterminado en la mente del autor y que lo que se leía como un hecho esencial en realidad no era más que un velo, un tejido de circunstancias, cuyo único objeto es permitir el desenvolvimiento de una trama ya formada.

¿Podría decirse lo mismo de las circunstancias de nuestra vida?

Como advierte Schopenhauer en su maravilloso trabajo «Sobre el aparente designio en el destino del individuo»,

> En el transcurso de nuestra vida, todos observamos ciertos acontecimientos que, de un lado, llevan la marca de una necesidad interior o moral, por su importancia decisiva para nosotros, mientras que, de otro, muestran claramente el carácter de la casualidad exterior, completamente accidental. El hecho de que tales acontecimientos se produzcan con frecuencia puede llevar poco a poco a la noción, que con frecuencia se convierte en convicción, de que el curso de la vida individual, por confuso que pueda parecer, es un todo en esencia, con una dirección definida y coherente, y un significado instructivo, como en la epopeya mejor concebida[43].

En el plano naturalista del romance de Blancaflor y Rivalín, la coherente trama de las dos vidas con un mismo destino y significado se hizo patente, para el lector y para los personajes, *a posteriori* —en lo que pareció ser un hecho casual; mientras que un romance como el de Tristán e Isolda, que se apoya abiertamente en formas simbólicas, mitológicas, que emergen con fuerza creciente a medida que avanza la narración, más bien comunica un sentido de la fuerza del destino en la configuración de una vida o, empleando el antiguo término germánico, del *wyrd**.

Racionalmente, como afirma Schopenhauer,

> El aparente plan del curso de una vida puede explicarse, en parte, por la invariabilidad y perseverancia del carácter innato**, que siempre devuelve al

[43] Schopenhauer, *Transcendente Spekulation über die anscheinende Absichtlichkeit im Schicksale des einzelnen; Werke*, vol. 8, pp. 208-209.

* *Supra*, pp. 152 y 171-72.

** *Supra*, p. 158.

individuo a la misma senda. Cada uno reconoce tan cierta e inmediatamente lo que es adecuado para su carácter que, en general, rara vez lo incorpora en la conciencia reflectiva, sino que actúa inmediatamente y como por instinto...

No obstante, si ahora consideramos la poderosa influencia y la enorme fuerza de las circunstancias exteriores, nuestra explicación no parece suficiente. Además, es difícilmente creíble que lo más importante del mundo —la vida individual humana, ganada con tanto esfuerzo, tormento y dolor— reciba la otra mitad de su curso, es decir, la parte que le llega del exterior, exclusivamente de la ciega casualidad —casualidad que en sí misma no es nada ni conoce regulación alguna. Más bien, tendemos a creer que —igual que existen esas pinturas denominadas anamorfosis, que para el ojo desnudo sólo son deformidades fragmentarias, rotas, pero cuando se reflejan en un espejo cónico muestran figuras humanas normales— la interpretación puramente empírica del curso del mundo es como la contemplación de esas pinturas con el ojo desnudo, mientras que el reconocimiento del designio del destino se asemeja a la contemplación en el espejo cónico, que relaciona y organiza los fragmentos dispersos [44].

Desearía recalcar aquí esta analogía de la anamorfosis (del griego μορφόω, «formar», más ἀνα, «de nuevo»: ἀναμορφόω «formar de nuevo»); pues es una idea que clarificará muchas cosas en los campos de la literatura y el arte modernos —como, por ejemplo, el título *Ulises* de James Joyce para una novela sobre las andanzas por Dublín de un agente de publicidad de origen judío. Los hechos casuales, fragmentarios, de una vida aparentemente vulgar revelan la forma y la dimensión de una epopeya clásica del destino cuando se les aplica el espejo cónico, de la misma forma que nuestras vidas dispersas también se ven entonces como anamorfosis. Lo mismo que el «espejo de la naturaleza» shakespeariano, los símbolos del mito presentan a la vista esa Forma informante que en aparente discontinuidad se «manifiesta», como declaran los Upanishads, «aunque está oculta: cuyo nombre es "Moviéndose-en-secreto"»*. El pensamiento primitivo y el oriental están llenos de esta clase de presentimientos: al nivel más elemental, en el sentimiento de la magia y su fuerza; más sutilmente, en el reconocimiento de la fuerza del sueño y la visión para configurar la vida; y de forma majestuosa, en las intuiciones de un

[44] Ibíd., pp. 245-47.
* *Supra*, p. 117.

fundamento no sólo de la vida individual, sino de todas las cosas, como en las siguientes líneas del Mundaka Upanishad:

Aquello que sostiene entrelazados al cielo, la tierra y el espacio que los separa;
también la mente, con el aliento vital:
sólo eso debes conocer como el único espíritu. Todo lo demás,
despréciálo. Ese es el puente a la inmortalidad[45].

Y en Occidente también encontramos tales pensamientos, como, por ejemplo, en los famosos «Versos escritos a pocas millas de la abadía de Tintern, al visitar de nuevo, durante una excursión, las riberas del Wye. 13 de julio de 1798», del poeta romántico William Wordsworth:

Pues he aprendido a contemplar
la naturaleza no como en los días
de la inconsciente juventud sino escuchando a menudo
la triste, calma música de la humanidad,
esa música suave que tiene gran poder
de someter y hechizar. Y he sentido
una presencia que perturba con la alegría
de elevados pensamientos; un sentido sublime
entreverado de algo mucho más profundo
cuya morada es la luz del sol, al atardecer,
el redondo océano, el aire vivo,
el cielo azul, la mente del hombre:
un movimiento y un espíritu que alienta
a los seres que piensan, a aquello en que pensamos
y que está en todas las cosas[46].

La sensación experimentada por los amantes, ya al cruzarse sus miradas por primera vez, de haber descubierto en el mundo exterior el perfecto complemento de la verdad de cada uno y, por tanto, de una maravillosa coincidencia del destino y la casualidad, del mundo exterior y el interior, puede conducir, con el florecimiento de ese amor en el transcurso de la vida, a la convicción poética de una armonía universal de lo visto y lo no visto.

---

[45] *Muṇḍaka Upaniṣad* 2.2.5.

[46] Wordsworth, «Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey on Revisiting the Banks of the Wye During a Tour. July 13, 1789», versos 88-102. [En *La lírica inglesa del siglo XIX*, Edición de Angel Rupérez, Madrid, 1987.]

Por supuesto, a aquellos a quienes ni el amor, ni la naturaleza ni el símbolo ha conferido un espejo cónico, tal romanticismo suena a música celestial. Además, como afirma Schopenhauer en sus reflexiones: «No obstante, a esta idea puede oponerse que la relación ordenada que nosotros creemos haber reconocido en los acontecimientos de nuestras vidas sólo es un efecto inconsciente de nuestra fantasía organizadora y esquematizadora, como cuando miramos una pared manchada y vemos con claridad figuras y grupos humanos, cuando somos nosotros mismos los que introducimos relaciones intencionadas en unas manchas diseminadas por la ciega casualidad»[47].

El lector moderno recordará el test de Rorschach, con sus manchas de tinta en las que diferentes personas distinguen formas diferentes, sintomáticas de la psicología de sus mentes. Y el mundo mismo, dicen algunos, es como una de esas manchas, en la que las personas leen sus propias mentes: el universo ordenado, el gran curso de la historia y la evolución, las normas de la vida humana. Hay en *Ulises* un pasaje en ese sentido, la escena en que Stephen está discutiendo con John Eglinton en la biblioteca. «Caminamos —dice Stephen— a través de nosotros mismos, encontrando ladrones, fantasmas, gigantes, viejos, jóvenes, esposas, viudas, cuñados adulterinos. Pero siempre encontrándonos a nosotros mismos.»

En esta conversación, Stephen Dedalus acaba de citar una línea de Maeterlinck: «*Si Sócrates se marcha hoy de casa encontrará al sabio sentado en el umbral. Si Judas sale esta noche, es hacia Judas hacia donde le llevarán sus pasos*». Y ha aplicado la lección de este solipsismo a una interpretación del arte de Shakespeare, sugiriendo, a su vez, que tal creatividad por medio de la proyección es análoga a la creación del mundo por Dios: «Encontró en el mundo exterior como real lo que estaba como posible en su mundo interior»[48]. En la novela-sueño micro-macrocósmica *Finnegans Wake*, Joyce lleva el plano de la visión del nivel de la conciencia individualizada al inconsciente —de la raza: un

---

[47] Schopenhauer, *Transcendente Spekulation...; Werke*, vol. 8, p. 211.

[48] James Joyce, *Ulysses* (París, Shakespeare and Company, 1922, 8.ª ed., 1926), p. 204; (Nueva York, Random House, The Modern Library, 1934), p. 210. [Edición castellana: *Ulises*, Lumen, 1984.]

«País bajo las Olas» interior que, transformado de una manera u otra, según la influencia local, es común a la humanidad. No obstante, en *Ulises*, por lo menos hasta el momento del gran trueno que resuena justo en la mitad del libro[49] (después del cual los dos universos aparentemente separados de Leopold Bloom y Stephen Dedalus se van abriendo gradualmente el uno al otro y muestran sus rasgos comunes), el plano y punto de vista es estrictamente el de nuestro mundo diurno del siglo XX, de individuos separados, que se afirman y protegen a sí mismos; cada uno, un fragmento de una anamorfosis general, para la que nadie ha encontrado el espejo cónico.

En efecto ¿no prolifera hoy entre nosotros una especie, en la que se cuentan incluso filósofos, que (manteniendo a su manera la noción bíblica de la naturaleza corrupta) no puede descubrir en la naturaleza del hombre o del universo signo alguno de un orden inherente? —¡por no mencionar la congruencia de los dos mundos, el interior y el exterior! Consideremos, por ejemplo, la queja de Jean-Paul Sartre, a quien resulta «extremadamente embarazoso que Dios no exista, pues con El desaparece toda posibilidad de encontrar valores en un paraíso inteligible... De hecho, todo está permitido si Dios no existe, y, en consecuencia, el hombre está abandonado; pues no puede encontrar nada en que apoyarse, tanto dentro como fuera de sí mismo... Nos quedamos solos, sin excusa. Eso es lo que quiero decir cuando afirmo que el hombre está condenado a ser libre»[50].

Por otra parte, en el polo opuesto, están los que creen que conocen —absolutamente— el orden en la mente de Dios para toda la humanidad, y pueden actuar de acuerdo con él e incluso enseñarlo. Lo han aprendido en la Biblia o en el Corán o, más apasionadamente, en un histérico «salto de fe» y «decisión» inspirada por el Espíritu Santo. Como, por ejemplo, en el diario de Søren Kierkegaard (1813-1855), un siglo antes que Sartre:

---

[49] Ibid., edición de París, pp. 376-377; Random House, p. 388.

[50] Jean-Paul Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme* (París, Les Editions Nagel, 1946); traducido al inglés por Walter Kaufmann, *Existentialism from Dostoyevsky to Sartre* (Nueva York, Meridian Books, 1956), pp. 294-95. [Edición castellana: *El existencialismo es un humanismo*, Orbis, 1985.]

Lo más tremendo que le ha sido concedido al hombre es la elección, la libertad. Y si deseas salvarla y preservarla sólo hay una forma: en el mismo momento, incondicionalmente, renunciar a ella por completo y devolverla a Dios, y a ti mismo con ella... Tienes libre albedrío, dices, y sin embargo no has escogido a Dios. En ese caso, enfermarás, el libre albedrío se convertirá en tu *idée fixe*, hasta que, al final, serás como el rico que imagina que es pobre y morirás de necesidad: te quejas de que has perdido tu libre albedrío —y tu falta es únicamente que no te afliges con la suficiente profundidad o lo volverías a encontrar...

Hay un Dios; me ha comunicado su voluntad en la Sagrada Escritura y en mi conciencia. Este Dios desea intervenir en el mundo. Pero ¿cómo va a hacerlo si no es mediante, es decir, *per*, el hombre?[51]

Entre estos dos bandos de inflexibles adivinadores, con sus saltos y actos de fe en una u otra dirección, se hallan los que con un carácter menos dogmático, están dispuestos —como Schopenhauer y Wordsworth— a admitir que si ante la contemplación de la naturaleza y la vida es posible llenarse, como Wordsworth, de «un sentido sublime entreverado de algo mucho más profundo», conviene recordar que «en tales pensamientos todo es cuestionable» y, como continúa Schopenhauer: «[en tales materias] lo último que se debe expresar, por tanto son respuestas decisivas».

¿Es posible un desajuste completo entre el carácter y el destino de un individuo? ¿O es cada destino apropiado, a rasgos generales, a cada carácter? O, por último, ¿es una necesidad secreta e inexplicable, comparable al autor de un drama, la que siempre une a ambos adecuadamente? Pero esto es precisamente lo que no sabemos.

Entretanto, creemos ser en cada momento señores de nuestros actos. Sólo cuando volvemos la vista al curso pasado de nuestras vidas y, sobre todo, consideramos nuestros desafortunados pasos y sus consecuencias, ocurre con frecuencia que no comprendemos cómo hemos podido hacer o dejar de hacer esto o aquello, y parece como si un poder extraño hubiera guiado nuestros pasos. Por eso dice Shakespeare:

Fate, show thy force: ourselves we do not owe;
What is decreed must be, and be this so!
[Destino, muestra tu fuerza: no nos debemos a nosotros mismos;
lo que está decretado debe ser, ¡y que así sea!][52]

---

[51] *The Journals of Kierkegaard*, traducido al inglés por Alexander Dru (Nueva York, Harper Torchbooks, 1959), pp. 189 y 203.

[52] *Twelfth Night*, I., v. 331-332.

También dice Goethe en *Götz von Berlichingen* (acto V): «Los hombres no nos guiamos; los espíritus malignos han recibido poder sobre nosotros para que ejerciten su malicia en nuestra destrucción». Y también en *Egmont* (acto V, última escena): «El hombre se imagina que dirige su propia vida, que se guía a sí mismo; y su ser más íntimo es arrastrado irresistiblemente a su destino». Ya lo dijo el profeta Jeremías: «No está en mano del hombre trazarse su camino, no es dueño el hombre de caminar ni de dirigir sus pasos» (10,23).

Los antiguos no se cansaban de resaltar, en verso y en prosa, la omnipotencia del destino, y con ello indicaban la comparativa impotencia del hombre. Por todas partes se puede ver que estaban imbuidos de esta creencia, en tanto que sospechaban la existencia de una misteriosa relación entre las cosas, que es más profunda que la claramente empírica (véase Luciano, *Diálogos de los muertos* 19 y 30; Herodoto [*Historiae*] lib. I, cap. 91 [«Ni siquiera un dios puede escapar al decreto del destino»] y [lib.] 9, cap. 16 [«El hombre no puede impedir lo que Dios ha decretado que ocurra»]). De ahí la los numerosos términos que existen en griego para esta idea: πότμος, ἄσα, εἱμαρμένη, πεπρωμένη, μοῖρα, Ἀδράστεια y quizá haya más. Por el contrario, la palabra πρόνοια [«providencia, presciencia»] desvía la idea de la cuestión, pues se deriva de νοῦς [«mente, pensamiento, acto de la mente»], lo secundario, con lo cual ésta se vuelve clara y comprensible, pero también superficial y falsa.

Todo esto obedece al hecho de que nuestros actos son el producto inevitable de dos factores: el primero es que nuestro carácter está establecido de manera invariable, aunque sólo llegamos a conocerlo *a posteriori**, esto es, paulatinamente; y el segundo son nuestras motivaciones: éstas se hallan en el exterior, son creadas necesariamente por el curso del mundo y determinan nuestro carácter recibido, a condición de que ésta tenga una disposición constante, con una inexorabilidad casi mecánica. Pero el yo que finalmente juzga el hecho resultante es el sujeto del conocimiento. En cuanto tal, es ajeno tanto al carácter como a la motivación y así, no es más que el observador crítico de sus efectos. ¡No es extraño que a veces se asombre!

Sin embargo, una vez que se ha comprendido la idea de ese fatalismo transcendente y se contempla la vida individual desde este punto de vista, en ocasiones se tiene la sensación de estar asistiendo a la más maravillosa de las representaciones teatrales —en el contraste entre el carácter obvio, físico y casual de una circunstancia y su necesidad moral-metafísica: aunque esta última nunca es demostrable e incluso quizá sea sólo imaginaria[53].

IV. La música del País bajo las Olas

En el contexto de la leyenda de Tristán, las formas y motivos simbólicos a través de los que se comunica la idea de un destino y un poder exterior (que, paradójicamente, es una

[53] Schopenhauer, *Transcendente Spekulation...*; *Werke*, vol. 8, pp. 212-13.

* *Supra*, p. 58.

función del carácter del individuo motivado) procedían —como hemos visto— de la tradición celta pagana de Irlanda, Cornualles y Gales. Por tanto, llevaban consigo el antiguo mensaje, generalmente pagano, de la divinidad inmanente de todas las cosas y de que este Ser de seres oculto se manifiesta particularmente en ciertos individuos heroicos, que representan epifanías de ese «oculto-manifiesto» que actúa y vive dentro de todos nosotros y es el secreto de la armonía de la naturaleza. Esa figura era el Cristo de los gnósticos. Esa figura era Orfeo con su lira (Fig. 1). Los mitos y leyendas celtas están llenos de esos cantores y arpistas de las montañas encantadas, cuya música tiene el poder de hechizar y mover el mundo: hace llorar a los hombres, hace dormir a los hombres y hace reír a los hombres. Llegan misteriosamente del País de la Eterna Juventud, del País de las Montañas Encantadas, el País bajo las Olas; y aunque se les consideraba seres humanos —extraños y excepcionales, desde luego, pero tan individuales como tú o yo (o, al menos, como suponemos que somos)— en realidad no eran tales, sino que estaban, por así decirlo, «abiertos hacia atrás», al universo.

El embaucador o *trickster** mitológico irlandés Manannan Mac Lir era una figura de esta clase. En realidad, era un dios del mar —por él recibió su nombre la isla de Man— que, con su magia, ocultó a los ojos humanos esas montañas encantadas, las Síd, donde los dioses celtas de antaño, los Tuatha Dé Danann, siguen celebrando hasta hoy un festín de la carne inagotable de su cerdo divino, regado con la cerveza de la inmortalidad. Como el dios marino clásico Proteo, Manannan podía cambiar de forma, y se cuenta que se apareció encubierto bajo otros aspectos hasta el siglo XVI, como, por ejemplo, en la famosa fiesta de Ballyshannon, en la que su anfitrión fue el histórico Black Hugh O'Donnell (m. 1537).

Como surgido de la nada, el viejo dios marino se presentó en aquella fiesta bajo el aspecto de patán o camorrista vestido con estrechas tiras de cuero: «en sus zuecos chapaleaba agua de los charcos y la mitad de su espada desnuda sobresalía por

* Héroe burlón y lleno de artimañas frecuente en las primeras religiones. *(N. del T.)*

detrás de su trasero, mientras que en la mano derecha llevaba tres venablos de madera de acebo con puntas endurecidas al fuego». Los tres venablos sugieren el tridente de Posidón y el agua en sus zuecos es otro signo significativo. Tras retar a los cuatro hábiles arpistas de la fiesta (que, según se cuenta, tocaban unas melodías tan deliciosas, suaves y armoniosas que su mágico hechizo hubiera arrullado el sueño de los hombres), este patán gritó que, por las tres gracias del cielo, nunca había oído desafinar así a este lado del Infierno, donde los artistas del Diablo y de Albiron hacen resonar el hierro con sus acotillos. «Y acto seguido —continúa nuestro documento— tomó un intrumento y tocó una música tan melodiosa, y despertó de tal manera las dulces pulsaciones del arpa, que, en todo el mundo, las mujeres de parto, los guerreros heridos, soldados mutilados y valientes apuñalados —junto con todos los que sufrían dolorosas enfermedades y otros males— modulación se hubieran adormecido y caído en el sueño más profundo con el hechizante encanto de su modulación. "¡Por la gracia del Cielo! —exclamó O'Donnell— desde que oí hablar por primera vez de la fama de los que dentro de las montañas y bajo la tierra tocan la música feérica, que hace dormir a algunos, llorar a otros y reír a otros, no he escuchado música más dulce que la tuya: ¡en verdad, eres un pícaro melodioso!" "Unos días soy amable y otros desagradable"», replicó el patán; al instante volvió a tomar el instrumento y tocó una melodía que ofuscó tanto a los asistentes que todos se levantaron furiosos y empezaron a luchar entre sí —entonces desapareció[54].

La figura 25 pertenece a la serie de azulejos de la abadía de Chertsey, de hacia el 1270. El joven Tristán está enseñando a la doncella Isolda a tocar el arpa durante su primera visita a Irlanda: con el mismo arpa y la misma música que habían hechizado a su tío (Fig. 2).

¡Escucha Tristán! —dijo el rey— Tienes todas las cualidades que añora mi corazón. Sabes todo lo que siempre deseé saber: caza, idiomas, arpa. Seamos, pues, compañeros, tú el mío y yo el tuyo. De día saldremos a cazar, y al

[54] Standish H. O'Grady, *Silva Gadelica* (Londres, Williams and Norgate, 1892), vol. II. pp. xiii, 311 y ss.

Figura 25.—*Tristán enseña a Isolda a tocar el arpa.*

atardecer buscaremos el placer en casa con diversiones cortesanas: cantando, tocando el arpa y el violín. ¡Lo haces tan bien! Hazlo para mí. A cambio, yo conozco placeres que quizá desee tu corazón: hermosas ropas y caballos. Te daré todos los que quieras. Así, cada uno satisfará al otro según sus dones. Mira, mi espada y mis espuelas, mi ballesta y mi cuerno de oro, te los doy, compañero [55].

Nacido al otro lado del mar, de una viuda que murió al nacer él, Tristán se había presentado como surgido de la nada. Arrojado a la costa por las aguas tormentosas, era como si hubiese nacido del vientre de la naturaleza: el muchacho llevado a la orilla por el delfín, el cerdo del mar. Había aparecido milagrosamente, por así decirlo, con el poder y la gloria de un dios, pero en la forma de un joven. Más aún, la nave en la que le habían raptado más allá de las aguas (la otra orilla) era un barco mercante (*ein Kaufschif*). Hermes, guía de

[55] Gottfried, *op. cit.*, 3721-3739.

los espíritus en su renacimiento, era el señor y patrón de los mercaderes —así como del robo y la astucia.

Aquí debemos recordar la leyenda de que Hermes creó la lira cuando no era más que un recién nacido. Era hijo de Zeus y de una ninfa del cielo nocturno, Maia («mujer anciana, abuela, madre adoptiva, vieja nodriza o comadrona»; pero también una clase de cangrejo de gran tamaño). Nació en una cueva al amanecer y, haciendo pinitos antes del medio día, encontró a la entrada —en apariencia casualmente— una tortuga (un antiguo símbolo animal del universo) cuyo caparazón utilizó para hacer una lira, y al medio día ya cantaba maravillosamente con ella. Esa tarde, robó los bueyes a Apolo y, para aplacarle, le regaló la lira, que Apolo, a su vez, entregó a su hijo Orfeo (Figs. 1 y 9). Y, como ya sabemos, el sonido de aquella lira en manos de Orfeo apaciguaba a los animales del bosque, movía árboles y rocas e incluso encantó al señor de los Infiernos, cuando el amante descendió vivo al abismo para recobrar a Eurídice, su novia perdida.

Ahora bien, como ya señalamos en relación con el antiguo dios celta del jabalí de las figuras 18, 20 y 21, las raíces del árbol del folklore y la mitología celtas se hunden en el estrato de la cultura megalítica de Europa occidental, que mantenía contactos comerciales con las civilizaciones navegantes prehelénicas de Creta y Micenas, uno de cuyos poderosos dioses era Posidón, y de las que proceden los rasgos órfico-dionisiacos, no homéricos, de la mitología y el ritual clásicos[56]. Por tanto, debemos reconocer un parentesco documentado arqueológicamente, entre los arpistas míticos del más allá celta y los de los misterios órficos y gnósticos. Además, como señalamos en *Mitología primitiva*[57], hay huellas de un parentesco genérico de los misterios clásicos no sólo con el grandioso complejo mítico egipcio del dios agonizante Osiris y el mesopotámico Tammuz, sino también con los extendidos mitos y ritos primitivos del sacrificio del joven o la doncella (o, más vívidamente, la joven pareja sacrificida ritualmente en amor-muerte sacramental)[58], cuya carne, consumida en comunión

[56] *Mitología occidental*, pp. 83-90.
[57] *Mitología primitiva*, pp. 185-202.
[58] *Mitología primitiva*, pp. 203-04.

caníbal, simboliza el miserio de ese Ser más allá de la dualidad, que vive repartido en todos nosotros. La misma idea se expresa mitológicamente en la leyenda india, citada en *Mitología oriental*, de la primera criatura, el Ser que, al principio, se hinchó, se dividió en hombre y mujer y, engendrando de sí mismo todas las criaturas de este mundo, se convirtió en este mundo[59].

El dios indio equivalente a Posidón y al dios marino irlandés Manannan es Shiva, que, como ya hemos visto, sujeta el tridente en la mano derecha, y en la versión cristiana del infierno es el Diablo. Se le denomina «Señor de las Bestias» (*paśu-pati*)[60], así como «El que toca la lira» (*viṇa-dhara*); además, es un dios fálico y, en cuanto señor del símbolo lingam-yoni, se le suele representar unido en un solo cuerpo a su diosa, ella a la izquierda y él a la derecha. Por tanto, la metáfora de Tristán-Isolda como un único ser en la India es un icono familiar del misterio de la no dualidad. Hermes también es señor del falo y de lo masculino y lo femenino al mismo tiempo. La palabra «hermafrodita» (Hermes-Afrodita) apunta al secreto de su naturaleza. Y, por supuesto, con Afrodita se relaciona inevitablemente su hijo, el cazador alado cuyo arco es tan peligroso: el Cupido romano, el Eros griego —el niño sobre el delfín. Afrodita también nació del mar. Y, además, es consorte del dios que muere y resucita eternamente, herido por el jabalí, cuyo signo celeste es la luna creciente y menguante: el señor de la magia de la noche. Así, Tristán, maestro de las artes de la caza, la música y las lenguas, llevó consigo a Cornualles los poderes de esos dioses.

Para Marcos, había de ser como el año nuevo respecto al acabado, o como David para Saúl (Fig. 2). Era el dios joven destinado a sustituirle en la posesión de la reina, que en la tradición ritual de la Edad del Bronce simbolizaba la tierra, el reino, el universo mismo, y en el lenguaje de los posteriores misterios helenísticos se convirtió en guía y símbolo del reino interior del alma: ese reino del espíritu que sólo puede hallarse y fecundarse mediante la muerte, la humillación y la sumisión

---

[59] *Mitología oriental*, pp. 24-25.
[60] *Mitología oriental*, pp. 197-201.

del principio solar de la conciencia racional, segura de sí misma, a la música, la música del sueño, de ese abismo interior donde los dos —el hombre y la mujer— se tornan uno (Fig. 3, estadio 11). También podemos recordar aquellas arpas con forma de toro halladas en las tumbas reales de Ur, que cantaban la armonía del universo y el amor-muerte allí celebrado de la diosa y el dios de las profundidades: Inanna y Dumuzi-absu, Ishtar y Tammuz[61].

En una tríada galesa se conserva un fragmento de una antigua versión de la leyenda de Tristán, hoy perdida, que abre una nueva perspectiva en el pasado mitológico de la relación de Tristán e Isolda:

> Trystan, hijo de Tallwch, disfrazado de porquero,
> guardaba los cerdos de Marc, hijo de Meirchyon,
> mientras el [verdadero] porquero llevaba un mensaje a Esyllt[62].

Aquí se descubre, en primer lugar, que el padre del héroe no se llamaba Rivalín, sino Tallwch. Reconstruyendo la historia de la leyenda por sus fases de Bretaña, Cornualles, Gales e Irlanda, el gran estudioso de la cultura celta del siglo pasado, H. Zimmer*, descubrió que, del siglo VI al IX, en las pantanosas tierras de los pictos al sur de Escocia, reinaron una serie de reyes llamados Drustan alternando con otros que llevaban el nombre de Talorc, de los cuales, el que reinó del 780 al 785 fue el Drustan hijo de Talorc de la primera —y perdida para siempre— versión de nuestra leyenda[63]. En Gales, Drustan, hijo de Talorc, se convirtió en Trystan, hijo de Tallwch, y el nombre Rivalín sólo se introdujo cuando el romance llegó a Bretaña después del año 1000, donde recibió su forma definitiva.

---

[61] *Mitología primitiva*, pp. 461-71.

[62] Gertrude Schoepperle, *Tristan and Isolt* (Londres, David Nutt; Frankfurt a. M., Joseph Baer and Co., 1913), p. 227.

[63] H. Zimmer, «Zur Namenforschung in den altfranzösischen Arthurepen», *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, vol. XIII (1891), pp. 58 y ss.

* Como ya mencioné en *Mitología oriental*, p. 55, H. Zimmer (1851-1910) no debe confundirse con su hijo del mismo nombre, el famoso estudioso del sánscrito Heinrich Zimmer (1890-1943), a quien he citado en *Mitología oriental*. Para evitar confusiones, me refiero al padre como H. Zimmer y al hijo como Heinrich Zimmer.

El episodio del amante disfrazado del porquero de Marcos, enviando un mensaje a la esposa de Marcos por medio del verdadero porquero, que es desconocido en el ciclo de Tristán, nos recuerda la leyenda, tratada en *Mitología primitiva*, del rapto de Perséfone por Hades, donde se cuenta que un porquero la acompañó a los infiernos cuando la tierra se abrió para recibirla[64]. Es significativo que el nombre del porquero de aquel rebaño perdido fuera Eubuleo, «El buen consejero», uno de los apelativos de Hades; y, como señala Frazer en *La rama dorada*, Perséfone, en su aspecto animal, era un cerdo[65]. De nuevo: en la *Odisea* tenemos el episodio de la isla mágica de Circe, la cual, cuando devolvió a los hombres de Odiseo a su forma primitiva (y eran más jóvenes y hermosos que antes), llevó a Odiseo a su lecho y después le condujo a los infiernos, donde habló —entre otros muertos vivientes— con el adivino hombre-mujer Tiresias (véase la Fig. 3, estadio 11). En el corpus del folklore celta, la leyenda clásica de la guía-diosa-cerdo a los misterios que se hallan más allá de la muerte está representada por la leyenda popular irlandesa, relatada en *Mitología primitiva* y mecionada unas páginas más atrás, de la Hija del Rey del País de la Juventud, que tenía cabeza de cerdo. Cuando apareció sobre la tierra y se unió al hijo de Finn McCool, Osián, éste hizo desaparecer su cabeza de cerdo con un beso y se convirtió en el Rey del País de la Juventud[66].

En el poema de Gottfied, la imagen de Tristán como un jabalí mancillando el lecho de Marcos, su caracterización como porquero en tríada galesa y la leyenda de la cicatriz en el muslo apuntan en la misma dirección: a su origen en el dios celta-megalítico del jabalí con los ojos de la Gran Madre esculpidos en cada lado (Fig. 18), que, como señor del bosque, del mundo subterráneo y de la fuerza vital de la naturaleza, también era rey del País bajo las Olas, y músico y señor de su hechizo.

Por otra parte, parece que el rey Marcos estaba relacionado con un contexto mítico totalmente distinto, tan opuesto al de Tristán como el día a la noche, o como el mundo de los lujos y

---

[64] *Mitología primitiva*, pp. 216-24.

[65] Sir James G. Frazer, *The Golden Bough*, (Nueva York, The Macmillan Co., 1922), p. 470. Véase *Mitología primitiva*, p. 217.

[66] *Mitología primitiva*, pp. 488-89.

los caballos al de la música del arpa, el violín, el canto y la tradición del amor y la luna. Pues si Tristán, como hemos visto, era originalmente un rey picto, pre-celta, de un pueblo matrilineal de la Edad del Bronce —posiblemente con recuerdos no muy lejanos de regicidio ritual— y si la reina Isolda, como hija legendaria de una Irlanda pre-celta, del linaje de la reina Meave[67], pertenecía asimismo a una tradición matriarcal, el rey Marcos —también llamado Eochaid en Gales— parece haber sido un rey celta de Cornualles de la época de Drustan/Tristán (ca. 780-785 d.C.), cuya leyenda, al penetrar en Gales algún tiempo después del año 1000, se fundió con la de la pareja en una relación semejante a la del príncipe guerrero celta Ailill con la reina Meave.

Su nombre, Marcos, se considera una abreviatura del latino Marcus, el nombre del dios de la guerra, Marte. Pero también puede guardar relación con el alto alemán medio *marc*, que significa «caballo de guerra», el galés *march* y el antiguo irlandés *morc* o *margg* «semental o corcel»; y esta posibilidad está apoyada por su otro nombre celta, *Eochaid*, relacionado con el antiguo irlandés *ech*, latín *equus*, «caballo». Más aún, en una antigua versión francesa del romance (del poeta normando Béroul, c. 1195-1205) encontramos esta asombrosa afirmación: *Marc a orelles de cheval*, «Marcos tiene orejas de caballo»[68]. Y esto nos arroja a un vórtice extremadamente sugerente de asociaciones mitológicas e históricas.

V. El toro-luna y el corcel-sol

En primer lugar, nos viene a la mente la leyenda clásica del rey Midas, que tenía orejas de caballo y todo lo que tocaba, icluyendo a su hija, se convertía en oro, el metal del sol; recordamos, también, que los jefes de las tribus anglo-sajonas que invadieron Inglaterra (ca. 450 d.C.) eran Hengest y Horsa, nombres germánicos que significan «caballo». La figura 26

---

[67] *Mitología occidental*, pp. 55-60.

[68] Béroul, *Le Roman de Tristan*, editado por Ernest Muret (París, Honoré Champion, 1962), línea 1334.

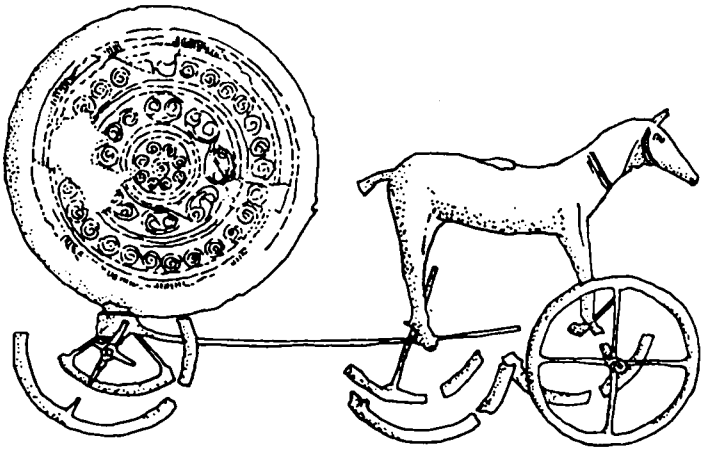

Figura 26.—*Corcel solar de bronce y carro; Dinamarca, ca. 1000 a.C.*

muestra un disco solar de bronce adornado con dibujos de espirales en oro, sobre ruedas de bronce y tirado por un corcel también de bronce, descubierto en Trundholm, Nordseeland, Dinamarca (de donde procedían Hengest y Horsa), y que se suele fechar hacia el 1000 a.C.; mientras que en la figura 27 se ven dos monedas galas tardías con caballos, cada uno con un águila (el pájaro-sol) a sus lomos, y en una de ellas, el caballo tiene cabeza de hombre. Sabemos que en Roma, cada octubre, se sacrificaba un caballo a Marte y que, en el solsticio de verano, tanto los celtas como los germanos sacrificaban caballos. En la India aria, el supremo «sacrificio del caballo» (*aśvamedha*) era un rito reservado para los reyes, en el que, como se

Figura 27.—*Corcel solar y águila; Francia, periodo galorromano*

vio en *Mitología oriental*[69], el noble animal era identificado no sólo con el sol, sino también con el rey en cuyo nombre se celebraba el rito, y la reina debía representar en una fosa un coito simbólico con el caballo inmolado: lo cual confería a su esposo la condición de rey solar cuya luz iluminaría la tierra. Y, más lejos, tenemos la leyenda del nacimiento del amado príncipe japonés Shotoku (573-621 d.C.) mientras su madre inspeccionaba las dependencias del palacio. «Cuando llegó a las caballerizas y se encontraba justamente en la puerta de los establos, el niño nació de repente sin dolor»[70].

A la luz de estos datos, es casi seguro que la asociación del rey Marcos con un caballo, e incluso las orejas de caballo, atestiguan que su imagen pertenecía originalmente al contexto de los ritos solares reales, los ritos de aquellos guerreros arios celtas que, en el primer milenio a.C., con su orden patriarcal, invadieron el antiguo mundo de la Diosa Madre y el derecho materno de la Edad del Bronce. La composición de la moneda de la figura 27 en la que un caballo con cabeza humana salta sobre un toro como el sol salta sobre la tierra indica la relación de los órdenes de conquistadores y conquistados en aquella edad heroica celta; y cuando comparamos esas figuras con el *Guernica* de Pablo Picasso (Fig. 28), donde un caballo y su jinete yacen destrozados, y un toro permanece en pie poderoso e intacto, quedan ilustrados con notable coherencia el comienzo y el final del largo y majestuoso periodo europeo del caballero conquistador y su montura.

Oswald Spengler, en su última obra publicada, *Los años decisivos* (1933), delineó en dos audaces párrafos el alcance de esta gran época cuyo crepúsculo estamos viviendo ahora:

> En el transcurso de la historia mundial ha habido dos grandes revoluciones en la manera de hacer la guerra provocadas por repentinos aumentos de movilidad. La primera se produjo en los siglos iniciales del primer milenio a.C., cuando, en las vastas llanuras entre el Danubio y el Amur, apareció el caballo de montar. Los ejércitos con caballería eran muy superiores a los hombres a pie*. Los jinetes podían presentarse y desaparecer antes de que se

---

[69] *Mitología oriental*, pp. 219-28.

[70] *Nihongi* 19.34; citado en *Mitología oriental*, p. 527.

* «Y también a los carros de guerra, que sólo se podían emplear en la batalla, pero no eran de ninguna utilidad en las marchas. Los carros aparecie-

pudiese organizar la defensa o la persecución. Desde el Atlántico hasta el Pacífico, la poblaciones intentaron en vano complementar sus fuerzas de infantería con contingentes de caballería: la infantería estorbaba sus maniobras. Tampoco se salvaron los imperios chino y romano con la construcción de murallas y fosos: como la muralla que puede verse hasta hoy cortando Asia por la mitad o el *limes* romano descubierto recientemente en el desierto sirio-árabe. Era imposible enviar un ejército formado tras esas barreras con la suficiente rapidez como para detener un ataque por sorpresa. Una y otra vez, las poblaciones campesinas asentadas de las esferas china, india, romana, árabe y europea occidental fueron aplastadas, indefensas y aterrorizadas, por multitudes de partos, hunos, escitas, mongoles y turcos. Es evidente que el espíritu de la caballería y el del campesinado son irreconciliables. Los ejércitos de Gengis Khan debieron, pues, sus victorias a su superior velocidad.

Actualmente, estamos asistiendo a la segunda transformación decisiva con el desplazamiento del caballo por el «caballo de vapor» de nuestra tecnología fáustica. Todavía en unos años tan recientes como los de la [I] Guerra Mundial, los legendarios regimientos de caballería de Europa occidental estaban rodeados de una aureola de orgullo caballeresco, aventuras audaces y heroísmo, que sobrepasaba con mucho a la de cualquier otra arma militar. Durante siglos, habían sido los vikingos de tierra firme. Mucho más que la infantería representaron cada vez más la verdadera vocación de la vida de soldado y la carrera militar. En el futuro, todo esto cambiará. De hecho, los cuerpos aéreo y acorazado ya han ocupado su lugar y la movilidad ha superado con ellos los límites de las posibilidades orgánicas y entrado en las dimensiones inorgánicas de la máquina, de máquinas *personales* (por así decirlo), que, a diferencia de la impersonalidad del fuego de ametralladora de las trincheras de la [I] Guerra Mundial, volverán a presentar al heroísmo personal el desafío de grandes empresas[71].

En el *Guernica* de Picasso, la deslumbrante bombilla es el único signo del nuevo orden de poder y vida que está destruyendo al antiguo: del toro del establo y el caballo de guerra, el campesinado y la caballería. El caballo, vehículo conquistador del periodo que está terminando, parece haber sido atravesado por la lanza de su jinete y corneado por el toro. La herida de la lanza es una referencia evidente a la guerra civil: la

---

ron unos mil años antes que el caballo de montar, en la misma región, y donde quiera que se emplearan, fueron invencibles en los campos de batalla contemporáneos: en China y la India, poco después del 1500 a.C.; en el Oriente Próximo un poco antes, y en el ámbito heleno poco después del 1600. No tardaron en utilizarse en todas partes, pero desaparecieron cuando se generalizó la caballería —aunque ésta sólo fuera una fuerza auxiliar de la infantería.» (Nota de Spengler.) [p. 209]

[71] Oswald Spengler, *Jahre der Entscheidung* (Munich, C. H. Beck, 1933), pp. 36-37. [Edición castellana: *Los años decisivos*, Espasa-Calpe, 1982.]

Figura 28.—*Adaptación del* Guernica *(1937), Pablo Picasso.*

Guerra Civil española de 1936-1939, durante la cual la ciudad vasca de Guernica fue bombardeada en 1937. Pero la raza y el lenguaje vascos son pre-arios. Representan, pues, como los pictos de Drustan, un periodo de la historia anterior a la era y el pueblo del caballo. Tipifican y representan aún hasta hoy el espíritu paciente de esos largos, penosos milenios de la entrada y establecimiento en Europa de su población campesina básica: cuando los mitos y ritos del toro sacrificado —símbolo del señor, muriendo y resucitando eternamente, de las estaciones de vida, cuyo signo celeste es la luna— eran las formas de fe y plegaria sustentadoras de la vida. En la arena, de donde Picasso tomó su imaginería, el viejo y cansado caballo del picador es corneado por el toro, pero, a su vez, éste es muerto por un arma solar —la espada del matador, que va vestido con el «traje de luces». En la obra de Picasso no hay tal vengador: el enigmático toro permanece de pie. La era del caballero ha pasado y, remontándonos en los siglos para identificar los momentos simbólicos de su comienzo, culminación, climaterio y disolución, podemos distinguir las siguientes fases de este periodo cultural:

1. El largo periodo representado por las monedas de la figura 27, de los comienzos arios paganos de lo que hoy es la civilización occidental: los siglos de la expansión, las incursiones y las invasiones celtas (Hallstatt y La Tène), ca. 900-15 a.C., y, después, del imperio universal de la Roma pagana, ca. 400 a.C.-400 d.C.[72].

2. Los años de la Edad Media cristiana, cuya oscuridad inicial se irá despejando: primero, de la conversión forzosa y caída inmediata del Imperio Romano en Europa (Teodosio el Grande, 379-395 d.C.); a continuación, de los santos de la Irlanda cristiana, que mantuvo una luz tenue pero constante mientras, en el continente, a las guerras y los saqueos de los pueblos paganos germánicas se sumaba la acción de los jinetes hunos asiáticos y musulmanes africanos (las atroces ordalías de esta fase duraron del siglo VI al IX)[73]; después se inicia una mejora entre los francos, lombardos y sajones, que emana

[72] *Mitología occidental*, pp. 321-46 y 421.
[73] *Mitología occidental*, pp. 487-521.

principalmente de la escuela palatina (pero también de las armas) de Carlomagno (Sacro Emperador Romano, 800-814 d.C.), y —¡por fin!— la caída del Toledo musulmán en el año 1085 y la organización, diez años después, de la Primera Cruzada, el repentino florecimiento de la edad de oro europea de la cortesía y el *amor*, la teología, las catedrales y los caballeros en busca de la aventura: esa edad por excelencia de la caballería y del corcel, cuyos parangones siempre serán los caballeros y las damas de las cortes del rey Marcos y del rey Arturo.

Pero ahora, pasado el cenit del día del caballo y aproximándonos a la hora en que la pólvora y los cañones darán la ventaja a la infantería, preguntamos:

3. ¿Quien será ese personaje, cuya extraña figura se recorta contra el sol poniente, que va cabalgando, recio y enjuto como un picador, sobre un caballo flaco, con una breve figura trotando en un burro, ora a su lado, ora detrás. No es sino Don Quijote, con su armadura remendada, sobre Rocinante, su rocín de antaño: el Caballero de la Triste Figura, cabalgando, ca. 1605, hacia la aventura en la polvorienta meseta de La Mancha seguido fielmente de su escudero Sancho Panza. Como ha señalado Ortega y Gasset en sus *Meditaciones del Quijote*: «Porque en cierto modo es Don Quijote la parodia triste de un cristo más divino y sereno: es él un cristo gótico, macerado en angustias modernas; un cristo ridículo de nuestro barrio, creado por una imaginación dolorida que perdió su inocencia y su voluntad y anda buscando otras nuevas»[74].

«Don Quijote es la arista en que ambos mundos se cortan formando un bisel», escribe: los dos mundos, de una parte, el de la aspiración poética y la aventura espiritual, y, de la otra, la realidad empírica, lo «no poético»[75].

«Cervantes mira el mundo desde la cumbre del Renacimiento: El Renacimiento ha apretado un poco más las cosas... Galileo da una severa policía al universo con su física. Un nuevo régimen ha comenzado; todo anda más dentro de

---

[74] José Ortega y Gasset, *Meditaciones sobre don Quijote*, en *Obras Completas* (Alianza, Madrid, 1983), vol. I , p. 326.

[75] Ibid., p. 382.

horma. En el nuevo orden de las cosas las aventuras son imposibles»[76].

Pero añade Ortega,

Otro carácter del Renacimiento es la primacía que adquiere lo psicológico... El Renacimiento descubre en toda su vasta amplitud el mundo interno, el *me ipsum*, la conciencia, lo subjetivo.

Flor de este nuevo y grande giro que toma la cultura es el *Quijote*. En él periclita para siempre la épica con su aspiración a sostener un orbe mítico lindando con el de los fenómenos materiales, pero de él distinto... La realidad de la aventura queda reducida a lo psicológico, a un humor del organismo tal vez. Es real en cuanto vapor de un cerebro. De modo que su realidad es, más bien, la de su contrario, la de lo material... cómo la realidad, lo actual, puede convertirse en substancia poética. Por sí misma, mirada en sentido directo, no lo sería nunca; esto es privilegio de lo mítico. Mas podemos tomarla oblicuamente como destrucción del mito, como crítica del mito. En esta forma la realidad, que es de naturaleza inerte e insignificante, quieta y muda, adquiere un movimiento, se convierte en un poder activo de agresión al orbe, cristalino de lo ideal. Roto el encanto de éste, cae en polvillo irisado que va perdiendo sus colores hasta volverse pardo terruño[77].

Y con esto llegamos a nuestra última fase, a saber:

4. La actual, la del caballo destrozado y el jinete hueco y quebrantado de Picasso, *La tierra baldía* y «Los hombres huecos» de T. S. Eliot. Pues a mediados del siglo XIX, tres siglos después de Galileo, el Quijote y Hamlet («Ser o no ser...»), no sólo habían quedado reducidos a meras fórmulas mecánicas los movimientos de la vida, sino que también los de la mente y la voluntad estaban a punto de ser así interpretados. De nuevo en palabras de Ortega:

Las ciencias naturales basadas en el determinismo habían conquistado durante los primeros lustros el campo de la biología. Darwin cree haber conseguido aprisionar lo vital —nuestra última esperanza— dentro de la necesidad física. La vida desciende a no más que materia. La fisiología a mecánica.

El organismo, que parecía una unidad independiente, capaz de obrar por sí mismo, es inserto en el medio físico, como una figura en un tapiz. Ya no es él quien se mueve, sino el medio en él. Nuestras acciones no pasan de reacciones. No hay libertad, originalidad. Vivir es adaptarse; adaptarse es dejar que el contorno material penetre en nosotros, nos desaloje de nosotros mismos.

---

[76] Ibíd., p. 383.
[77] Ibíd., pp. 383-84.

Adaptación es sumisión y renuncia. Darwin barre los héroes de sobre el haz de la tierra[78].

Y así es como, en este lúgubre escenario de ciudades mecanizadas de autómatas «ajustados», llega la época, como afirma Ortega, del *roman expérimental* de Zola y el resto.

Se trata siempre de hablarnos del hombre. Pero como ahora el hombre no es sujeto de sus actos, sino que es movido por el medio en que vive, la novela buscará la representación del medio. El medio es el único protagonista. Se habla de producir el «ambiente». Se somete el arte a una policía: la verosimilitud...: lo bello es lo verosímil y lo verdadero es sólo la física. La novela aspira a fisiología[79].

Con los experimentos del reflejo condicionado realizados con perros por el fisiólogo ruso Iván Petrovich Pavlov (1848-1936)[80] y la aplicación de sus métodos al estudio y control de la conducta y el pensamiento humanos[81], la psicología se convirtió en una rama de la mecánica. El último oscuro refugio del «carácter inteligible» individual concebido por Schopenhauer estaba a punto de ser iluminado por una lámpara de laboratorio y la antigua noción germánica del destino como *wyrd* —un proceso irreversible de devenir desde dentro *— de quedar reducida a un diagrama eléctrico de nervios aferentes y eferentes; de forma que lo que los románticos seguían atribuyendo a una vaga fuerza interior, considerada divina, debía ser analizado como una propiedad de la materia, ni más ni menos misteriosa o divina que lo que ocurre en el carburador y los cilindros de un coche. En palabras de un maestro americano de este campo de la ciencia del siglo XIX:

Todas las clases de actos humanos presentan factores comunes. En cada ajuste siempre hay una *respuesta o acto* y un *estímulo o situación* que exige esa respuesta. Sin alejarnos demasiado de los datos de que disponemos, parece posible afirmar que el estímulo siempre es proporcionado por el entorno,

---

[78] Ibid., pp. 399-40.

[79] Ibid., p. 340.

[80] G. V. Anrep (traductor al inglés y editor), I. P. Pavlov, *Conditioned Reflexes, an investigation of the physiological activity of the Cerebral Cortex* (Londres, Oxford University Press, 1927).

[81] John B. Watson, *Psychology from the Standpoint of a Behaviorist* (Filadelfia y Londres, J. B. Lippincott Company, 1919, 1924).

* *Supra*, pp. 152 y 171-72; asimismo, p. 228.

exterior al cuerpo, o por los movimientos de los músculos del hombre y las secreciones de sus glándulas; en definitiva, que las respuestas siempre se producen con relativa inmediatez tras la presentación del estímulo. En realidad, estamos hablando de supuestos, pero parecen ser fundamentales para la psicología... Si los aceptamos provisionalmente, podemos afirmar que el objetivo del estudio psicológico es *averiguar los datos y leyes que, dado el estímulo, puedan predecir psicológicamente cuál será la respuesta; o al revés, que, dada la respuesta, puedan especificar la naturaleza del estímulo efectivo*[82].

No es extraño, pues, que en el apocalíptico *Guernica*, el héroe caído se revele como una estatua hueca y su Rocinante traspasado por la lanza como un extraño objeto de papier-mâché. A la izquierda, el hijo muerto de la pietà es un muñeco y todo el lienzo, a pesar de su gran tamaño (350 × 780 cm), recuerda a un guiñol: los únicos centros de vida posible son las cabezas y las bocas, con sus lenguas fulgurantes, del toro, la madre y el caballo relinchando, más las colas de los dos animales, el pelo de la madre y la humilde flor a la derecha del héroe caído. Las otras bocas no tienen lengua. Incluso las llamas de la mujer extática de la derecha (¿levantándose o cayendo?) son irreales. Las figuras son recortes bidimensionales, sin profundidad, como se supone ahora que somos en este mundo-máquina que se mueve a sí mismo: sólo máscaras sin nada detrás. Esta parece ser una forma exclusivamente moderna de concebir el universo y la humanidad. No obstante, en la gran perspectiva que nos ha abierto el estudio de la mitología universal comparativa, hay que reconocer que fue anticipada, junto con sus implicaciones morales, en la cosmología espacio-temporal matemática, absolutamente impersonal, y en el orden social de aquellos sacerdotes que escrutaban el firmamento en las antiguas ciudades-templo mesopotámicas (cuarto milenio a.C.), de cuya mirada dirigida al cielo y sus correspondientes ritos ha recibido el mundo todos los elementos básicos de una civilización arcaica superior: la astronomía del calendario, las matemáticas, la escritura y la arquitectura simbólica monumental; la idea de un orden moral del universo, revelado en el cielo nocturno, donde el signo focal es la luna creciente y menguante (el toro lunar, muriendo y reapareciendo rítmicamente, cuya

[82] Ibíd., pp. 9-10. La cursiva es del Dr. Watson.

luz se apaga durante tres noches) y, subordinado a éste, el orden moral y los ritos simbólicos del estado hierático sacerdotal, cuyo rey y corte, igualmente simbólicos, representan, además de imponer sobre la tierra el orden de la muerte en la vida y la vida en la muerte revelado en el cielo. Hemos examinado todo esto con detenimiento en los volúmenes anteriores de esta serie: en *Mitología primitiva*, páginas 177-84 y 473-520, a lo largo de todo *Mitología oriental* y en *Mitología occidental*, páginas 25-70. No puede haber en ello nada nuevo o sorprendente para nosotros. No obstante, lo que sí me parece sorprendente, y no puedo evitar detenerme en ello un momento, es el hecho de que en las torturadas figuras de la obra maestra de Picasso (y él sabía lo que estaba haciendo —como se verá más tarde—) estamos contemplando una constelación de símbolos mitológicos perfectamente tradicionales, dispuestos de tal forma que nos transmiten en su lenguaje silencioso (tanto si ésa era la intención del artista como si no) un mensaje que armoniza perfectamente con el espíritu y la cultura del antiguo toro lunar sumerio: «Ese Uno —leemos en el Shatapatha Brahmana— que es la Muerte de la que depende nuestra vida... Es uno allí, pero muchos aquí, en sus criaturas»[83].

En *Mitología occidental* hay una ilustración (Fig. 16, página 75) en la que el antiguo toro lunar barbudo sumerio aparece con un pájaro posado sobre su lomo picándole el flanco. El toro permanece indiferente, como en la obra de Picasso. Más aún, las llamas que surgen de las rodillas de la antigua bestia simbólica tienen su equivalente en el espigón con forma de llama que sobresale de la rodilla derecha del toro en el *Guernica*. Y, como el pico sobre el que está el antiguo toro lunar sumerio representa el cuerpo-montaña de la Diosa Madre Tierra, cuyo hijo es ese dios que, muriendo y resucitando eternamente, en substancia es uno con su padre (y, por tanto, «el toro de su madre»)[84], simbólicamente, en los términos tradicionales que Picasso, sin duda, conocía, el toro y la pietà de su *Guernica* corresponden precisamente al toro-luna y

---

[83] *Satapatha Brāhmaṇa* 10.5.2.13 y 16, citado por Ananda K. Coomaraswamy, *Hinduism and Buddhism* (Nueva York, Philosophical Library, s.a.), p. 7.
[84] *Mitología oriental*, pp. 69-71.

a la montaña-mundo del antiguo icono sumerio. El niño muerto es el dios vivo en el oxímoron de su muerte: el Cristo del sacrificio, que en la concepción gnóstica (como hemos visto), es la substancia viva de todos nosotros. Y la escena del caballo corneado en el campo central triangular —iluminado por la luz de la lámpara sostenida por una mano, que transmite abajo la luz superior— es la escena de esta muerte querida que es nuestra amarga vida, donde, como leemos en el *Bhagavad Gītā*: «Como una persona abandona las ropas gastadas y se pone otras que son nuevas, así abandona los cuerpos gastados el que los habita y se pone otros que son nuevos»[85].

El héroe hueco de la visión de Picasso y el cuerpo desgarrado de su caballo de papel contrastan funestamente con los símbolos-héroes, jóvenes e inocentes, con la voluntad y la osadía de vivir, de las antiguas monedas paganas europeas. El ave de presa, el pájaro-sol a lomos del caballo corveteando se ha convertido, en la obra posterior, en un gorrión destrozando, piando. Lo más obvio es que la iniciativa en la configuración de la historia y el destino del hombre ha pasado del caballero y su civilización, y, con ello, un ciclo cultural verdaderamente grande ha terminado —tanto si queremos como si no.

El enigmático toro de Picasso, ileso, tiene los ojos en dos perspectivas. El ojo del centro de la frente está en el lugar en que, en el arte indio, se abre el ojo de la visión que trasciende al tiempo para reconocer en las formas transitorias de este mundo el mero juego de sombras de ese ciclo inevitable, amargo —mejor, agridulce— que James Joyce ha denominado en *Finnegans Wake* «las Alegrías Aquí-estamos-otra-vez»[86]: la Danza del Suelo Ardiente, cruel, extática, eternamente repetitiva, del dios-toro Shiva. Y el otro ojo, bajo la oreja aguzada, aparentemente contempla —igual que escucha la oreja— la catástrofe de la época: es decir, la época del testigo de la pintura; pues, desde luego, está dirigido a nosotros. También hay que señalar que los ollares del caballo sacrificado y del

---

[85] *Bhagavad Gītā* 2:22.

[86] James Joyce, *Finnegans Wake* (Nueva York, The Viking Press, 1939), p. 455.

toro, así como los ojos de la madre que grita y de la figura en llamas de la derecha sugieren los conocidos elementos *yang* y *yin* del símbolo chino del ineludible Camino y ley de la naturaleza, luz-y-oscuridad girando perpetuamente, el Tao:  [87]. Los rayos de la cegadora bombilla son oscuros y claros. Así es también el cuerpo de la paloma —que, en contraste con el águila solar a lomos de los victoriosos caballos de las monedas galo-romanas, sugiere el sufrimiento, la queja, en oposición al lado activo, agresivo, enérgico de la polaridad del yin-yang. Entretanto, las Gracias —las tres mujeres de la derecha, que participan con sorpresa y angustia en la escena, como si no fuera un pasaje ya conocido de su repetida coreografía— no tienen lenguas. Aquí ocupan el lugar de la Talía Silenciosa en la base de la escala de la música de las esferas (Fig. 13) sobre la cual —encima de la cegadora bombilla, lo mismo que los *mistai* de la figura 11 están sobre la cegadora puerta del sol— se habrían revelado en su aspecto celestial, en esa danza ante el dios de la luz, de la que esta escena, aquí abajo, no es sino un reflejo en la caverna de las sombras platónica.

El toro de Picasso, como la serpiente del diagrama de Gafurius, es, por tanto, el vehículo de la aparición de un presente eterno en el campo del tiempo pasajero: futuro, presente y pasado. Colocado en la posición del toro padre del mundo del antiguo arquetipo sumerio, fuera del triángulo de la luz inferior, en el cual aparece la tragedia del caballo atravesado, nos eleva, con sus dos ojos, a esa esfera superior donde sus cuernos sugieren el equilibrio de la luna menguante y creciente. Por último, vemos que el elemento vegetal del diagrama de Gafurius, las flores en el jarrón del agua inmortal en el extremo superior, tiene aquí su equivalente en la humilde flor al lado de la mano cerrada del héroe hueco caído y la pata derecha doblada de su caballo.

Sobre la forma en que Picasso trata las formas simbólicas tradicionales habrá más que decir en el último capítulo. No obstante, ya es evidente el poder de su arte para captar y dar nuevas inflexiones a las múltiples ambigüedades de su lenguaje

---

[87] *Mitología oriental*, pp. 38-41.

silencioso. La elección del blanco y el negro para esta obra maestra y su escenario —al mismo tiempo interior y exterior— sugieren inmediatamente el juego de sombras de la caverna de Platón. La puerta del extremo derecho está entornada; a la izquierda se omite una pared; la ventana del extremo superior derecho se abre al vacío, un vacío iluminado, mientras que el vacío en el interior del caballo es negro, como también lo es el del hombre hueco...

En su obra «Sobre el aparente designio en el destino del individuo» Schopenhauer se preguntaba si en un acontecimiento tan trascendental, por ejemplo, como el representado aquí por Picasso, sería posible detectar una coincidencia entre las circunstancias exteriores y el carácter íntimo del individuo afectado. La figura del hombre *hueco* sugiere poderosamente que podría haberla. Más aún, como los demás elementos de la escena son conocidos símbolos clásicos de la acción de una voluntad secreta en el curso de los acontecimientos temporales —siendo la propia muerte, como quiera que llegue, la esencia de la vida de cada hombre, con la que debe reconciliarse para penetrar, más allá de la monstruosa apariencia de las cosas, en lo que el poeta Robinson Jeffers denominó «la torre más allá de la tragedia»— es evidente que aquí, como en todo arte verdaderamente trágico (al contrario que la caricatura crítica), hay implícita una afirmación en profundidad de este mundo, exactamente como es o como se le podría enseñar a ser.

El último es el camino del héroe histórico, el héroe de una época: el caballero de una cruzada o el piloto en su bombardero. Expuesta brevemente, toda la historia de una cultura depende de la incidencia de héroes de este tipo, fieles hasta el final; como en este ciclo europeo de las cuatro fases de un día ya pasado que hemos identificado esquemáticamente como: 1. el alba —en la moneda pagana celto-aria, con el caballo saltando sobre el toro, que representa los jóvenes y bárbaros comienzos; 2. la mañana, el mundo cortesano del rey Marcos (o Arturo), en ese supremo periodo de florecimiento de la imaginación creativa europea en que, como percibió Henry Adams, se alcanzó el apogeo de la espiritualidad (1150-1250); 3. el posmeridiano de Don Quijote (1605), cuando la voluntad del ideal, aunque todavía presente, ya no puede competir con

la fuerza de la materia; y, por último, 4. la hora del Angelus en el *Guernica* de Picasso y el *Crepúsculo de los dioses* de Wagner.

Pero hay otro tipo de heroísmo: el del hijo del abismo, Dumuzi-absu, no el caballo de guerra, sino el hijo, muriendo eternamente para resucitarse, que es «el toro de su madre» y cuyo signo no es el astro del día, sino de la noche, cuyo mundo no es el de la historia, sino el de la naturaleza y su misterio —la naturaleza exterior y la naturaleza interior: como en la música de Wagner al final del ciclo del Anillo, o la del segundo acto de su *Tristan*, donde los amantes unidos —«Corazón con corazón y labios con labios»— maldicen el día con sus engaños.

¡Fantasmas diurnos!
¡Visiones matutinas,
vacías y vanas!
¡Alejaos! ¡Desapareced!

VI. La leyenda de la bella Isolda

LA HERIDA ENVENENADA

La figura 29 muestra otro de los azulejos de Chertsey. A la izquierda está el príncipe Morold, tío materno de Isolda, que ha llegado de Irlanda para reclamar sesenta hijos de los nobles cortesanos de Marcos. Aquí hay un eco de la leyenda de los jóvenes y doncellas que Atenas debía entregar al Minotauro cretense. Morold se ha presentado como emisario del rey Gurmun el Audaz de Dublín, descendiente de una dinastía noroccidental africana, que, tras conquistar Irlanda muchos años antes, se casó con la hermana de Morold, y después dirigió sus ambiciones a Cornualles, donde impuso su cruel tributo. Gurmun es el Minos de esta leyenda. Su hija Isolda, que lleva el mismo nombre que la madre, será Ariadna y Tristán (a la derecha) el héroe Teseo. Cuando se recogió el tributo anterior, Tristán no había llegado del mar. Pero ahora es un caballero sin igual y ha retado al experimentado guerrero de Irlanda a un combate singular. En la figura, acaba de recibir en el muslo izquierdo un tajo de la espada envenenada de su adversario.

Figura 29.—*Morold hiere a Tristán.*

«¿Y ahora? —dijo Morold—. ¿Te das por vencido?» Giró su caballo y, en guardia, continuó gritando a través del yelmo: «Piensa, los médicos con todo su saber no te salvarán. Sólo podrá hacerlo mi hermana Isolda, reina de Irlanda»[88].

La figura 30 muestra la respuesta de Tristán. «Le asestó un golpe tan profundo en el yelmo —narra Gottfried— que cuando sacó el arma, un trozo de hoja quedó clavado en el cráneo —lo que, a su debido tiempo sería fuente de gran riesgo y angustia»[89].

En la versión franco-normanda de la leyenda de Thomas de Bretaña, la fuente de Gottfried, los dos campeones lucharon en liza; pero, en la de Gottfried, se enfrentaron en una isleta de la costa de Cornualles, a la que fueron transportados con sus monturas en unas barcas. Morold subió a una de ellas con su

[88] Gottfried, *op. cit.*, 6931-6947, abreviado.
[89] Ibid., 7051-7059.

Figura 30.—*Tristán mata a Morold.*

montura, tomó el remo y se dirigió a la isla. «Y cuando llegó —leemos—, dejó la barca amarrada en la orilla. En seguida montó en su caballo, tomó la lanza y galopó de un extremo a otro de la isla con la mayor elegancia. Sus acometidas daban una impresión de facilidad y ligereza como si se tratara de un juego»[90]. Y el joven Tristán, de dieciocho años, invicto hasta entonces, se encontraba de pie en la proa de su barca, pidiendo a su tío que le encomendara a Dios. «No os preocupéis demasiado por mí y por mi vida. Dejemos todo en manos de Dios», dijo y, tras separar la barca del atracadero, también con su montura a bordo, remó hacia la isla.

Es curioso que en las figuras de los azulejos de Chertsey, donde Tristán está atacando, el león de su escudo se alza hacia delante, pero cuando es atacado, se halla de espaldas. Se trata del león de Anjou, el emblema de la casa real inglesa en la época del poeta normando Thomas. Sin embargo, en la obra

[90] Ibid., 6732-6752.

de Gottfried, el emblema de Tristán es un jabalí negro. «Había sido pulido hasta adquirir un esplendor reluciente, como si fuera un espejo nuevo. Sobre él había un jabalí cortado con gran maestría, como una marta cebellina negra como el carbón»[91]. Pero ya hemos visto que el jabalí era el animal sacrificado en los misterios del mundo inferior como aquellos a los que ahora estaba destinado Tristán, mientras que el león, la bestial real solar, pertenece, más bien, a la esfera de Marcos. Aunque Gottfried siguió estrechamente a Thomas en las líneas generales de la historia, parece que reconoció la conveniencia del jabalí y, además, añadió el signo de una flecha grabado al yelmo de Tristán: «Profecía del amor, ese amor que, aunque aún faltara mucho tiempo, se cumpliría en él cuando llegara el momento»[92].

Cuando la cabeza y el cuerpo lacerado y decapitado del campeón Morold llegaron a Irlanda, hubo grandes lamentaciones:

> Pero el dolor de su hermana, la reina, fue el más intenso en su angustia y su llanto. Ella y su hija Isolda se entregaban a toda suerte de tormentos (como sabéis que hacen las mujeres). Se quedaban mirando al muerto sólo para continuar su lamento, para que el dolor creciera aún más en sus corazones. Besaban la cabeza y las manos que habían sometido a pueblos y reinos. Examinaban la herida de la cabeza con desconsolada insistencia hasta que la prudente y reflexiva reina se percató del fragmento que había en ella. Hizo que le trajeran unas tenacillas, con ayuda de las cuales sacó el trozo de metal. Con dolor y tristeza ella y su hija se quedaron mirándolo. Finalmente, lo cogieron y lo guardaron en una arquilla, donde, a su debido tiempo, habría de poner a Tristán en peligro[93].

De forma que, como por azar, el curso del destino ha sido decidido otra vez por incidentes externos e improbables: un intercambio de testigos de la muerte que al mismo tiempo preludian el amor y le abren el camino.

En la ópera de Wagner, el tema de la poción de la muerte se desarrolla a partir de esta base. En su versión radicalmente abreviada del romance —que comienza mucho después en la escena de la poción del amor a bordo de la nave—, las

---

[91] Ibíd., 6611-6616.
[92] Ibíd., 6594-6598.
[93] Ibíd., 7165-7195.

aventuras, reuniones y preparativos anteriores, que en los siglos XII y XIII habían ocupado casi la mitad de la trama, se reducen drásticamente a una docena de versos cantados apasionadamente en el primer acto: donde Kurvenal, en una sarcástica balada, hiere a Isolda con el relato de la muerte de Morold —que, en la reconstrucción de Wagner, había sido su prometido, no su tío.

En el escenario de Wagner no había ni tiempo ni lugar para el desarrollo gradual de una sutil epopeya psicológica. Modificando la relación de Isolda con el hombre que Tristán había matado, el compositor halló la forma de intensificar y motivar de manera convincente la ambivalencia de los sentimientos de Isolda, peligrosamente exacerbados, y condensar en una sola escena apasionada toda la intensidad del torturante odio-contra-amor, que culminaría en su propósito desesperado de establecer con el objeto de su pasión en una alianza no de amor o renuncia de por vida al amor en compañía y al servicio del rey Marcos, sino de muerte —allí mismo, en medio del océano embravecido. Pero he aquí que la poción que les iba a dar muerte, les dio el amor.

Por el contrario, en las versiones anteriores, la pareja bebe la poción accidentalmente, no como poción de la muerte, sino como vino, pues el paso simbólico por la puerta de la muerte ya ha sido tratado en una serie de aventuras relacionadas con la herida de Tristán y el resentimiento de Isolda ya se ha ablandado tanto que ella y Tristán pueden hablar sobre ello tranquilamente durante su viaje hacia el rey Marcos. De hecho, los sentimientos de la hermosa pareja eran de una inocencia virginal, mientras que Wagner llenó su arte de la magia de su pasión en absoluto inocente por Mathilde, la esposa de su amigo y benefactor Otto Wesendonck, en cuyos brazos deseaba morir.

Más aún, Wagner estaba influido por las filosofías de Schopenhauer y de Buda; por lo que su arte también ha perdido la inocencia. Los primeros acordes del preludio ya crean una atmósfera de añoranza, indecisión, soledad y sensualidad; y cuando el telón se levanta y descubre a Isolda con su doncella Brangaene en la ancha cubierta de la nave de Tristán (que, por cierto, se parece más a un galeón español del siglo

XVI que a cualquier embarcación que haya navegado por el mar de Irlanda en toda la Edad Media), la saloma entonada por el marino solitario en las jarcias anuncia inmediatamente el tema de pérdida y paso en un viaje místico por el mar de la noche hacia una culminación desconocida:

> Hacia el oeste otean los ojos,
> hacia el este vuela la nave

refiriéndose no sólo a la pérdida del hogar, sino del autodominio, y al paso irreversible a lo que Wagner denominó «el más maravilloso de todos los sueños», el amor apasionado, compulsivo —que ya anticipa el final de la obra y la gran canción de despedida del amor-muerte: ahogarse y hundirse, por fin, en el aliento universal de todas las cosas:

> *In dem wogenden Schwall,*
> *in dem tönenden Schall,*
> *in des Welt Athems wehendem All-*
> *ertrinken,*
> *versinken,*
> *unbewusst,*
> *höchste Lust!*

El telón cae con el último acorde. Y durante tres horas inolvidables, todo lo que en las antiguas versiones se había desarrollado livianamente, con calma, detalle y cierto distanciamiento de la realidad (como las escenas y figuras de un tapiz), se nos presenta lleno de fuerza en un tríptico de marcos repletos, donde —como Nietzsche declaró a su gran amigo— Wagner demostró ser «el Orfeo del dolor secreto de la vida».

«Sus creaciones más afortunadas provienen de la más honda felicidad humana, al mismo tiempo de su cáliz ya apurado, en el que para bien y para mal se han mezclado las gotas más amargas y repugnantes con las más dulces» [94].

LA BARCA A LA DERIVA

La poción agridulce que Wagner vierte como música por los pórticos de nuestros oídos fue ofrecida silenciosamente por

[94] Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, párrafo 87, *Werke*, vol. 5, p. 120.

Gottfried y los otros poetas de su época a un sentido interior, en alas de símbolos míticos a los que las ventanas de aquel tiempo todavía estaban abiertas. La figura 31, también de los azulejos de Chertsey, muestra a Tristán herido, viajando mágicamente en una barca sin timón, sin remos, a la Irlanda de la reina Isolda.

La herida despedía tal hedor que la vida se le hizo insoportable y su propio cuerpo le repugnaba. Y cada vez comprendía mejor las palabras de Morold. Además, en días pasados, ya había escuchado muchas veces lo bella y astuta que era su hermana Isolda. Por todos los países vecinos que conocían su nombre discurría un dicho: la bella Isolda, la prudente Isolda, luce como la aurora [95].

En la versión de Thomas de Bretaña, el héroe, pudriéndose en su hedor, suplicó a sus amigos que le depositaran en una barquilla con el único pertrecho de su arpa y así flotó prodigiosamente hasta Irlanda; de esta forma, aquel niño maravillo-

Figura 31.—*Tristán es arrastrado por las aguas a Irlanda.*

[95] Gottfried, *op. cit.*, 7275-7299.

so al que una tormenta había llevado a Cornualles, de joven, volvía a ser arrastrado por las corrientes. Me gustaría compararlo con la representación de Dioniso (Fig. 32) de un *kylix* griego del siglo VI a.C., que ilustra el siguiente mito de un himno homérico:

El dios, en forma de un joven, se hallaba sobre un promontorio, cuando desembarcaron unos piratas etruscos que, abalanzándose sobre el muchacho, lo ataron y se lo llevaron. Pero, en el mar, sus ligaduras se desprendieron, el barco empezó a inundarse de vino, en el mástil creció una vid y la hiedra se enroscó en los remos. El joven, transformado en un león, rugiendo, destrozó al capitán, mientras que los demás piratas saltaron al agua y quedaron convertidos en delfines [96].

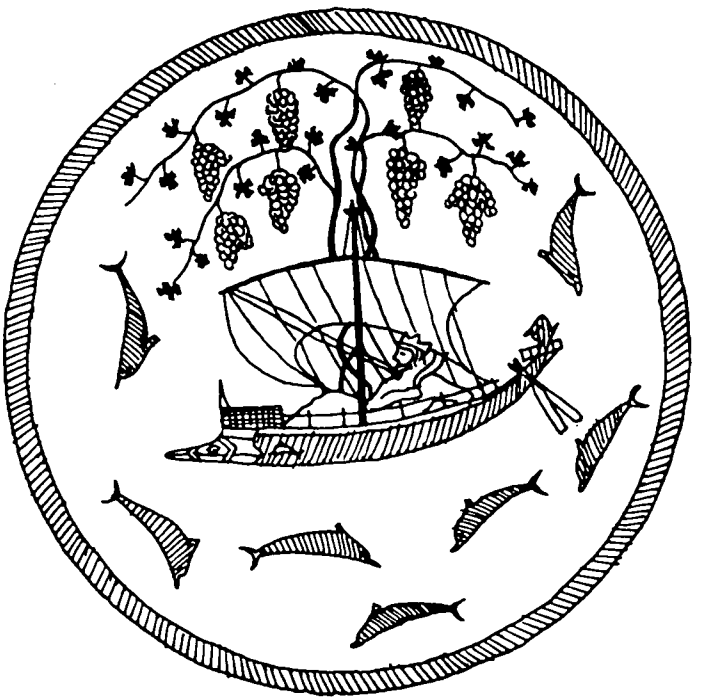

Figura 32.—*Dioniso en la nave; siglo VI a.C.*

[96] *Homeri Hymni* 7.

Pero pronto volveremos a Dioniso. Entretanto, su avatar del siglo XII, Tristán, reposando confiadamente en el seno de los poderes cósmicos que controlan los movimientos de los cielos y todas las cosas sobre la tierra, ha sido arrastrado, al son de su arpa órfica-irlandesa, eco de la música del mar y de las esferas, a la misma bahía de Dublín por la que el héroe de Joyce, Stephen Dedalus, caminaría siglos después, preguntando a su corazón si alguna vez tendría el valor de confiarse a la vida. En su versión de la leyenda, Gottfried eliminó el tema mágico de la barca a la deriva. Rechazando el pequeño milagro, explica más racionalmente que los miserables amigos de Tristán le llevaron en una embarcación bien pertrechada a la entrada de la bahía de Dublín y, allí, por la noche, le dejaron a la deriva en su barquilla, cerca de la playa de Sandymount. Y al amanecer,

> Cuando los habitantes de Dublín vislumbraron el bote a la deriva sobre las olas, decidieron dirigirse hacia allí. Partió una expedición. A medida que se aproximaban, aunque no lograban ver a nadie, escucharon de pronto el sonido maravilloso de un arpa, que les deleitó; y, acompañando al arpa, la voz de un hombre cantando tan maravillosamente, que lo tomaron por un saludo y un milagro, y no se movieron del lugar mientras él siguió cantando y tocando el arpa[97].

El aspecto y el hedor de lo que encontraron en su interior, vestido como un bardo, les aterró; sin embargo, le dieron la bienvenida por su canto. El dijo que venía de España. Tras zarpar en un barco mercante, según su relato, había sido atacado por los piratas, que le hirieron y abandonaron en aquella barquilla, en la que había flotado sin rumbo cuarenta días con sus noches —el tiempo de prueba y ayuno de Cristo en el desierto.

EL PRETENDIENTE

Tristán declaró que se llamaba Tantrís y, cuando fue remolcado a la orilla, llenó la ciudad con las dulces melodías de su canto de forma que todos se aglomeraron para escucharle.

---

[97] Gottfried, *op. cit.*, 7507-7523.

Un doctor le llevó a su casa, donde un sacerdote del palacio, maravillado por la cortesía del joven y su talento para la música y las lenguas, se apiadó de él y le llevó ante la reina, que se llenó de compasión al comtemplarle.

—Ay, pobre juglar —dijo—, estás envenenado.

Tristán fingió asombro.

«Tantrís, confía en mí, te voy a curar de verdad. Yo seré tu doctor», dijo la reina, y después le preguntó si se sentía con fuerzas como para tocar para ella, y él respondió que nada le impediría hacer perfectamente todo lo que ella le pidiera. Le trajeron el arpa. Y también fue la hija de la reina para disfrutar de aquel prodigio.

«Ella fue el sello del amor, pues a partir de entonces el corazón de Tristán quedó clausurado y sellado para todo el mundo excepto para ella. La bella Isolda entró y observó detenidamente cómo Tristán tocaba el arpa. Y él tocó mucho mejor de lo que había tocado en su vida» [98].

Pero aquella repugnante herida del muslo despedía un hedor tan insoportable que, pese al embelesamiento de su música, ninguno de los presentes pudo permanecer ni siquiera una hora a su lado. Entonces le dijo la reina:

«Tantrís, en cuanto podamos hacer que ese olor disminuya hasta el punto de que sea posible permanecer a tu lado, permíteme que confíe a tus enseñanzas a esta muchacha» —¡Ecos de Abelardo y Eloísa!—. «Siempre ha estudiado con aplicación los libros y la música y sabe mucho, teniendo en cuenta el tiempo y las posibilidades de que ha dispuesto. En recompensa te daré tu vida y tu cuerpo, llenos de salud y belleza. Está en mi mano concedértelo o no» [99].

Nos viene a la mente la Medusa griega, por cuyo lado izquierdo corría sangre que traía la muerte y, por el derecho, la vida [100]. Esta reina Isolda era una de aquellas poderosas reinas diosas del pasado celta que controlaban los destinos y los poderes incluso de los dioses. En Irlanda, siguen reinando hasta hoy. «¿Ha visto alguna vez un duende o algo parecido?»,

---

[98] Ibíd., 7772-7821, abreviado.
[99] Ibíd., 7835-7859, abreviado.
[100] *Mitología occidental*, p. 42.

preguntó el poeta Yeats a un anciano en el condado de Sligo. «¿Acaso han dejado de molestarme?», fue la respuesta. «¿Saben algo de las sirenas los pescadores de aquí?», preguntó a una mujer en una aldea del condado de Dublín. «Desde luego, pero no les gusta verlas —replicó ella— porque siempre traen mal tiempo»[101]. Por lo tanto, no hay motivo para asombrarse de la magia de la hermosa Isolda, la reina de Dublín en la leyenda medieval de Tristán; lo que sí es asombroso es la forma en que dejó que la compasión cegara sus ojos y le impidiera reconocer la identidad del mentiroso que tenía en sus manos.

«La astuta reina empeñó todo su arte y entendimiento en la curación de un hombre cuya destrucción habría arriesgado su vida y su reputación. Le odiaba más de lo que se amaba a sí misma, y sin embargo no pensaba más que en lo que podía resultarle agradable, provechoso y saludable, aplicándose a ello día y noche»[102]. Y el resultado fue tal que, a los veinte días, las personas ya podían soportar su proximidad y la princesa fue confiada a su cuidado. La joven dama trabajó con diligencia y descubrió que lo que ya sabía le servía de gran ayuda, pues ya hablaba francés, latín e irlandés, tocaba el violín al estilo galés, además de la lira y el arpa, y cantaba melodiosamente. Con las enseñanzas de Tristán, Isolda perfeccionó estas artes y, además, recibió instrucción en una disciplina de valor inestimable, la *moraliteit*, que, según la definición de Gottfried, es «el arte que enseña las bellas maneras».

«Todas las mujeres —afirma Gottfried— deberían dedicarse a ella en su juventud, pues es una ciencia deleitosa, pura y saludable, en armonía con el mundo y con Dios, que muestra con sus preceptos como agradar a ambos. Debe ser la nodriza de todos los corazones nobles, para que arte les guíe en su conducta y forma de vida. Pues si no les guía la *moraliteit*, no disfrutarán de bienestar ni de prestigio»[103].

En ningún sitio encontramos insinuación o matiz alguno que nos permita descubrir el más mínimo vestigio de esa filosofía gnóstico-maniquea de rechazo del mundo, que algu-

---

[101] W. B. Yeats, *Irish Folk and Fairy Tales* (Nueva York, The Modern Library, s.a.), Introducción, p. ix.

[102] Gottfried, *op. cit.*, 7911-7924.

[103] Ibid., 8002-8018.

nos críticos han atribuido a Gottfried. De hecho, sería difícil acuñar una fórmula que tuviera menos de maniquea. El profesor August Closs, de la Universidad de Bristol, en la introducción a su edición del texto en alto alemán medio, compara el concepto de *moraliteit* de Gottfried con el ideal clásico de la καλοκἀγαθία, el carácter y la conducta del hombre perfecto, un ideal que, señala, sólo puede ser alcanzado «en los momentos más sagrados de la vida de los hombres o las naciones» [104]. Y el propio Gottfried apunta en esta dirección —no la maniquea— cuando afirma que su gruta del amor había sido contruida por gigantes de los tiempos paganos e invoca la inspiración de las Musas y Apolo.

La dulce, hermosa y funesta Isolda, con cuya educación Tristán estaba labrando inadvertidamente su perdición, aprendió a tocar la lira y el arpa con tal gracia que, a los seis meses, era famosa en toda Irlanda. «¿Con quién podría comparar a aquella muchacha hermosa y agraciada si no es con las sirenas que, con su imán, atraían los barcos hacia sí?... Ella cantaba al mismo tiempo en alta voz y secretamente, agitando muchos corazones a través de los ojos y los oídos. El canto que entonaba en público y cuando estaba con su tutor, era su dulce voz y el suave sonido de las cuerdas, que penetraba abiertamente por el reino de los oídos hasta el corazón. Pero su canto secreto era su prodigiosa belleza, que oculta y silenciosamente se deslizaba por las ventanas de los ojos hasta muchos nobles corazones, donde producía un hechizo que al instante cautivaba los pensamientos, atándolos con la añoranza y las penas de la añoranza» [105].

Así pues, era específicamente la belleza sensual de esta doncella virginal el origen de la flecha del amor que penetraba por los ojos al corazón —como en el poema del trovador Borneilh. Y este efecto no intencionado estaba marcando el destino de Isolda. En cierto sentido, era la víctima involuntaria de su propia belleza. No obstante, si tomamos seriamente la idea de Schopenhauer de que el cuerpo es una «objetivación»

---

[104] August Closs, *Tristan und Isolt: A Poem by Gottfried von Strassburg* (Oxford, Basil Blackwell, 1958), pp. xlix-1.

[105] Gottfried, *op. cit.*, 8085-8089; 8112-8131.

del «carácter inteligible» de la persona*, es evidente que aunque su destino no fuera moldeado por su pensamiento, sí lo fue por su realidad personal; y que, en un sentido profundo, ésta era más verdaderamente ella —una expresión de su «voluntad» más esencial— que todos sus mudables pensamientos y sueños de doncella. Más aún, recíprocamente, la respuesta del noble corazón de Tristán a su belleza también era un efecto del carácter y la voluntad de Tristán: ¡nunca había tocado mejor en su vida! Así, a través de una especie de valencia más allá de sus deseos conscientes, las voluntades de ambos estaban co-creando el romance que, por un azar aparente, habría de ser la realización en el tiempo y el espacio de su único destino posible.

Cuando la herida de Tantrís, que era Tristán, hubo curado gracias a los esfuerzos de la reina, que hubiera preferido ordenar su muerte, tanto la madre, sabia pero engañada, como la hija, inocente y provocativa, suplicaron al honorable mentiroso que permaneciera con ellas en Irlanda. Pero él, prudentemente, pidió regresar a su inexistente esposa en España con tal fervor que, con agradacimiento, gran cortesía y honor, le permitieron marchar en nombre de Dios.

LA INCITACION DEL REY MARCOS

Tristán regresó a Cornualles. Cuando relató su aventura, le preguntaron especialmente por la doncella Isolda y él respondió con tales elogios que a partir de entonces ni Marcos ni nadie pudieron quitársela del pensamiento. «Es una muchacha tan adorable —les dijo— que todo lo que el mundo habla de la belleza, comparado con ella, es insignificante. La radiante princesa Isolda es tan encantadora, lo mismo en su aspecto que en su comportamiento, que no ha nacido ni nacerá jamás nadie que la iguale. La luminosa y resplandeciente Isolda: brilla como el oro de Arabia»[106].

En la versión de Eilhart-Béroul**, se invoca un motivo de

[106] Ibid., 8253-8262.
* *Supra*, p. 57.
** Cf. *supra*, p. 96.

cuento de hadas como causa del segundo viaje de Tristán a Irlanda. Una golondrina, al construir su nido en la ventana del rey Marcos, había dejado caer un largo cabello dorado, que entró flotando en su aposento, brillante como un rayo de luz; y el rey, cuyos barones le habían pedido insistentemente que se casara, accedió a satisfacerlos con la condición de que encontraran a la doncella a quien pertenecía aquel cabello. El espíritu de este motivo mágico coincidía con un tema de los trovadores de la época, el de la «Princesa Lejana». Se decía que el gran trovador Jaufre Raudel (fl. 1130-1150) se había enamorado al escuchar el nombre de la Princesa de Trípoli. «Triste y feliz seré —cantaba— cuando ve a mi lejano amor»[107]. Sin embargo, Gottfried ironiza sobre el recurso de Eilhart, propio de cuento de hadas. «¿Ha habido alguna vez una golondrina que construyera su nido tomándose tantas molestias y atravesara océanos en busca de materiales, cuando dispone de ellos en abundancia en su propia tierra?»[108]. En la versión de Gottfried, cuyo modelo fue Thomas, no hubo necesidad de la golondrina, pues la boca de Tristán ya desgranaba suficientes maravillas.

—Por los elogios de la famosa Helena, hija de la Aurora, que había leído en los libros —explicó el inocente enamorado—, había creído hasta entonces que reunía en su persona la belleza de todas las mujeres en una sola flor, pero he abandonado esa idea. Isolda me desengañó. La belleza suprema nunca se mostró en Grecia, sino únicamente aquí. Que el pensamiento de todos los hombres se dirija a Irlanda. Que los ojos se deleiten allí y vean cómo el nuevo sol, siguiendo la luz de su propia aurora —Isolda después de Isolda—, ilumina desde Dublín todos los corazones[109].

Es evidente que el Tristán de Gottfried ya estaba completamente enamorado, por lo que la poción simplemente abrió las puertas a una marea que ya pugnaba por irrumpir: no reprimida conscientemente, como en los modernos del siglo XIX wagneriano, sino ignorada, cegada inocentemente por un

---

[107] Joseph Anglade, *op. cit.*, p. 30: «Amor de lonh», estrofa IV.
[108] Gottfried, *op. cit.*, 8608-8613.
[109] Gottfried, *op. cit.*, 8263-8284.

ego-ideal de lealtad y cierta noción del bien común. La entusiasta descripción que hace el joven de una mujer brillante como el sol concuerda perfectamente con la definición de C. G. Jung de una proyección anímica arquetípica: la atribución a una mujer viva de la imagen masculina inconsciente de la Mujer de su corazón [110]. Y no es de extrañar que todo el reino de Cornualles instara a Marcos, que había jurado permanecer soltero y dejar el trono a su sobrino, a que tomara por esposa a aquella perfección irlandesa, que debía su fama al propio sobrino.

—El rey Gurmun y la reina Isolda no tienen más que una heredera —decían los cortesanos—. Con Isolda viene el reino de Irlanda.

Y Marcos, perplejo, respondió tristemente: «Tristán me ha dejado pensativo desde que habló de ella» [111].

Lo cual, en la obra de Gottfried, es un comentario negativo sobre Marcos, pues él no había visto a Isolda, la magia de su belleza no había penetrado por sus ojos hasta el corazón, sino sólo su descripción por los oídos al cerebro. No era *amor* lo que le uniría a Isolda, sino prudencia, cuestiones de estado, consejeros inoportunos y cierta indecisión. Finalmente, se preparó una expedición formada por veinte caballeros, veinte barones y tres veces veinte hombres; Tristán, de nuevo convertido en Tantrís, volvió a zarpar, esta vez como comerciante, hacia la bahía de Dublín.

LA PETICION DE LA NOVIA

Desde el punto de vista del estudioso del folklore, el segundo viaje no es más que una repetición modificada del primero, que culmina en la captura de la novia y no en su abandono. Y lo mismo que en el primero, antes de encontrar a Isolda, Tristán hubo de enfrentarse a Morold, que le envenenó

[110] Cf. C. G. Jung, *The Archetypes of the Collective Unconscious*, traducido al inglés por R. F. C. Hull, Bollingen Series XX, vol. 9, 1 (Nueva York, Pantheon Books, 1959), pp. 25 y ss., y el índice bajo «anima». [Edición castellana: *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Paidos, 1988.]

[111] Gottfried, *op. cit.*, 8505-8509.

mortalmente, en éste también deberá enfrentarse a un guardián del umbral. En la versión de Thomas de Bretaña, el escudo de Morold estaba blasonado con la figura de un dragón [112]. Morold era una manifestación con forma humana del mismo oscuro poder al que Tristán deberá hacer frente en su propio terreno y en su forma animal primigenia (Figs. 33 y 34).

El relato nos cuenta que en el reino habitaba un dragón [escribe Gottfried], un monstruo maldito que había llevado una desgracia tan espantosa al país y a sus gentes que el rey, Gurmun el Audaz, había jurado por su honor que entregaría a su hija Isolda al noble caballero que matara al dragón. Esta noticia y la belleza de la muchacha habían costado ya la vida a miles de caballeros que habían llegado para la lucha y habían encontrado en ella la muerte. Por toda Irlanda se contaba esa historia. Tristán la conocía bien, de hecho, eso era lo que había fortalecido su decisión de emprender el viaje; pues no tenía otra esperanza en que apoyarse para alcanzar su fin [113].

Tristán galopó hacia las llameantes fauces abiertas del monstruo y le hundió su lanza en la garganta, pero al cerrarse sus fauces, cercenaron y se tragaron toda la parte delantera de su montura hasta la silla. El dragón se volvió y, echando fuego a ambos lados, huyó hacia su guarida, perseguido por Tristán a pie; al verse acorralado, se volvió y entonces se entabló un combate de horrible ferocidad hasta que, con la lanza atravesándole todavía la garganta, el hijo del diablo empezó a flaquear y, tras desplomarse en el suelo, expiró cuando Tristán le clavó su espada en el corazón.

¡Un combate muy distinto del de Beowulf, cinco siglos antes!

El vencedor cortó la lengua de los despojos y la guardó en su seno —pero su abrasador veneno era tan penetrante que, para refrescarse, se sumergió en un estanque cercano y permaneció allí con sólo la boca y la nariz fuera del agua.

En la corte irlandesa había un cobarde senescal que durante años había espiado todos los combates con el dragón, para atribuirse el mérito si alguien llegaba a matar al monstruo. Y este necio, al escuchar de lejos el bramido del dragón, montó en su caballo sin pérdida de tiempo y cabalgó hacia allí.

---

[112] Según la traducción al inglés medio de Thomas, *Sir Tristam*, estrofa 95.
[113] Gottfried, *op. cit.*, 8902-8924.

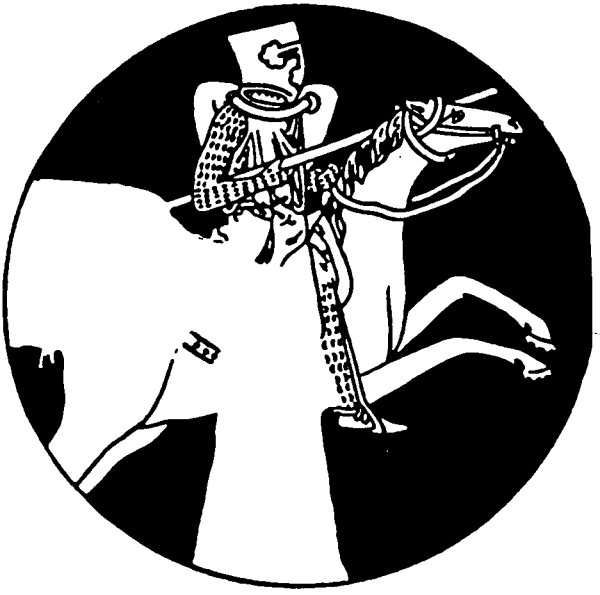

Figura 33.—*Tristán y...*

Cuando vio los restos del caballo, se imaginó lo mejor y siguió el rastro de cenizas hasta que descubrió súbitamente ante él al monstruo muerto. Tiró de las riendas con tanta fuerza que él y su montura se desplomaron en un revoltijo; entonces miró al monstruo y huyó. Pero, al poco tiempo, regresó y estudió cuidadosamente la situación. Sacó su espada y se puso a cortar y apuñalar los despojos, al tiempo que gritaba «*Ma blunde Isot ma bele*». Al final, consiguió cortar la cabeza, mandó traer una carreta de la corte y así llevó su trofeo al rey.

Pero la reina, dándose cuenta de que el relato del senescal no podía ser cierto, intuitivamente se dirigió con su hija al estanque, donde encontraron a Tristán a punto de morir. También encontraron la lengua del dragón y supieron inmediatamente lo que había ocurrido; en secreto, llevaron al caballero a sus aposentos, le curaron y, cuando el senescal presentó ante la corte sus ilegítimas pretensiones, las astutas y hermosas Isoldas trajeron, con asombro de todos, a su caballero —que, simplemente pidió que fueran abiertas las

Figura. 34.—*el dragón.*

fauces del trofeo, mostró la lengua que faltaba y así ganó el litigio y la muchacha— no para él, sino para su país y su rey [114].

LA ESCENA DEL BAÑO

Todavía no hemos explicado el nombre de Isolda. De la misma forma que el dragón está vinculado mitológicamente a a Morold, y el cerdo y el caballo a Tristán y a Marcos, respectivamente, el ave solar, el pájaro-león de la Magna Mater, está relacionado con Isolda [115]. En un delicioso pasaje, Gottfried la describe como el halcón de la diosa.

Entonces llegó la reina Isolda, la clara aurora, y de la mano llevaba a su sol, la resplandeciente doncella Isolda. Era como si el propio Amor la hubiese

[114] Ibid., 8925-11366.
[115] *Mitología occidental*, pp. 74-75.

dado forma para convertirla en su halcón... Caminaba erguida y derecha como un gavilán. Estaba bellamente engalanada como un papagayo. Paseaba su mirada como un halcón en la rama. Sus ojos no buscaban su presa ni con demasiada suavidad ni con demasiada intensidad; se cebaban silenciosamente, con tanta calma y dulzura, que no hubo ojos allí que no contemplaran aquellos dos espejos con arrobo y admiración [116].

Sin duda alguna, Gottfried conocía las figuras mitológicas que empleaba. No obstante, tuvo el cuidado de subordinarlas a un ideal pretendidamente racional de naturalismo y verdad objetiva, igual que Ovidio había hecho en sus *Metamorfosis*, una obra mitológica que, si bien fue excluida de todas las listas eclesiásticas de autores autorizados [117], en los siglos XII y XIII influyó decisivamente en toda la literatura de tradición secular. Y Gottfried aplicó este principio con talento consumado en su tratamiento de la famosa escena del baño, que tiene lugar durante la convalecencia de Tristán, entre el combate con el dragón y su victoria en la corte.

La escena es fundamental. Primero, en el plano mitológico, revela el aspecto terrible de la diosa —la diosa del león y el doble hacha— que va a consumar el sacrificio de nuestro divino jabalí salvaje en una versión palaciega del abismo líquido. En segundo lugar, en el plano psicológico, la escena representa una inversión total de los sentimientos de las dos Isoldas hacia su invitado y como tal fue empleada por Wagner para motivar la cólera de su heroína en el primer acto. Por último, en el plano estrictamente narrativo, se entrelazan dramáticamente ciertos temas aislados del primer y del segundo viaje a Irlanda, y con ello queda transformada toda la coloración emocional del romance.

La escena tiene lugar poco después de que las dos Isoldas, madre y doncella, saquen a su salvador potencial del estanque en que había intentado extinguir el fuego del veneno —prácticamente muerto, de nuevo, por una herida de dragón. La duplicación es evidente. Las mujeres vuelven a auxiliar en sus aposentos a un hombre cuyo nombre conocen al revés, pero que esta vez no ha llegado vestido de juglar, sino con armadura, espada y escudo. Y mientras estaba tomando un baño —de

[116] Gottfried, *op. cit.*, 10885-10898 abreviado y 10992-11005.
[117] Curtius, *op. cit.*, pp. 48 y ss.

nuevo en el agua, como en el estanque donde le encontraron; o como las aguas a las que, por así decirlo, se había entregado, solo con su arpa, en la barquilla sin remos; o, finalmente, las aguas del País bajo las Olas, Avalon, la Isla más allá del Ocaso, cuyo símbolo es Irlanda—, la joven Isolda examinaba su armadura en la otra habitación y quiso el azar que sacara la espada de la vaina —al instante sus ojos de halcón se abatieron sobre la muesca de la hoja.

Aterrada, dejó el arma y fue a buscar el fragmento que guardaba en su arqueta. Lo unió a la brecha de la hoja, y encajaron. Comprendió entonces que los nombres Tantrís-Tristán también encajaban, como el negativo con el positivo. Aturdida, mortificada y llena de cólera por el engaño de alquien a quien había dado su afecto, tomó la pesada hoja en su mano repentinamente fuerte y se dirigió al hombre que se encontraba indefenso en la bañera. Recordamos a Clitemnestra cuando regresó su esposo Agamenón; retrospectivamente, hoy pensamos en el asesinato de Marat por Charlotte Corday.

—¡Así que sois Tristán! —dijo, mientras se aproximaba a él con la espada en la mano.

Indefenso, él respondió: —¡No, señora, soy Tantrís!

—Sí —dijo ella—, Tantrís y Tristán, y ambos están ahora a punto de morir.

Pero, en el momento justo, entró la reina Isolda y detuvo su mano. El héroe imploró piedad desde el baño y la sirvienta Brangaene, que también había entrado, pidió a Isolda que fuera razonable —argumentando que, para probar la falsedad del senescal, este campeón, hubiera o no una muesca en su espada, debía permanecer vivo. Y así fue como, después de un momento de duda en que la espada empezó a hacerse más pesada en la mano de Isolda, pasó el peligro y las Tres Gracias se retiraron para que el hombre pudiera salir, con otro nombre, renacido, por así decirlo, del baño de las damas.

LA POCION DEL AMOR

De esta manera, el veneno del odio, que había penetrado en las mentes de las dos Isoldas con el metal incrustado en el

cráneo de Morold, y la poción mágica de la reina, que de la hoja de Morold había se había introducido en la herida de Tristán, quedaban unidos dramáticamente, para transformarse, con el tiempo, en el aspecto demoniaco no menos letal del *amor*. El cariño inocente de Isolda fue ahogado por una violenta oleada de odio y, como Wagner percibió en su reconstrucción, el sentido psicológico de la primera parte de la leyenda queda resumido en esta peripecia. En la ancha cubierta del escenario, Isolda, presa de sentimientos contradictorios, canta a su Tristán, que a lo largo de todo el viaje ha evitado su compañía, «¡Una culpa de sangre se interpone entre nosotros!»

—Ya —canta el tenor de Wagner— fue absuelta.

«¡No entre *nosotros*!», responde ella; y mientras se escuchan los temas de la Exaltación Espiritual, el Anhelo, las Llamadas de los Marinos y la Muerte, Isolda relata los episodios de la curación de Tristán, el reconocimiento de la brecha y el intento frustrado de matarlo. «Sin embargo, lo que prometí allí con la mano y los labios, juré cumplirlo, en secreto».

—¡Venganza! —responde ella— ¡Por Morold!

La figura 35 muestra otro de los azulejos de la abadía de Chertsey. En el estilo del siglo XII, el joven Tristán está entregando a Isolda la copa que, según creen los dos, contiene vino. En las versiones antiguas, no se había producido durante el viaje una tensa situación de anhelo y rechazo al mismo tiempo como la que Wagner concibió para su primer acto. De hecho, es frecuente que Tristán, para confortar a Iseo en la inquietud y la soledad de su viaje al rey Marcos, la visite su camarote —donde, como relata Gottfried,

siempre que iba a visitarla y la encontraba llorando, la tomaba en sus brazos tiernamente y en silencio, pero sólo del modo que es propio de un vasallo que se encuentra con su señora. El trataba fielmente de consolarla en su aflicción. Pero cada vez que la rodeaba con sus brazos, la bella Isolda recordaba la muerte de su tío y le decía: «Dejadme, señor, apartaos! ¡Quitadme las manos de encima! ¡Sois demasiado insistente! ¿Por qué tenéis que tocarme?»

—¿Es que hago algo malo, señora?

—Desde luego, porque os odio.

—¿Por qué, mi querida señora?

—Porque matasteis a mi tío.

—Ya lo he expiado.

Figura 35.—*Tristán ofrece la copa a Isolda.*

—Aun así, no puedo soportaros; si no fuera por vos, yo no tendría preocupaciones ni cuidados...[118]

Y fue en uno de estos momentos íntimos cuando bebieron la poción accidentalmente: es realmente asombroso qué difícil les resulta a los estudiosos modernos interpretar esa bebida. Algunos, como ya mencionamos (*supra*, p. 70), han sostenido que, para Gottfried, la pócima fue la *causa* del amor. El profesor A. T. Hatto, por ejemplo, en la introducción a su traducción, declara lisa y llanamente que el poeta «se adhiere fielmente a la tradición de esta historia, es decir, que fue un filtro lo hizo enamorarse a los amantes»[119]. Por otra parte, el

[118] Gottfried, *op. cit.*, 11556-11580.

[119] A. T. Hatto, traductor, Gottfried von Strassburg, *Tristan* (Baltimore, Penguin Books, 1960), p. 28.

profesor August Closs afirma que «la poción del amor de Gottfried no causa el amor, sino que lo simboliza»[120], lo cual seguramente es preferible. No obstante, si hay algo completamente claro en la versión de Gottfried es que la poción no pudo haber señalado el nacimiento del amor, ni como símbolo ni como causa, puesto que el amor ya había animado a esta pareja perfectamente armónica durante algún tiempo.

Se podría pensar que, incluso si nuestros especialistas, por su aplicación en el estudio de la filología, se hubieran visto privados en sus años jóvenes de la experiencia de esa misteriosa transformación en que el amor, por la magia de un catalizador, pasa de su modo estético-personal al compulsivo-demoniaco, al menos, podrían recordar las palabras que en la escena del *Infierno* de Dante pronuncia la condenada al fuego eterno Francesca de Rimini: ese famoso pasaje, citado con tanta frecuencia, en que describe cómo cayó en lo que Dante y su Dios del Amor condenaban como un pecado mortal. Tristán también estaba en ese círculo dantesco del Infierno, arrastrado, con los demás amantes pesarosos —Dido, Semíramis, Cleopatra, Paris, Elena, etc.— por un torbellino de viento abrasador.

Cuando pasaron Paolo y Francesca, todavía abrazados en su tormento, Dante, como haría un sociólogo, preguntó a Francesca qué les había llevado a esa situación.

«Dime, en la edad de los dulces suspiros ¿cómo o por qué el Amor os concedió que conocieses tan turbios deseos?»

La pregunta anticipa claramente nuestra moderna teoría del subconsciente en más de seiscientos años. Y Francesca respondió:

«Leíamos un día por deleite, cómo hería el amor a Lanzarote; solos los dos y sin recelo alguno. Muchas veces los ojos suspendieron la lectura, y el rostro emblanquecía, pero tan sólo nos venció un pasaje. Al leer que la risa deseada era besada por tan gran amante, éste, que de mí nunca ha de apartarse, la boca me besó, todo él temblando. Galeotto fue el libro y quien lo hizo; no seguimos leyendo ya ese día»[121]*.

---

[120] Closs, *op. cit.*, p. lii.

[121] Dante, *Infierno* V. 118-120 y 127-138.

* Galehaut (también Galehos) es el nombre de un rey que se enfrentó a Arturo en el texto en prosa conocido como *Vulgata artúrica*, compuesto entre

Creo que el profesor Gottfried Weber, de Colonia, cuyo excelente estudio de Tristán ya he citado, interpreta la poción correctamente cuando la lee como «una metáfora de ese momento psicológico del amor en que dos personas de marcada disposición sensual pierden el control de la facultad humana del libre albedrío, bajo la influencia de una mutua aproximación interior insospechada y ya vehemente, y las mareas de pasión que se han acumulado en el subconsciente se desbordan, sumergiéndolos». Y añade: «El poeta eleva ese proceso psicológico —y esto es lo importante— a la experiencia objetiva de un absoluto existencial y lo describe como una fuerza independiente, más que humana que se abre a lo trascendente» [122].

Con el efecto de la poción mágica [continúa] el poeta ha dado forma estética a la idea de que Tristán e Isolda se hallan bajo el hechizo de un poder no terrenal, que actúa en ellos de forma irresistible, sin la posibilidad de que les refrene un acto de la voluntad; y este imperioso poder, desde dentro y por encima de ellos, es lo que les está impulsando al acto físico de la unión amorosa. Así, con la poción mágica, el poeta formula su convicción y experiencia de la falta de libre albedrío y la compulsiva fuerza de las circunstancias. Los amantes son incapaces de oponerse el uno al otro. Más aún, tampoco lo desean, sino que, por el contrario, afirman su falta de libertad —una esclavitud que no se limita a la esfera de la fenomenología de su amor y al apremio de la unión física, sino que se apodera completamente de ellos, forjándoles un destino común hasta la muerte... Y esta fuerza mágica ha sido experimentada e interpretada por Gottfried como divina: la obra y la esencia misma de la diosa Minne... [esto es, en oposición a la imaginería eclesiástica ortodoxa y al dogma de la gracia sobrenatural], a través de una *analogía antitética* o incluso de una *analogía antitética demoniaca*... Pues el sufrimiento del amor [que, en su estado sumo, es el del Infierno] es la consecuencia directa e inevitable del ardor irresistible de la experiencia amorosa como goce sensual y del hecho de que su imperiosa consumación, independiente de la voluntad de los amantes, se eleva a la condición espiritual de la autoafirmación voluntaria [123].

En el poema de Gottfried, el paso de la inocencia a la experiencia no se produce instantáneamente, como en la dra-

---

el 1215 y el 1230 (véase *infra*, p. 589), que sería la versión más popular del romance en la Baja Edad Media. En algunos manuscritos, la primera sección larga de esta versión recibe el nombre «Galehaut».

[122] Weber, *op. cit.*, p. 87.

[123] Ibíd., pp. 89-90.

mática escena de Wagner —o como en el caso de Paolo y Francesca. La necesidad de estar cerca el uno del otro, el ardor, una nueva sensación de dolor y la sospecha de que aquello, en efecto, era amor, requirieron un día o dos hasta que, cuando volvieron a estar juntos y Tristán preguntó inocentemente —pero no del todo— por qué la bella Isolda parecía angustiada, ella respondió: «"Todo lo que pienso me atormenta; todo lo que veo me causa dolor. El cielo, el mar, me oprimen. Mi cuerpo y mi vida me resultan una carga". Ella se recostó, apoyando su brazo en él —y ése fue el comienzo para ambos»[124]. Para confortarla, él la tomó tiernamente entre sus brazos y le preguntó de nuevo qué la atormentaba.

«*¡Lameir!*», respondió; y él intentó averiguar el sentido de la palabra: «*L'ameir*, ¿la amargura? *La meir*, ¿el mar?»

—¡No, mi señor! ¡No! —replicó—. No es ninguno de los dos: ni el aire ni el mar, sino *l'ameir*.

Y así llegó al significado de la palabra: *l'ameir, l'amour* —a lo que él respondió: «Hermosa mía, a mí me ocurre lo mismo: *l'ameir* y vos, vos sois mi tormento. Querida Isolda, reina de mi corazón, vos tan solo y mi amor por vos me ha privado de la razón. Tanto me he apartado de la senda que nunca volveré a encontrarla. No hay nada en el mundo que sea más caro a mi corazón que vos».

Isolda respondió: «Señor, así sois vos para mí».

«Y como los amantes —leemos— comprendieron tenían un solo pensamiento, un corazón y un solo deseo, su sufrimiento empezó aliviarse y a mostrarse a la luz al mismo tiempo. Cada uno miraba y hablaba al otro con mayor audacia, el hombre a la muchacha y la muchacha al hombre. La desconfianza que había entre los dos había desaparecido. El la besó a ella, y ella a él, con amor y ternura. Fue aquel un comienzo dichoso para aliviar sus penas de amor»[125].

LA CONSUMACION DEL AMOR

Brangaene era la única persona a bordo que conocía la existencia de la poción del amor, pues la madre de Isolda le

[124] Gottfried, *op. cit.*, 11964-11972.
[125] Ibid., 11978-12041, abreviado.

había confiado la vasija en secreto para que se la sirviera a Isolda y al rey Marcos como si fuera vino: «Una poción amorosa —explica Gottfried— inventada con tal astucia, y dotada de tal poder, que quien la bebiera en unión de otra persona la amaría sobre todas las cosas, y ella a él: les conferiría una sola muerte y una sola vida, una sola tortura y una sola dicha»[126].

La buena Brangaene no se encontraba en la cámara cuando se sirvió el filtro y estuvo a punto de desmayarse cuando regresó y se dio cuenta de las consecuencias de su negligencia. Arrojó la vasija al mar y se guardó el secreto para sí; pero, al reconocer el efecto del filtro, suplicó a la torturada pareja que le dijera por qué suspiraban, por qué estaban taciturnos, inquietos, lamentándose todo el tiempo.

«Pobre de mí y pobre Isolda —respondió Tristán—. No sé lo que nos ha ocurrido. En poco tiempo hemos enloquecido con una singular aflicción. Nos morimos de amor, pero no encontramos ni tiempo ni lugar porque vos vigiláis día y noche con tanta diligencia. Y os aseguro que, si morimos, no habrá más culpable que vos». Isolda se mostró de acuerdo y Brangaene dijo: «¡Qué Dios tenga piedad de nosotros, pues así se burla el Diablo de nosotros! Ahora veo que no me queda otra alternativa que actuar de un modo que es doloroso para mí y vergonzante para vos»[127].

Tras jurar secreto, se retiró. «Y aquella noche», cuenta el poeta,

> cuando la bella doncella Isolda estaba acostada, sumida en la añoranza de su amado, penetraron sigilosamente en la cámara su enamorado y su médico, Tristán y la diosa Amor. El médico amor llevaba de la mano a su paciente Tristán, y allí encontró también a su enferma Isolda. Cogió a los dos y les suministró el uno al otro como medicina. Pues ¿qué habría podido curar mejor a estos dos del dolor que sentían cuando estaban separados, que la unión de ambos, la atadura de los sentidos? El amor, que todo lo enreda, entrelazó los corazones de los dos utilizando los hilos de la dulzura con tanta perfección, con un poder tan prodigioso, que permanecieron inseparablemente unidos el resto de sus días[128].

---

[126] Ibíd., 11435-11444.
[127] Ibíd., 12106-12133, abreviado.
[128] Ibíd., 12157-12182.

MUERTE ETERNA

Entonces surgió el problema de presentar al rey Marcos una virgen en la noche de bodas y decidieron pedir a Brangaene que ocupara el lugar de Isolda. Al escuchar la petición, Brangaene enrojeció y después empalideció «porque, al fin y al cabo —era un extraño favor», pero, aunque de mala gana, finalmente consintió, pues se daba cuenta de que la culpa era suya.

—Querida señora —dijo a Isolda—, vuestra madre, mi señora la bendita reina, me confió vuestra tutela. Debería haberos protegido durante este viaje y, en cambio, ahora estáis sumida en la aflicción y la tristeza por mi descuido.

Isolda, asombrada, le preguntó a qué se refería.

—El otro día —respondió Brangaene— arrojé una vasija al mar.

—Así es.

—Aquella vasija y lo que contenía os costará la vida a los dos —dijo y les contó toda la historia.

Tristán dijo: «Entonces, que se cumpla la voluntad de Dios, tanto si es la muerte como si es la vida. Esa poción me ha envenenado dulcemente. No sé cómo será la muerte de que hablas; pero *esta* muerte me complace. Y si la maravillosa Isolda va a ser siempre mi muerte de esta manera, entonces haré la corte de buen grado a una muerte eterna» [129].

Este es, en suma, el tema amor-muerte, como lo entendían Gottfried y todos los verdaderos amantes de la Edad Media gótica. Como hemos visto, Dante relegó a Paolo y Francesca al Infierno; y, para Gottfried, el significado de «muerte eterna» era «Infierno». Este era el amor-muerte deseado por Eloísa y temido por Abelardo —que, en último término, aunque bretón y cantor del amor, no era Tristán. En este pasaje se alude a tres órdenes de «muerte»:

1. Al de la muerte física de la que habla Brangaene.
2. Al que se refiere Tristán en su celebración de «esta» muerte, es decir, su éxtasis en Isolda —que, como ha señalado el profesor Weber, es el principal tema místico desarrollado a

[129] Ibíd., 12463-12502.

lo largo del poema, en analogía antitética con la idea cristiana del amor. El símbolo esencial de esta analogía es, por supuesto, el lecho cristalino de la gruta. Alude claramente al sacramento del altar en su doble sentido de amor y muerte: el amor-muerte de Cristo, celebrado en el elocuente pasaje de Filipenses 2,6-8, que se representa místicamente cada día —de hecho, cada hora del día— en los innumerables altares de la Iglesia de Cristo.

En una serie de famosos sermones sobre el Cantar de los Cantares, el apasionado San Bernardo, contemporáneo de Abelardo y Eloísa, había acuñado para uso eclesiástico un rico vocabulario de términos eróticos basados en la alegoría del alma —o la Santa Madre Iglesia— como la esposa de Cristo, que en su lecho matrimonial responde anhelosamente al ardor de Dios; y en numerosos versos de la obra de Gottfried se escuchan ecos del arrebato seráfico del célibe santo: numerosos versos de su inspirada obra:

«El amor habla a lo largo de este canto nupcial —había declarado el monje celebrando su texto— y si quien lo lea desea conocerlo, que ame.

...

¡Oh, amor, precipitado, apasionado, impetuoso, incapaz de pensar en nada más que en ti mismo, que aborreces todo lo demás, que desprecias todo lo que no eres tú, que te bastas a ti mismo! Arrojas el orden en la confusión, ignoras las costumbres, no conoces freno. En tu nombre, triunfas sobre todo lo que parece decoroso, prudente, juicioso, y lo sometes»[130].

Ahora bien, el Cantar de los Cantares, que el santo estaba interpretando, no es, como se ha dicho tradicionalmente, un poema compuesto en el siglo X a.C. por el rey que tenía mil esposas y concubinas, sino un conjunto de piezas eróticas, la mayoría incompletas, todas ellas posteriores al siglo V a.C. Fue necesario reinterpretar el libro antes de incluirlo en el canon. No obstante, el hecho de que su autoría se le atribuyese a Salomón hacía deseable su inclusión y el problema se solucionó tratándolo como «una imagen del amor entre Yahvé y el

[130] Bernardo de Clairvaux, *Sermones in Cantica Canticorum* LXXIX. 1.

Israel ideal»[131]. Pero el monje cristiano lo estaba leyendo en otro sentido, con la esposa del Señor representada por una institución que el supuesto autor no había conocido. Y en nombre de esta segunda esposa, decía a su congregación, como en un paroxismo de dolor ilícito, enloquecido:

«El deseo, no la razón, me obliga...

La modestia protesta, es cierto; pero el amor vence...

No ignoro el hecho de que *tú eres el Rey poderoso que ama la justicia*. Pero el amor intenso no es un sirviente de la justicia. La reflexión no lo modera; no lo refrena la falsa modestia; no se somete a la razón. Pido, imploro, suplico con todo mi corazón: *¡Béseme con besos de su boca!*»[132]

En la época de San Bernardo también floreció en la India una doctrina de amor divino*; pero sus metáforas de éxtasis no se limitaban a los sermones, sino que se exhibían en la escultura de los templos y se traducían en ritos semejantes a los de nuestros gnósticos, los fibionitas**. El «Cantar del Pastor», de Jayadeva, celebrando con voluptuosos detalles el amor —ilícito y divino— del dios-hombre Krishna por la matrona terrena Radha, va mucho más lejos que San Bernardo en sus intimidades eróticas[133]; no obstante, su objetivo espiritual era el mismo: ofrecer una base para la meditación de forma que el corazón pudiera elevarse de la esfera terrena a la sobrenatural, mediante lo que en la jerga psicológica se podría denominar «una imagen supranormal»[134].

La figura 36, tomada del *Study of Instinct* de N. Tinbergen, muestra un pájaro potencialmente santo, un ostrero respondiendo espiritualmente a un huevo gigante —un «estímulo signo supranormal»— mucho más grande que el suyo, el más pequeño de los tres. El huevo de tamaño mediano es de gaviota. El profesor Tinbergen afirma: «Si se presenta un huevo de ostrero normal, otro del tamaño de gaviota y otro el

---

[131] W. O. E. Oesterley y Theodore H. Robinson, *An Introduction to the Books of the Old Testament* (Nueva York, Meridian Books, 1958), p. 217.

[132] Bernardo, *op. cit.*, IX.2. Las frases en cursiva corresponden, respectivamente, a Salmos 99,4 y al Cantar de los Cantares 1,2.

[133] *Mitología oriental*, pp. 392-400.

[134] Véase *Mitología primitiva*, pp. 60-72, 86, 101-02.

* *Supra*, pp. 199 y 201.

** *Supra*, pp. 193-95.

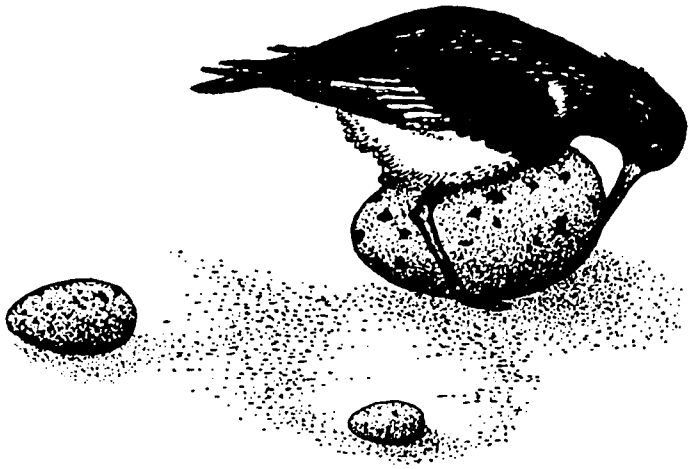

Figura 36.—*Ostrero respondiendo a un «estímulo supranormal».*

doble de grande (longitudinalmente) que el de gaviota, las preferencias se dirigen mayoritariamente al huevo más grande»[135]. Y San Bernardo continúa la lección de este pájaro:

> Así pues, incluso en este cuerpo nuestro se siente con frecuencia el gozo de la presencia del Novio, pero no en su plenitud; pues si Su visita alegra el corazón, al ausentarse lo entristece. Y la amada debe soportar esto necesariamente hasta que haya abandonado la carga de su cuerpo carnal; entonces, ella también volará a las alturas, en alas de sus deseos, abriéndose paso sin dificultad por los reinos de la contemplación y siguiendo con el pensamiento expedito a su Amado *adondequiera que va*[136].

Gottfried ha hecho volver a ese ave espiritual a la tierra, al ostrero a su nido, proféticamente en consonancia con la verdad de Nietzsche: «permanecer fiel a esta tierra». Y por ello invierte la perspectiva del «trasmundando»: no abandonar al pequeño por el grande, sino experimentar en el pequeño el éxtasis del grande. Porque no existe un amor que sea puramente espiritual o meramente sensual. El hombre se compone de

---

[135] N. Tinbergen, *The Study of Instinct* (Oxford, The Clarendon Press, 1951), p. 45. La pintura se reproduce con permiso de The Clarendon Press.

[136] Bernardo, *op. cit.*, XXXII.2. La frase en cursiva corresponde al Apocalipsis 14,4.

cuerpo y espíritu (si todavía podemos utilizar esos términos) y, por tanto, es un misterio esencial en sí mismo; y lo más profundo de este miserio (según Gottfried) es ese punto vivificado por y en el misterio del amor, cuya pureza sacramental no tiene nada que ver con la supresión o suspensión de lo sensual y los sentidos, sino que incluye la experiencia física y aun se apoya en ella.

La pureza del amor como la entiende Gottfried comprende, pues, dos factores: *a*) singularidad, especificidad, lealtad incondicional a la experiencia amorosa, y *b*) una capacidad ilimitada para el sufrimiento de este amor —lo que nos lleva al tercer y último orden de «muerte» en su lectura del amor-muerte:

3. Una «muerte eterna» en el Infierno.

En realidad, ésta sólo es una afirmación absoluta de la «pureza» del amor contra los terrores supranormales del mito cristiano; o incluso una afirmación voluntaria del fuego meramente como el aspecto agridulce del éxtasis, que allí duraría para siempre. ¿Hasta qué punto temía Eloísa realmente ese fuego? Creía en él, como Abelardo. ¿Hasta qué punto sufrían realmente Paolo y Francesca en las llamas en las que Dante creyó oír sus lamentos? Una «fantasía memorable» del poeta Blake puede aclarar esta cuestión. «Cuando caminaba —escribió— entre las llamas del Infierno, disfrutando de los placeres del Genio, que a los Angeles les parecen tormento y locura, reuní algunos de sus Proverbios...». Y entre ellos, estaba el siguiente: «Sumerge en el río a quien ame el agua»[137].

Dante, cuando se detuvo para interrogar a Francesca, se hallaba en el comienzo de un largo viaje-sueño que en su último canto le llevaría al auditorio de un sermón de San Bernardo sobre la población del Paraíso, junto con una visión del mismo, mientras que para Gottfried y su Tristán, como para Eloísa (aunque no para Abelardo), el auténtico huevo no es el grande, sino el pequeño, y el sufrimiento del crucificado, símbolo del de Dios y, por tanto, eterno, es el éxtasis del amor en esta tierra, donde todas las cosas mueren.

---

[137] William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, «A Memorable Fancy» y «Proverbs of Hell» (ca. 1793).

Pero como dice Gottfried, a pesar de que el amor es la esencia misma de la vida, está embrutecido en todas partes.

Compadezco al amor con todo mi corazón, pues aunque la mayoría de las personas se aferran y apegan a él, no le hacen justicia. Todos nosotros buscamos su compañía y nuestro placer en él. Pero no, el amor no es aquello que hacemos de él con nuestros engaños. Nuestra forma de actuar es equivocada. Sembramos semilla de beleño venenoso y esperamos que nos dé lirios y rosas. Creedme, esto no es posible en modo alguno...

Es completamente cierto lo que dicen: «El amor ha sido espantado y ahuyentado hasta los confines de la tierra». Todo lo que nos queda es el nombre. Pero incluso éste lo hemos desgastado tanto a fuerza de abusar de él y vulgarizarlo que el moribundo se avergüenza ahora de su nombre, le desagrada su propio sonido. Por doquier se le ve rebajándose acobardado. Maltrecho, sin dignidad, se arrastra mendigando de una casa a la otra, sufriendo la humillación de arrastrar un saco lleno de remiendos en el que lleva sus hurtos y su botín, que niega a su propia boca y ofrece a bajo precio en las calles. ¡Ay! Nosotros mismos hemos creado el mercado. Traficamos con él de una manera imperdonable, y aun pretendemos ser inocentes. El amor, rey de todos los corazones, libre, y único en su clase ¡está en venta! ¡Qué tributo más vergonzoso hemos exigido de él! [138]

¡Y así *incipit tragoedia!*

Pues a Tristán e Isolda no sólo les movía el amor, sino también el honor: sus reputaciones en el elegante mundo cortesano y sus obligaciones en el ámbito de la historia y su tiempo. Y como aspiraban a cumplir las exigencias del honor, al tiempo que honraban al amor, sacrificaron ambos, y así llegó finalmente la muerte de que hablaba Brangaene.

«Plantamos el amor con ánimo amargo, con engaños y falsedades, y después esperamos que de él brote la dicha para el cuerpo y para el corazón. No da, sin embargo, más que sufrimientos, desgracias, frutos podridos y malestar, tal y como fue plantado» [139].

LA BODA DEL REY MARCOS

La nave nupcial llegó a Cornualles, donde fue recibida con pompa real. En la boda, los ojos de todos estaban clavados en

---

[138] Gottfried, *op. cit.*, 12217-12231 y 12279-12304.
[139] Ibid., 12237-12244.

la desdichada novia, resplandeciente como el sol. Cuando llegó el momento de acostarse, el rey se retiró y las mujeres cambiaron rápidamente sus vestidos. Tristán condujo a Brangaene al altar de su sacrificio e Isolda apagó las luces.

Pero Brangaene era leal y fiel. Cuando hubo cumplido con su deber, abandonó el lecho silenciosamente e Isolda ocupó su lugar. El rey pidió vino, pues era la costumbre en aquel tiempo que cuando un hombre había yacido con una virgen, los dos bebieran juntos; y, en realidad, aquel era el momento para el que estaba reservada la poción. Tristán llevó un hachón y vino. El rey y reina bebieron. Se acostaron, la luz fue apagada de nuevo e Isolda cumplió su deber con tanta nobleza como la doncella Brangaene, sin que el rey notara ninguna diferencia, de cobre o de oro, en la moneda: una mujer, para él, era igual que la otra[140]. Y por esa trágica falta Marcos quedó atrapado, junto a la pareja ya presa, en la mágica red de la diosa Amor.

Indiferente a la individualidad de su reina, se había apasionado por su belleza, pero sus corazones no estaban casados. «¡Ay! —exclama el poeta—. ¡Cuántos Marcos e Isoldas se ven hoy que son tan ciegos o más en sus corazones y en sus ojos! El deseo es la fuerza que, en todo el mundo y en todos los tiempos, ha engañado a los ojos más claros. Pues con todo lo que se diga de la ceguera, nada ciega de forma tan peligrosa y terrible como el deseo y el apetito. Aunque lo negemos, sigue siendo cierto el antiguo dicho: ¡Recela de la belleza!»[141].

Y así ocurrió que cuando en la corte se empezó a hablar de la verdadera personalidad de la mujer con la que se había unido por contrato y su senescal, Marjadoc (que había visto el jabalí salvaje en el sueño)*, le informó de los rumores y las murmuraciones, el noble y buen rey Marcos, totalmente identificado con su rol social y los conceptos cortesanos de honor y matrimonio real, quedó profundamente angustiado y receloso y, finalmente, se convirtió en el prototipo del enemigo, *lo gilos* —(«¡Dios mío! ¡Dios mío! ¡qué deprisa llega el alba!»)—.

---

[140] Ibid., 12527-12674, abreviado.
[141] Ibid., 17770-17803, abreviado.
* *Supra*, p. 199.

Empezó a colocar guardias y trampas, que sólo sirvieron para avivar el ingenio y los encuentros de los amantes.

Y esto es lo que desaconseja la vigilancia [comenta Gottfried]: allí donde se practica, sólo alimenta y produce zarzas y espinas. Es la vejación exasperante que acaba con la honra y el prestigio, y que ha robado a muchas mujeres el honor que habrían conservado muy gustosamente, si se las hubiera tratado con justicia. Pero cuando se las trata injustamente, se deterioran por igual su honor y su voluntad, de forma que, en realidad, la vigilancia trastoca su condición. Y después de todo, haga uno lo que haga, no puede vigilar a una mujer, pues ningún hombre es capaz de vigilar a una mujer mala, mientras que la buena no precisa vigilancia; como bien dicen, ella misma se vigila. Y si a pesar de todo, algún hombre la vigila, lo único que atraerá sobre sí será el odio de ella. Será la perdición de su mujer, tanto en lo que atañe a su vida como a su reputación; hasta el punto de que muy probablemente nunca se recupere lo suficiente como para que no quede en ella nada de aquello que dio origen a este zarzal... De ahí que el hombre prudente o, al menos, que reconozca el honor de la mujer, no deba someter su virtud, en vez de su buena voluntad, a otra vigilancia que la del consejo y la instrucción, la ternura y la bondad. Con estos medios debe cuidar de ella, teniendo la seguridad de que no existe mejor manera de hacerlo [142].

En el caso del pobre Marcos, sus ojos acabaron por revelarle todo. Sus trampas habían sido burladas, lo mismo que sus espías e informantes. Pero sus ojos, siempre alerta, leyeron la verdad muchas veces cuando se cruzaban las miradas de los amantes y el dolor de su corazón era grande. En su ciego sufrimiento, torturado y enloquecido, ordenó llevar a la pareja ante la corte y, descubriendo su corazón ante todos, los desterró. «Sobrino Tristán, mi señora Isolda —les dijo—, os amo demasiado, aunque me cueste reconocerlo, como para condenaros a muerte o dañaros de alguna forma. Pero como observo que, contra mi voluntad, los dos os amáis y os habéis amado más de lo que me amáis a mí, marchad, permaneced juntos tal y como es vuestro deseo. No tenéis que temer nada de mí. Puesto que vuestro amor es tan grande, de ahora en adelante no quiero molestaros ni agobiaros en vuestros asuntos. Tomáos de la mano y abandonad la corte y el país. Si he de sufrir por vuestra causa, al menos quiero dejar de veros y de oíros... Sería degradante que un rey se mezclara a sabiendas

[142] Ibíd., 17858-17906, abreviado.

en una intriga amorosa de esa clase. ¡Id con Dios los dos! Vivid y amaros de la manera que queráis. Nuestra convivencia ha llegado a su fin»[143].

DEL HONOR Y DEL AMOR

Siguieron los «años del bosque» en la gruta de los amantes, *la fossiure a la gent amant*: el santuario de ese lecho cristalino donde se consuma eternamente la verdad que está más allá de las leyes de este mundo. A su tiempo, no obstante, el tiempo los alcanzaría. Un día, escucharon a lo lejos el sonido de los cuernos de caza y los ladridos de una jauría (hemos llegado al final del II acto de Wagner, pero con una notable diferencia), los amantes sospecharon que se trataba de una partida de caza del palacio y aquella noche, por si eran sorprendidos, durmieron en el lecho cristalino separados por la espada de Tristán —una violación de la ley del amor, en el nombre del honor, que señaló el principio de su fin. Pues, en efecto, era la jauría de Marcos. Cabalgaba con su montero mayor, persiguiendo a un extraño animal, un ciervo blanco con crines como de caballo, grande y fuerte, las astas pequeñas, recién mudadas. La presa había desaparecido. Marcos y sus cazadores estaban perdidos. Y por un extraño azar llegaron a la cueva de los amantes, con su segura puerta de bronce y sus pequeñas ventanas en el techo, por una de las cuales escudriñó el rey y, sobresaltado, reconoció a su sobrino y a su esposa dormidos, separados, con la espada de Tristán entre ellos.

«Misericordioso Señor de los Ejércitos, ¿qué significa esto? —pensó, y le volvieron a asaltar las dudas— ¿Son culpables? ¡De fijo que sí! ¿Son culpables? ¡Está claro que no!». Y mientras contemplaba la belleza del radiante rostro de su esposa perdida, que el engaño del amor había adornado con su mejor cosmético, un engaño dorado, el amor reconciliador se deslizó en su corazón. Nunca le había parecido su belleza más deseable. Un rayo de sol se filtraba por la ventana e iluminaba su rostro; él contemplaba arrobado aquellas dos luces juntas.

---

[143] Ibid., 16587-16620, abreviado.

Para protegerla del sol, Marcos recogió hojas, hierba y flores y cubrió la ventana; después, encomendándola a Dios, se alejó llorando.

Convencido y reconciliado, al poco tiempo llamó a la pareja a la corte, donde no tardó en descubrirlos juntos en la cama, por lo que Tristán hubo de huir a Bretaña, solo. «Allá donde vayáis en el mundo —le dijo Isolda cuando se separaron—, conservad vuestra vida, pues es también mi vida. Si yo, vuestra vida, quedo huérfana de ella, moriré. Y yo cuidaré de mí misma, vuestra cuerpo, por vos, no por mí. Pues vos y vuestra —bien lo sé— residen en mí: somos un cuerpo y una vida»[144].

LA SEGUNDA ISOLDA

En Bretaña, como todos sabemos, Tristán se casó con una segunda Isolda, Isolda la de las Blancas Manos, únicamente por amor a su nombre; y aquí se interrumpe el texto de Gottfried. No está claro por qué. En el año 1212 se celebró en Estrasburgo el primer juicio de los herejes de esa ciudad y ése es aproximadamente el año en que murió nuestro poeta. ¿Fue condenado? Si fue así, la ejecución debería estar registrada en algún sitio. ¿Se suicidó, deseperado del mundo o por miedo? Pudo haberse desmoronado psicológicamente por las tensiones, evidentes en toda su obra, entre los valores de sus dos mundos, de su diosa Amor y del Dios cristiano[145]. En cualquier caso, para los últimos episodios de la leyenda debemos acudir a la fuente de Gottfried, Thomas de Bretaña.

Brevemente: en su país natal, Bretaña, mientras ayudaba a un caballero llamado (significativamente) Tristán el Enano a recuperar a su esposa raptada, Tristán fue herido en la cadera por una lanza envenenada: y con esto volvemos a la parte I, pues, como en una sinfonía, todos los motivos iniciales, serán retomados ahora, transportados y transfigurados. El que había herido a Tristán era Estolt de Castel Fer, un caballero-dragón

---

[144] Ibid., 18335-18344.
[145] Sigo a Weber, *op. cit.*, vol. I, p. 306.

de siete cabezas, por así decirlo, pues tenía seis hermanos. Los siete murieron en la lucha, lo mismo que Tristán el Enano. Al gran Tristán sólo podía salvarlo la reina Isolda la rubia, esposa del rey Marcos —y en su busca partió el hermano de la segunda Isolda, esposa de Tristán. Acordaron que si Isolda respondía a la llamada izaría una vela blanca; si no, negra.

EL AMOR-MUERTE

La figura 37 muestra a Isolda acudiendo a Tristán. Pero, como en la leyenda clásica de la vuelta de Teseo a Atenas tras su lucha con el Minotauro, hubo una confusión con las velas. La segunda Isolda estaba celosa porque seguía siendo virgen aunque estaba casada. Sólo amaba a Tristán, cuyo corazón estaba con Isolda de Irlanda; mientras, Marcos poseía el cuerpo de esa Isolda, pero el corazón de ella estaba con

Figura 37.—*Isolda acude a Tristán.*

Tristán. Como observa el poeta Thomas: «El amor entre estos cuatro es ciertamente insólito»[146].

La esposa de Tristán, que no era tal esposa, estaba sentada al lado de su lecho, oteando el mar.

—Amigo —dijo—, veo tu barco. Dios quiera que traiga consuelo a tu corazón.

—Amiga —respondió él—, ¿estáis segura de que es nuestra nave? Decidme, ¿cómo es la vela?

—La vela —respondió ella— es negra.

Tristán se volvió hacia la pared y murmuró: «Isolda, amor mío, Dios nos salve». Tres veces repitió «Isolda, amor mío» y murió.

El barco llegó a puerto y la vela era blanca.

Y así murieron ambos como Brangaene había predicho: Tristán, de amor; Isolda, de pena. Se tendió junto al cuerpo de él, boca contra boca, entregó su alma y expiró. Este es el amor-muerte concebido por Wagner —con el sesgo oriental, tomado de Schopenhauer, de la trascendencia de la dualidad en la extinción.

En la opera se omite el tema del matrimonio con la segunda Isolda y Tristán es herido mortalmente al final del segundo acto por un amigo traidor, Melot, que en los textos más antiguos era un malicioso enano, un «chivato» al servicio del rey. Con Marcos, Melot se abalanza sobre los amantes, Tristán es herido y el acto termina.

El acto III se desarrolla en Bretaña, sin la segunda Isolda. El fiel sirviente de Tristán, Kurvenal, le ha llevado a salvo a su país, donde espera la llegada de Isolda. Y el amante herido, despertando del coma profundo, canta su añoranza por el reino de la noche, del que sólo le ha devuelto a este mundo el anhelo de contemplar una vez más su sol, Isolda. La flauta del pastor de Tristán entona la «Tonada del pastor triste», *Oed' und leer das Meer*, «Desierto y vacío el mar»; pero de repente cambia a la «Tonada del pastor alegre», pues ha aparecido el barco, con su bandera ondeando jubilosamente en el tope. Aquí no hay confusión con las velas. «¡Ella va a bordo! —canta Kurve-

---

[146] Thomas, *Le Roman de Tristan*, Joseph Bédier (ed.) (París, Société des Anciens Textes Français, 1902), vol. I, p. 317, verso 1011.

nal— ¡Está haciendo señales!» «¡Vive! —grita Tristán— ¡La vida me retiene todavía en su red!» Y cuando su custodio, Kurvenal, abandona la escena para recibir a la reina, se levanta delirando, gritando, se arranca las vendas para saludar a la vida y, al entrar Isolda, muere en sus brazos —como Wagner hubiera querido morir en brazos de Mathilde.

Acto seguido, aparecen Melot, Marcos y Brangaene, que por fin ha confesado al rey el secreto de la poción. Marcos ha venido para perdonar —demasiado tarde. La orquesta ataca el «motivo de la muerte de amor» de Isolda y comienza el aria dulcemente torturada de la transfiguración del amor, la separación y el júbilo en el mar de una noche eterna.

CAPÍTULO 5

EL FUEGO DEL FENIX

I. ¡Oh noche verdaderamente dichosa!

James Joyce desarrolla de nuevo el tema de Tristán con todas sus «equivalencias de opuestos» a lo largo del interminable laberinto de su libro-sueño, *Finnegans Wake*. El primer párrafo comienza con las palabras: «Sir Tristram, violer d'amores...», y Chapelizod, la legendaria ciudad natal de Isolda, a la orilla del río Liffey, junto al Parque del Fénix en Dublín, es el principal escenario del sueño. El durmiente, abrumado de culpa, por cuyo paisaje interior empapado de whisky nos van guiando las explicaciones de un erudito guía turístico, «del tipo cada-cuento-un-deleite-en-sí-mismo»[1] (lo mismo que Dante siguió las explicaciones de Virgilio en su visionario Purgatorio abrumado de pecado), es un fornido y maduro tabernero de Chapelizod llamado Humphrey Chimpden Earwicker, que hace poco ha sido objeto de un embarazoso escándalo, difundido en la prensa extranjera e incluso tema de coplas en su hospitalario local. Se rumoreaba que el incidente —si realmente lo hubo, porque nunca estamos completamente seguros— ocurrió en el Parque del Fénix (¿o era el Edén? ¿o el Calvario?), posiblemente de noche, y, además del soñador, habrían estado involucrados dos sirvientas y tres soldados británicos borrachos como testigos. Cuatro viejos compinches, que se confunden con los cuatro Evangelistas, los cuatro

[1] Joyce, *Finnegans Wake*, p. 123.

puntos cardinales y los cuatro postes de la cama, refieren la leyenda de distintas formas, mientras que un zodiaco de clientes embriagados la lanzan de un lado a otro, transformándola con sus confusas elucidaciones. En su angustiosa pesadilla, una acusación al tiempo que una vindicación de sí mismo, el soñador se identifica con (entre muchos otros personajes, incluyendo las Tres Personas de la Trinidad) Sir Tristam, pero, al mismo tiempo, con el rey Marcos. Su esposa, durmiendo a su lado, es la primera Isolda; su hija, en el piso de arriba, la segunda; cada una se confunde con la otra y ambas con las sirvientas del parque. Sus dos hijos incompatibles, que aparecen respectivamente como los aspectos popular e impopular de su confusa imagen, llevan su sueño de Tristán al futuro trasportándole a él, como Marcos, al pasado y escapándose con las dos Isoldas, mientras que los ruidosos clientes de su taberna son los murmuradores de la agitada corte del rey Marcos en Tintagel o, como aparece aquí, «Tintangle»[2]. Y en medio de todo eso, una áspera voz no identificada gruñe esta vulgar estrofa:

—¡Tres graznidos para Marcos!
Claro que él no da ni medio ladrido
y el que da a nadie le importa. Pero, oh, Wreneagle Todopoderoso, ¿no organizaría uno una juerga
para ver a ese viejo buitre ululando en camisa en la oscuridad,
y buscándonos, pantalones manchados, por el parque de Palmerstown?
¡Jajaja, Marcos desplumado!
Eres el viejo gallo más raro que salió del arca de Noé
y te crees que eres el pollo del corral.
¡Gallinas, arriba! Tristy es el petimetre joven y vivo
que la galleará y la casará y se acostará con ella y la entusiasmará
sin mover si quiera el cabo de una pluma
¡y así es cómo ese individuo va a hacer su fortuna y su fama![3]

El lenguaje de pesadilla de este Libro del Abrir los Ojos a la Noche —o, como leemos, «De las Dos Formas de Abrir la Boca»[4]— intencionadamente irritante, infinitamente fascinante, erudito al tiempo que estúpido, donde cada personaje es su

[2] Ibíd., p. 232.
[3] Ibíd., p. 383.
[4] Ibíd., p. 105.

propio opuesto y todos constituyen uno, es tan difícilmente reductible a un significado de la vida diurna como la fantasmagoría del sueño, pues su sentido es enigmático y múltiple. «El propio grafo proteico —se nos dice— es un poliedro de la escritura.» Y, sin embargo, «bajo los ojos cerrados, los rasgos del *chiaroscuro* se unen, sus contrarios se eliminan, en un alguien estable»[5]. Y ese uno es, claro está, el agitado soñador cuyas iniciales H. C. E. se leen alegóricamente como «Here Comes Everybody» [Aquí viene todo el mundo][6]; es decir, es el arquetipo de todos nosotros, por cuanto en la raíz de su angustia, como de la nuestra, acecha esa imagen dual del dios a cuya imagen fue creada la humanidad (según el Gran Libro). Pues, como se nos ha enseñado, «creó Dios al hombre a imagen suya, a imagen de Dios lo creó, y los creó macho y hembra»[7]. Por lo que ni él solo, «este erguido», el soñador en su lecho de cizaña, ni la otra sola, a su lado en la cama, «esa traviesa ceroína que le asedió»[8], pueden representar el Todo en todos nosotros; pero los dos son ese Todo juntos: H. C. E. y su pesadilla A. L. P. o, como dijo Gottfried:

> Un hombre, una mujer; una mujer, un hombre
> Tristán Isolda; Isolda Tristán.

«Leemos acerca de su vida; leemos acerca de su muerte, y ello nos resulta tan grato como el pan» *.

Joyce señala el sentido de todo esto en un número clave que no deja de surgir a lo largo de toda su obra, en toda clase de transformaciones: una fecha, 1132 a.C.; un párrafo de un código jurídico, «Subsec. 32, sección 11»; un intervalo de tiempo, «de las once y media a las dos de la tarde»; una composición musical «Opus Once, treinta y dos»; una dirección, 32 West 11 Street; un número de patente, 1132[9], y así sucesivamente. Ahora bien, 32 es (como Leopold Bloom solía

---

[5] Ibid., p. 107.
[6] Ibid., p. 32.
[7] Génesis 1,27.
[8] Joyce, *Finnegans Wake*, p. 261.
[9] Ibid., pp. 14, 61, 70, 73, 274, 310.
* *Supra*, p. 67.

meditar durante sus vagabundeos por *Ulises*) el número de pies que las cosas caen «por segundo, por segundo», el número, por lo tanto, de la Caída; mientras que 11 es el número de la renovación de la década, es decir, de la Redención[10]. Así decodificada, la cifra implica un tema mítico del Arbol del Edén y el Arbol del Calvario, Caída-Redención, Muerte-Resurrección, Despertar de los Muertos y Despertar del Despertar, que es el tema principal de la pesadilla *Finnegans Wake*.

No obstante, para encontrar una verbalización clara y concisa, no ofuscada, de la teología moral de este número-tema, el lector debe dar con ella en el escondrijo de un huevo de Pascua, fuera del libro, en la Epístola de San Pablo a los Romanos (11, 32), que dice así: «*Pues Dios nos encerró a todos en la desobediencia para tener de todos misericordia*». Y ésta es la buena nueva proclamada en el famoso oxímoron de San Agustín, que también reverbera a lo largo de *Wake*: *¡O felix culpa!* —la frase esperanzada que repite anualmente el celebrante del ritual católico romano de la bendición del cirio pascual en el Sábado Santo: la noche oscura en que el cuerpo de Cristo yace en la tumba, entre el Viernes Santo y el Domingo de Pascua.

El tabernáculo de la iglesia está abierto —vacío— para simbolizar el terrible misterio de la muerte de Dios y su descenso al Infierno. «Esta —dice el sacerdote celebrante— es la noche en que, separando hoy por todo el mundo a los que creen en Jesucristo de los vicios del siglo y de las tinieblas del pecado, los restituye a la gracia y asocia a la santidad. *Esta es la noche en que, rotas las ataduras de muerte, Cristo sale victorioso del sepulcro.* Pues de nada nos sirviera el haber nacido si no hubiéramos sido redimidos. ¡Oh maravillosa dignación de tu piedad para con nosotros! ¡Oh inestimable amor de caridad, que para redimir al esclavo entregaste al Hijo! ¡Oh ciertamente necesario pecado de Adán, que fue borrado con la muerte de Cristo! ¡Oh feliz culpa, que mereció tal y tan grande Redentor! *¡Oh noche verdaderamente dichosa, que sola ella mereció saber el tiempo y la hora en que Cristo resucitó del sepulcro!* Esta es la noche en la

[10] Véase Joseph Campbell y Henry Morton Robinson, *A Skeleton Key to Finnegans Wake* (Nueva York, Harcourt, Brace and Co., 1944), p. 46.

que fue escrito: Y la noche será tan clara como el día: y me alumbrará en mis delicias»[11].

«¡Pobre Felix Culapert!», lamenta una voz anónima en la pesadilla del pecador del Parque del Fénix[12]. Como el Primer Adán, cae y lleva el mundo con él, pero, como el Segundo, despierta con todos nosotros, y los dos adanes son el mismo. Son el ave-conciencia multicolor, esto es, el Fénix del «Parque Felix» (Edén-Calvario), que resucita —«cuando el ave de fuego resurge de las cenizas»[13]— de su autoinmolación.

Pero entre la forma de interpretar los símbolos cristianos de Joyce y la del clero cristiano hay una inmensa diferencia. El artista los lee en el sentido universalmente conocido greco-romano, celto-germánico, hindú-budista-taoísta, neoplatónico, como referencias a una experiencia de ese misterio, más allá de la teología, que es inmanente a todas las cosas, incluyendo dioses, demonios y moscas. Los sacerdotes, por otra parte, insisten en la irrevocabilidad de su concepto, basado en el Antiguo Testamento, de un Dios personal creador, «ahí afuera», que, aunque sea omnipresente, omnisciente y omni-todo-lo-demás, es ontológicamente distinto de la sustancia viva de su mundo y, además, un viejo Nobodaddy * cruel, un tedioso sin sentido del humor y un egocéntrico vengativo. Cuando en *Ulises*, hacia el final de la Noche de Walpurgis de la escena del burdel (*O felix culpa!*), llega EL FIN DEL MUNDO con acento escocés y la voz de ELIAS con un americano, este último, a la manera de un predicador de infierno-y-condenación, se dirije al trío de prostitutas (las Tres Gracias en el Abismo) ** y a la trinidad de sus compañeros llamándoles «Florry Cristo, Stephen Cristo, Zoe Cristo, Bloom Cristo, Kitty Cristo, Lynch Cristo» y grita apocalípticamente: «es asunto vuestro daros cuenta de esa fuerza cósmica... Tenéis algo dentro, el yo superior... ¿Estáis todos en esta vibración? Seguro que sí. Una vez que lo diqueláis, hermanos míos,

---

[11] Traducción de Lefebure, *op. cit.*, p. 831: «Holy Saturday: Blessing of the Paschal Candle».

[12] Joyce, *Finnegans Wake*, p. 536.

[13] Ibid., p. 24.

* Palabra compuesta de *nobody* (nadie) y *daddy* (papá). *(N. del T.)*

** Compárese *supra*, Figura 13 (p. 129): Surda Thalia.

una excursión de domingo al paraíso es cosa de nada»[14].

Recordemos ahora las palabras de Jesús en el evangelio gnóstico de Tomás: «Yo soy el Todo, el Todo surgió en mí y el Todo llegó a mí. Abrid un trozo de madera, estoy allí; levantad la piedra y allí me encontraréis»[15]; y añadamos las palabras de Krishna en el *Bhagavad Gītā*: «Soy el origen de todo; de mí proceden todas las cosas... Soy el Yo erigido en los corazones de todos los seres, su principio, medio y fin... Soy la apuesta de los tramposos. Soy el vigor de los fuertes. Soy la victoria. Soy el esfuerzo. Soy el principio de armonía en los buenos»[16].

En la escena del burdel de *Ulises*, después de que ELIAS ha pronunciado su mensaje y escuchado las confesiones, aparece en el cono de un reflector la figura barbuda del viejo dios del mar irlandés, Manannan Mac Lir —el de la gran carcajada *—, levantándose lentamente detrás de un cubo de carbón, con la barbilla en las rodillas. Un frío viento marino sopla de su manto de druida. Alrededor de su cabeza se retuercen anguilas y congrios. Tiene incrustadas algas y conchas. En la mano derecha sostiene una bomba de bicicleta. (Pensemos en *pneuma, espiritus*, aire, el aliento vital.) Con la mano izquierda agarra una gran langosta por las dos pinzas. (Cáncer, «el Cangrejo», signo del solsticio de verano, decadencia, desintegración, muerte.)

MANANAUN MAC LIR

(*Con voz de olas.*) ¡Aum! ¡Hek! ¡Wal! ¡Lub! ¡Mor! ¡Ma! Blancos yoghi de los Dioses. Oculto pimandro de Hermes Trismegistos. (*Con voz de viento marino silbante.*) ¡Punarjanam patsypunjaub! No quiero que me tomen el pelo. Lo ha dicho alguien: cuidado a la izquierda, el culto de Shakti. (*Con un grito de pájaros de tormenta.*) ¡Shakti! ¡Shiva! ¡Oscuro padre escondido! (*Golpea con la bomba de bicicleta la langosta que tiene en la mano izquierda. En su cuadrante servicial, refulgen*

---

[14] Joyce, *Ulysses*, ed. de París, p. 478; ed. de Random House, pp. 496-97.

[15] «The Gospel According to Thomas» 94:24-28; Guillaumont, etc., *op. cit.*, p. 43.

[16] *Bhagavad Gītā* 10.8, 20, 36.

* Compárese *supra*, pp. 235-36, «O'Donnell».

los doce signos del zodíaco. Gime con la vehemencia del océano.) ¡Aum! ¡Baum! ¡Pyjaum! Yo soy la luz del hogar, yo soy la manteca cremosa sueñosa[17]*.

Nos estamos aproximando, a toda velocidad, a la visión de *Finnegans Wake* en la que el oscuro Padre escondido y su Shakti regresarán vivos en virtud de la magia de la vía de la mano izquierda. Estamos en la vía peligrosa, por así decirlo, al santuario del lecho en el oscuro bosque interior, *la fossiure a la gent amant*, el lecho del sueño y el matrimonio, que está en cada hogar, en cada corazón, y que, Joyce, igual que Gottfried, representa como el altar y la cruz de la iniciación consumada.

II. La vía de la mano izquierda

La figura 38 es de un texto de alquimia de principios del siglo XVI, el *Rosarium philosophorum*, «La rosaleda de los filósofos», donde se enseña el arte de destilar espíritu de la naturaleza en términos metafóricos que son deliberadamente engañosos. Pues, como dice la leyenda del dibujo, «*Nota bene*: en el arte de nuestro magisterium, los filósofos no ocultan nada

---

[17] Joyce, *Ulysses*, ed. de París, pp. 480-81; ed. de Random House, p. 499.

* El nombre del dios del mar Manannan Mac Lir se transforma aquí sugiriendo tanto la sílaba sagrada del sánscrito AUM como la palabra irlandesa *aun*, que significa «uno». Las siete exclamaciones imitan los mantras místicos de la meditación tántrica indo-budista. *Aum* es el sonido sagrado supremo. *Hek* aparece en *Finnegans Wake* (por ejemplo, en la p. 420, líneas 17 y 18) para designar a H.C.E. *Wal* sugiere la «pared» [*Wall*] de la Caída [*Fall*] en *Finnegans Wake* y *Ak* el estrépito que produce al caer, la voz atronadora de Dios, el final de la aparición y el comienzo del rumor (ibíd., p. 44, línea 20; p. 65, línea 34). *Lub* está asociado en *Finnegans Wake* con «amor, libido», y también con «lubricidad», etc. A lo largo de la obra se juega en numerosos sentidos con la palabra *Mor*, la palabra irlandesa que significa «viejo», sugiere la francesa «mort» y la inglesa «more» [más]; finalmente, *Ma* (sánscrito, *mā*, «medir»), que sugiere Ma, «madre», es la raíz verbal de la palabra *māyā*, que significa la fuerza que crea la ilusión del mundo. *Punarjanam*: sánscrito *punar-janman*, significa «renacimiento, regeneración». *Shakti*: sánscrito *śakti*, es el poder espiritual activo de un dios o persona, personificado en su consorte. Sobre Shakti y la «vía de la mano izquierda», véase *Mitología oriental*, pp. 383-484. Sobre el sentido de las dos últimas frases, es decir, «Soy el fuego del altar y la ofrenda sacrificada en el fuego», véase *Bhagavad Gītā* 9,16: «Soy el ritual, soy el acto de culto, soy la carne ofrecida, soy las hierbas sagradas, soy el himno entonado, soy la mantequilla derretida, soy el fuego, soy la efusión de la ofrenda».

Figura 38.—*El rey solar y la reina lunar.*

salvo el secreto del arte, que no debe ser revelado a todos y cada uno. Pues quien así lo haga, será maldito; incurrirá en la ira de Dios y morirá de apoplejía. Por lo cual, todo error en este arte surge de esto, a que los hombres no empiezan con la substancia apropiada». Y, en otra página: «Por lo tanto, no he declarado todo lo que sucede y es necesario en esta obra, porque hay cosas de las que un hombre no debe hablar... Tales cosas deben ser transmitidas en términos místicos, como la poesía que emplea fábulas y parábolas» [18].

[18] *Rosarium philosophorum. Secunda pars alchimiae de lapide philosophico vero modo praeparando... cum figuris rei perfectionem ostendentibus* (Frankfurt a. M., 1550), pp. 219, 230 y 274. He tomado el texto y las figuras de C. G. Jung, «The Psychology of the Transference», en el volumen titulado *The Practice of Psychotherapy* Bollingen Series XX, vol. 16 (Nueva York, Pantheon Books, 2.ª

Ahora bien, el propio Cristo, como se recordará, hizo una advertencia semejante a los que pretendían hablar de cosas espirituales: «No deis las cosas santas a perros ni arrojéis vuestras perlas a puercos, no sea que las pisoteen con sus pies y revolviéndose os destrocen»[19]. Y, de nuevo, dijo a sus discípulos: «A vosotros ha sido dado conocer los misterios del reino de Dios; a los demás, sólo en parábolas, de manera que viendo no vean y oyendo no entiendan»[20].

Es posible que la forma en que James Joyce cubre y descubre a un tiempo su rastro no sea, como han mantenido muchos críticos, síntoma de alguna extraña disfunción psicológica; pues él, también, al «forjar en la fragua de mi espíritu la conciencia increada de mi raza» (*Retrato del artista adolescente*, últimas líneas), se estaba moviendo en una zona a la que no conducen senderos, sino tan sólo un salto espiritual. El viejo maestro alquimista árabe Muhammad ibn Umal at-Tamimi (ca. 900-960) —conocido en Europa como «Senior» y cuyo «Libro del agua plateada y la tierra estrellada» fue traducido al latín en la época de Gottfried— describe el producto final de su arte místico como «esa piedra en la que posa sus ojos el que la conoce y es arrojada a un estercolero por el que no la conoce»[21]. De la misma forma, en *Finnegans Wake*, cierta «gallina míramepoco, quiérememucho», llamada Belinda de los Dorans, escarbando en un estercolero, encontró «una hoja tamañogrande de papel de carta», que, «al exagminarla», resultó ser algo digno de verse. Y el alquimista flamenco del siglo XVI Theobald de Hoghelande podría haberse estado refiriendo a la forma en que Joyce trata este arcano cuando escribió: «Esta ciencia transmite su obra mezclando lo falso con lo cierto y lo cierto con lo falso, a veces muy brevemente, en

---

ed., 1966), pp. 212-13 y 288, n. 15. [Edición castellana: *La psicología de la transferencia*, Paidos, 1983.]

[19] San Mateo 7,8.

[20] San Lucas 8,10.

[21] Muhammed ibn Umail at-Tamini (conocido en el mundo latino como «Senior»), «The Book of the Silvery Water and Starry Earth» (traducido al latín con el título *De chemia*), editado por E. Stapleton y M. Hidayat Husain, *Memoirs of the Asiatic Society of Bengal*, vol. XII. La cita es de Marie-Louise von Franz, *Aurora Consurgens* Bollingen Series LXXVII (Nueva York, Pantheon Books, 1966), p. 45, notas 8 y 9.

otras ocasiones, de manera más prolija, sin orden y, con mucha frecuencia, en el orden opuesto; intenta transmitir la obra obscuramente y ocultarla lo máximo posible»[22]. Pues, como afirmó otro maestro de finales del siglo XVI, «los secretos que se hacen públicos pierden su valor»[23].

Y así, volviendo a nuestro dibujo con la vista aguzada, observamos que el rey solar y la reina lunar no se han dado la mano derecha, sino la izquierda. A la rosaleda de los filósofos se entra, pues, por la vía de la mano izquierda.

«Para esta obra —continúa la leyenda de la figura— se debe emplear la venerable Naturaleza, porque de ella y por ella y en ella nace nuestro arte, y en nada más: y así, nuestro magisterium es la obra de la Naturaleza y no del artífice.»

Precisamente esta idea de la aproximación al espíritu a través de la naturaleza fue la gran herejía de aquel joven y audaz dominico (aproximadamente contemporáneo del autor del *Rosarium*) cuyo nombre, transformado de distintas formas, aparece, desaparece y reaparece en cada episodio de *Finnegans Wake*: el mismo que, la mañana del 16 de febrero del 1600, fue quemado vivo en el Campo di Fiori en Roma, a la edad de cincuenta y dos años, por haber arrojado sus perlas ante Clemente VIII y los eruditos doctores del Santo Oficio de la Inquisición.

«Todo Dios está en todas las cosas (aunque no completamente, sino que en unas más abundantemente que en otras)», había escrito Giordano Bruno de Nola demasiado claramente en su libro censurado, *La expulsión de la bestia triunfante*. «Porque igual que la Divinidad desciende, de cierta manera, hasta el punto de que uno comulga con la Naturaleza, así asciende uno hacia la Divinidad por la Naturaleza, elevándose por medio de una vida resplandeciente en las cosas naturales a la vida que las gobierna»[24].

---

[22] Theobald de Hoghelande, «Liber de alchemiae difficultatibus», en *Theatrum chemicum, praecipuos selectorum auctorum tractatus.... continens* (Ursel, 1602), vol. I, p. 155; citado por C. G. Jung, *The Practice of Psychotherapy*, p. 288, n. 15.

[23] Heinrich Conrad Khunrath, *Von hyleanischen, das ist, primaterialischen catholischen, oder allgemeinen natürlichen Chaos* (Magdeburg, 1597), p. 21; citado por Jung, *The Practice of Psychotherapy*, p. 288, n. 15.

[24] Giordano Bruno, *The Expulsion of the Triumphant Beast*, traducción al

Dominico, pero hereje incorregible hasta la médula, huyendo de los distintos sabuesos de Dios de ciudad en ciudad —Nápoles, Roma, Venecia, Padua, Brescia, Bérgamo, Milán, Chambéry, Ginebra, Toulouse, París, Oxford, Londres, París de nuevo, Marburg, Wittenberg, Praga, Helmstadt, Frankfurt am Main, Zúrich y (¡ay!) Venecia otra vez (Santo Oficio) para acabar en Roma (ocho años en los calabozos de la Inquisición y, por último, infaliblemente, la pira)— ora vestido de clérigo, ora de seglar, ora aquí, más a menudo allá, insultando sin querer a sus amigos, desafiando intencionadamente a sus perseguidores, considerado calvinista por algunos, pero expulsado por ellos de Ginebra, Bruno era la encarnación de esa «Coincidencia de los opuestos» sobre la que escribió con tanta elocuencia y, en un sentido verdaderamente joyceano, su peor enemigo. «Un Dédalo —se definió a sí mismo— en cuanto a los hábitos del intelecto»[25]. Y cuando escuchó su condena, alzándose ante la Bestia Triunfante, dijo: «Quizá estéis dictando mi sentencia con más temor que yo la recibo»[26]. Fue quemado, así como sus libros, pero ha reaparecido en *Wake*: como Bruno, Bruin, Mr. Brown, el Nolan, Nayman de Noland, los libreros de Dublín Browne y Nolan, Nolans Brumans, etc.; y como observó por primera vez el profesor William Tindall, de la Universidad de Columbia, los nombres Tristopher e Hilary, atribuidos a los dos hijos incompatibles del tabernero de Chapelizod en uno de los episodios de su sueño[27], proceden del lema que aparece en la primera página de la obra de Bruno *Il Candelaio* («El Velero»): *In tristitia hilaris hilaritate tristis*, «En la tristeza, alegre; en la alegría, triste», que

---

inglés e introducción de Arthur D. Imerti (New Burnswick, N.J., Rutgers University Press, 1964), pp. 235 y 236. [Edición castellana: *La expulsión de la bestia triunfante*, Alianza, Madrid, 1989.]

[25] Epístola dedicatoria de *De l'infinito universo et mondi*, en *Opera italiane* (ed. Giovanni Gentile y Vincenzo Spampanato; Bari, Gius. Laterza & Figli, 1925-1927), vol. I, p. 156; citado por Arthur D. Imerti, *op. cit.*, p. 20.

[26] Vicenzo Spampanato, *Documenti della vita di Giordano Bruno* (Florencia, Leo S. Olschki, 1933), «Documenti romani», XXX. 202, citado por Imerti, *op. cit.*, p. 64.

[27] El episodio de la chanza, *Finnegans Wake*, pp. 21-23. Cf. William York Tindall, *James Joyce, His Way of Interpreting the Modern World* (Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1950), p. 86.

es un equivalente perfecto del ideal de corazón noble enunciado por Gottfried.

La vía de la mano izquierda es, por lo tanto, un paso a través de los sentidos —los ojos, el corazón y la espontaneidad del cuerpo— a la experiencia y manifestación «en el punto fijo del mundo giratorio», vivida aquí en la tierra, del esplendor, la armonía, la abundancia y la alegría de la naturaleza en la cumbre del Monte Helicón, donde se escucha la lira de Apolo, las tres Gracias danzan y se abre la rosa dorada. En las palabras de T. S. Eliot en «Burnt Norton»:

> ... Ni carnal ni sin carne;
> ni desde ni hacia; en el punto fijo, allí está la danza,
> pero ni detención ni movimiento. Y no lo llaméis fijeza,
> donde se reúnen pasado y futuro. Ni movimiento desde ni hacia,
> ni subida ni bajada. Excepto por el punto, el punto fijo,
> no habría danza, y sólo está la danza.
> Sólo puedo decir, *ahí* hemos estado; pero no puedo decir dónde.
> Y no puedo decir cuánto tiempo, pues eso es situarlo en el tiempo[28].

La vía de la naturaleza a la rosaleda no es, como han supuesto los devotos del dios separado de la naturaleza, una pendiente constante, meramente física. Las manos derechas del rey solar y la reina lunar ofrecen flores y en la intersección de sus tallos se cruza una tercera flor sujeta por una paloma que desciende de una estrella. La estrella está formada por seis puntas unidas por tres líneas que se cruzan: tres pares de opuestos. Así es el orden de los tallos, que unen norte y sur, este y oeste, arriba y abajo, todos juntos en el centro: «el punto fijo», aquí abajo, en las manos del hombre y la mujer, igual que arriba, celestialmente: lo mismo que arriba, abajo; lo mismo que abajo, arriba. Además, cada tallo tiene dos flores: la unidad se convierte en dos y los dos son uno. Observamos, además, que toda la composición está organizada de acuerdo con este tema: una línea desciende de la estrella, se bifurca y continúa en dos paralelas que terminan en el sol y la luna; en conjunto, la forma sugiere el séptimo signo del zodiaco, Libra, que comienza con el sol en el equinoccio de otoño, el momen-

[28] T. S. Eliot, «Burnt Norton», parte II, en *Four Quartets*; en *Collected Poems 1909-1962*, p. 177.

to de su descenso en la noche invernal. Astrológicamente, Libra es un signo masculino, diurno, móvil, sanguíneo, equinoccial, cardinal, cálido y húmedo; occidental, de la triplicidad etérea y la mansión de Venus. La paloma es el ave simbólica de Venus-Afrodita-Ishtar-Astarté-Isis-Minne-Amor; y el artista, a pesar de su torpeza, ha logrado sugerir «el encuentro de los ojos».

La vía de la mano izquierda, así concebida, evidentemente *no* es del tipo orgiástico del ágape cristiano primitivo ni del «culto del corpiño» indio*, como tampoco de los clubs de Valentín, de moda en la Provenza del siglo XII. La obra del alquimista era íntimamente personal y donde requería la cooperación de una mujer en el papel mítico de *regina, soror, filia mystica*, la relación era necesariamente, por su dimensión psicológica, profundamente personal y exclusiva. Jung, que dedicó más de cuarenta años a un estudio de la simbología alquímica, ha demostrado sin lugar a duda que para todos sus auténticos practicantes, tanto en el Oriente Próximo como Lejano, la alquimia era una proto o pseudociencia tan inconscientemente psicológica como conscientemente física. De una manera comparable, a rasgos generales, con la relación de un pintor con los colores y materiales de su paleta y su estudio, el alquimista proyectaba asociaciones psicológicas de las que no era plenamente consciente y sobre las que no mantenía un control absoluto, en los metales, retortas y otros materiales de su laboratorio. La retorta vacía, como el lienzo vacío, era el receptáculo para cualquier demonio interior que pugnase por manifestarse exteriormente y la obra avanzaba por la interacción del impulso (espontaneidad) y juicio (consideración) en relación con los actos físicos de mezclar, calentar, añadir, substraer, enfriar y observar metales. Jung escribe:

> En general, el *opus* alquímico consiste no sólo en experimentos de alquimia como tales, sino en algo que podría describirse como procesos psíquicos expresados en lenguaje pseudoquímico. Los antiguos tenían cierta noción de qué eran los procesos químicos; por lo tanto, debieron saber que lo que practicaban no era, cuando menos, química ordinaria. Que se daban cuenta de esa diferencia lo demuestra incluso el título de un tratado del Pseudo-Demó-

---

* *Supra*, p. 199 y *Mitología oriental*, p. 402.

crito, atribuido al siglo I: (Lo físico y lo filósofico). Y poco depués no tardamos en hallar abundantes testimonios de que en la alquimia corren paralelamente dos corrientes heterogéneas —para nosotros—, que simplemente no podemos considerar compatibles. El «*tam ethice quam physice*» (ético —es decir, psicológico— así como físico) de la alquimia es impenetrable para nuestra lógica. Si el alquimista sólo está empleando simbólicamente el proceso químico, ¿por qué trabaja en un laboratorio con crisoles y alambiques? Y si, como afirma constantemente, está describiendo procesos químicos, ¿por qué desfigurarlos hasta el punto de hacerlos irreconocibles con sus simbolismos mitológicos? [29].

Al responder a estos interrogantes, Jung cita una serie de textos de alquimistas que describen detalladamente su trabajo y sus meditaciones, el último de los cuales, tomado del *Abtala Jurain* (publicado en 1732), es el siguiente:

LA CREACION

Tomad una buena cantidad, al menos diez galones, de agua de lluvia normal y conservadla en recipientes de vidrio sellados al menos diez días; entonces depositará materia y heces en el fondo. Verted el líquido claro y tomad un recipiente de madera que sea redondo como una bola; cortadlo por la mitad y llenadlo un tercio; depués colocadlo al sol a medio día en un lugar secreto o recóndito.

Hecho esto, tomad una gota de vino tinto consagrado y vertedla en el agua; al instante percibiréis niebla y una densa oscuridad en la superficie del agua, como en la primera creación. Después, verted dos gotas; veréis que la luz surge de la oscuridad; poco a poco, cada medio cuarto de hora, añadid tres, después cuatro, cinco, seis gotas y no más; con vuestros propios ojos veréis aparecer una cosa detrás de otra en la superficie del agua, cómo Dios creó todas las cosas en seis días y cómo ocurrió todo; tales secretos que no se pueden decir en voz alta y yo no tengo poder para revelarlos. Arrodillaros antes de comenzar esta operación. Que vuestros ojos juzguen, pues así fue creado el mundo. Dejad todo tal y como está y desaparecerá media hora después de haber comenzado.

Con esto veréis claramente los secretos de Dios que ahora se os ocultan como a un niño. Comprenderéis lo que Moisés escribió sobre la creación; veréis cómo eran los cuerpos de Adán y Eva antes y después de la Caída, cómo eran la serpiente, el árbol, y qué frutos probaron; dónde está el Paraíso y qué es, y en qué cuerpos resucitarán los justos; no en este cuerpo que hemos recibido de Adán, sino en el que alcanzamos por medio del Espíritu Santo, es decir, un cuerpo como el que nuestro Salvador trajo del Cielo.

---

[29] C. G. Jung, *Psychology and Alchemy*, traducido al inglés por R. F. C. Hull, Bollingen Series XX, vol. 12 (Nueva York, Pantheon Books, 1953), pp. 231-32. [Edición castellana: *Psicología y alquimia*, Plaza y Janés, 1989.]

Otro experimento, no menos asombroso, del mismo autor anónimo se describe en estos términos:

LOS CIELOS

Tomad siete trozos de metal, de cada uno de los metales que llevan los nombres de los astros *, y estampad sobre cada uno el signo del astro en la casa de ese astro, y cada trozo debe ser tan grande y grueso como un noble **. Pero el de Mercurio sólo pesará la cuarta parte de una onza y no estamparéis nada sobre él.

Depositadlos en un crisol en el orden en que están en los cielos y cerrad todas las ventanas de la cámara para que quede completamente oscura; entonces fundidlos en el centro de la cámara y verted siete gotas de la Piedra bendecida; al instante surgirá del crisol una llama de fuego que se extenderá por toda la cámara (no temáis) y la iluminará con más brillo que el sol y la luna. Y sobre vuestras cabezas contemplaréis todo el firmamento tal y como es en el cielo estrellado, y los astros seguirán sus trayectorias establecidas, como en el cielo. Dejad que cese por sí mismo, en un cuarto de hora todo estará en su lugar[30].

Otro ejemplo, éste del maestro flamenco del siglo XVI, Theobald de Hoghelande.

Dicen que a la Piedra se le dan distintos nombres a causa de la maravillosa variedad de figuras que aparecen en el transcurso de la obra, por cuanto que frecuentemente surgen colores al mismo tiempo, igual que en ocasiones imaginamos en las nubes o en el fuego extrañas formas de animales, reptiles o árboles. Yo hallé cosas semejantes en un fragmento de un libro atribuido a Moisés: cuando el cuerpo se disuelve, está escrito allí, unas veces aparecen dos ramas, otras, tres o más, y otras, formas de reptiles; alguna vez también parece como si un hombre con cabeza y todos sus miembros estuviera sentado en una cátedra[31].

«Las observaciones de Hoghelande demuestran —escribe Jung—, igual que los dos textos anteriores, que durante la

---

[30] Ibíd., pp. 235-37, de *Abtala Jurain. Hyle und Coahyl.* Traducido del etiope al latín y del latín al alemán por Johannes Elias Müller (Hamburgo, 1732), capítulos VIII y IX. En realidad, el texto no es antiguo, ni su origen el pretendido.

[31] Ibíd., p. 237; citando a Hoghelande, «Liber de alchemiae difficultatibus», en *Theatrum chemicum, praecipuos selectorum auctorum tractatus... continens* (Urselis, 1602), vol. I, pp. 121-215.

* Son el mercurio (Mercurio), el cobre (Venus), la plata (Luna), el oro (Sol), el hierro (Marte), el estaño (Júpiter) y el plomo (Saturno). *Supra*, 132.

** Una moneda inglesa de los siglos XVI y XVII.

obra se percibieron ciertos hechos de naturaleza alucinante o visionaria, que no pueden ser sino proyecciones de contenido inconsciente. Según Hoghelande, Senior habría dicho que "se debe buscar más" la "visión" del recipiente hermético que la "escritura"», aunque «no está claro si con "escritura" se refiere a la descripción tradicional del recipiente en los tratados de los maestros o a la Sagrada Escritura»[32].

La figura 39 muestra a dos alquimistas arrodillados al lado de su horno, pidiendo la bendición de Dios en la oración[33]. Son un hombre y una mujer, personas reales en este caso, mientras que la pareja de la figura 38 era claramente mitológica. Entre los dos alquimistas está el horno, los recipientes y otros materiales de su ambiguo arte, donde se producirán las transformaciones a las que se atribuirán las interpretaciones y los nombres mitológicos. Esto es, será en esos recipientes y materiales donde se verá al rey solar y a la reina lunar tenderse la mano izquierda, y descender a la paloma cuando los metales y otros materiales —mercurio, sal, azufre, vino consagrado, agua de lluvia, etc.— actúen unos sobre otros, combinándose, separándose, cambiando de color, etc. Pero, como hemos visto, para obtener los resultados deseados, esos procesos deben ir acompañados de los sentimientos apropiados y las

Figura 39.—*Alquimistas al lado de su horno.*

[32] Ibid., p. 239 y n. 8.

[33] Ibid., figura 2; de *Mutus liber in quo tamen tota Philosophia hermetica, figuris hieroglyphicis dipingitur*... (La Rochelle, 1677), p. 11, detalle.

meditaciones de los alquimistas. La fermentación, la putrefacción y la sublimación de los metales deberá corresponder a procesos análogos en los corazones unidos, en armoniosa cooperación, del *artifex* y su *soror mystica*, pues la idea fundamental es que la divinidad está atrapada, por así decirlo, en la materia física de los cuerpos de los hombres y mujeres, así como en los elementos de la naturaleza, y que en el laboratorio del alquimista se liberan las energías de esta presencia espiritual inmanente. Jung explica así esta idea básica:

> Para el alquimista, quien necesita ante todo la redención no es el hombre, sino la divinidad, que está perdida y durmiendo en la materia. Sólo como consideración secundaria espera que la substancia transformada en la panacea, la *medicina catholica*, le reporte a él algún beneficio, igual que a los cuerpos imperfectos, los metales innobles o «impuros», etc. Su atención no se dirige a su propia salvación por medio de la gracia de Dios, sino a liberar a Dios de las tinieblas de la materia. Aplicándose a esta obra milagrosa se beneficia de su saludable efecto, pero sólo incidentalmente. Puede que enfoque su obra como alguien que necesita la salvación, pero sabe que ésta depende del éxito de la obra, de la liberación del espíritu divino. Para ello requiere meditación, ayuno y oración; más aún, necesita la ayuda del Espíritu Santo como su πάρεδρος [espíritu auxiliador]. Como no es un hombre, sino materia, lo que debe ser redimido, el espíritu que se manifiesta en la transformación no es el «Hijo del Hombre», sino, en la apropiada definición de Khunrath[34], el *filius macrocosmi*. Por lo tanto, el resultado de la transformación no es Cristo, sino un material inefable denominado la «piedra», que muestra las cualidades más paradójicas aparte de poseer *corpus, anima, spiritus* y poderes sobrenaturales. Estaríamos tentados a explicar el simbolismo de la transformación alquímica como una parodia de la misa si no fuera de origen pagano y mucho más antigua que la segunda.
>
> La substancia que alberga el secreto divino está en todas partes, incluyendo el cuerpo humano. Sólo hay que desearlo para obtenerla y se halla por doquier, incluso en inmundicia más repugnante[35].

Esencialmente, es la misma idea que inspiraba los obscenos ágapes de los fibionitas y otras sectas cristianas primitivas contra las que San Pablo, Tertuliano y otros muchos predicadores del evangelio se vieron obligados a tomar medidas correctivas. Sin embargo, el método empleado por aquellas para liberar la energía de la substancia divina encarnada de su trampa dual, masculina y femenina, no podía ser más grosera-

---

[34] Khunrath, *op. cit.*, p. 59 y *passim*.
[35] Jung, *Psychology and Alchemy*, pp. 299-300.

mente físico, mientras que aquí el acento era —para los participantes *humanos*— psicológico. El aspecto *físico* de la destilación y la unión de las energías masculinas y femeninas —el *coniugium, matrimonium, coitus* o *coniunctio oppositorum*, como se la denominaba— tenía lugar dentro del *vas hermeticum*, la retorta hermética sellada, y los actos del *artifex* y su *soror* que acompañaran al proceso se desarrollaban entre dos personalidades mutuamente respetuosas, unidas emocionalmente, íntimamente asociadas —sin ninguna semejanza con el anónimo e indiscriminado ágape en la oscuridad de los primitivos redentores cristianos del Redentor.

Con todo, ambos órdenes religiosos tienen suficientes motivos teológicos comunes como para que resulte evidente una relación básica. En el contexto alquímico, el equivalente del «niño divino» que en ocasiones engendraban los celebrantes del ágape y era ritualmente consumido *, era el misterioso hermafrodita *lapis, rebis* o «piedra filosofal», también conocido como tintura, elixir, vinagre, agua, orina, dragón, serpiente, *filius, puer* y una multitud de nombres. El recipiente místico, el *vas Hermeticum*, representado en las distintas retortas en que se producían las transmutaciones, era objeto del máximo respeto religioso por cuanto se le consideraba un vientre virginal fecundado por el espíritu de Mercurius. Verdadero *vas mirabile*, se le comparaba con el Arbol de la Vida (a veces, incluso se le denominaba así) y, en algunos textos de los siglos XV y XVI, con la Cruz de Cristo o el vientre de María. Resumido en las palabras de Jung:

> Debe ser completamente redondo, imitando al cosmos esférico, de manera que la influencia de los astros pueda contribuir al éxito de la operación. Es una especie de matriz o útero del que nace el *filius philosophorum*, la piedra milagrosa. De ahí que el recipiente no sólo deba ser redondo, sino también oval. Naturalmente, tendemos a considerar esta vasija como una retorta o matraz, pero pronto nos damos cuenta de que ésta es una noción inadecuada puesto que el recipiente es más una idea mística, un verdadero símbolo como todas las ideas básicas de la alquimia. Así, escuchamos que el *vas* es el agua o *aqua permanens*, que no es otro que el Mercurius de los filósofos. Pero no sólo es el agua, también es su opuesto: el fuego [36].

[36] Ibid., pp. 225-28.

* *Supra*, pp. 193-95 y 199.

Finalmente, una complicación más: como por la esencia de esta filosofía la divinidad es inherente tanto a las cosas más bajas como a las más nobles, uno de los rasgos más asombrosos de su literatura es la frecuente representación de sus arcanos en símbolos soeces e incluso repugnantes. Un texto árabe del siglo VIII, del príncipe Omeya Kalid ibn Yazid, traducido al latín hacia el siglo XII con el título *Liber secretorum alchemiae*, contiene, por ejemplo, esta curiosa receta: «Toma un perro persa y una perra armenia, únelos y engendrarán un perro de tono celeste, y si alguna vez tiene sed, dale agua de mar para beber: protegerá a tu amigo y te protegerá de tu enemigo, y te ayudará donde quiera que estés, siempre a tu lado, en este mundo y en el siguiente»[37].

En la leyenda, Tristán envió a Isolda durante una de sus separaciones un perrillo de esta clase que le había regalado un príncipe galés en señal de gratitud por haber matado a un gigante; al príncipe se lo había entregado a su vez, como muestra de su amor, una diosa de la isla encantada de Avalon. En la versión de Gottfried:

> Ante Tristán extendieron sobre la mesa un raro paño de púrpura, hermoso y valioso, y encima pusieron a un perrillo. Según he oído, era encantador... Sus colores se fundían unos con otros de una manera tan extraordinaria que nadie sabía a ciencia cierta de qué color era. Su pelo tenía múltiples tonalidades. Cuando se contemplaba su pecho, nadie podía dejar de afirmar que era blanco como la nieve, mientras que el lomo era más verde que el trébol, un costado más rojo que la escarlata, y el otro más amarillo que el azafrán; la parte inferior era azul celeste, pero por encima los colores estaban mezclados con tanta perfección que ninguno de ellos resaltaba por encima de los demás: no era verde, ni rojo, ni blanco, ni negro, ni amarillo, ni azul, y sin embargo había algo de todos ellos en un sedoso castaño opalescente. Si se miraba a esa maravillosa criatura de Avalon a contrapelo, no había nadie lo bastante listo como para decir cuál era su color, pues era éste tan indeterminado y con tantos matices que no parecía ser de color alguno.
>
> Llevaba en el cuello una cadenita de oro de la que pendía una campana tan deliciosa y clara que, cuando sonó, el apesadumbrado Tristán, tan triste como estaba, se quedó allí sentado ajeno a sus preocupaciones y se olvidó por completo del dolor que le oprimía a causa de Isolda... Con cuidado, alargó la mano hacia el perrillo y lo acarició. A Tristán le pareció que tocaba fina seda,

---

[37] Kalid, «Liber secretorum alchemiae», en *Artis Auriferae quam chemiam vocant* (Basilea, 1593), vol. I, p. 340; citado por Jung, *The Practice of Psychotherapy*, p. 248, n. 4.

tal era su suavidad en todas partes. No gruñía ni ladraba, ni mostraba ningún signo de mal carácter por mucho que se jugara con él. Tampoco comía ni bebía nada; al menos, eso dice la historia. Cuando se lo llevaron, las penas y la tristeza de Tristán volvieron a ser tan intensas como antes[38].

En *Ulises*, Stephen Dedalus fija sus ojos en un perro así —o, al menos, eso le parece durante un rato a su imaginación. Está sentado sobre una roca en la playa de Sandymount, aproximadamente donde Tristán debió haber pisado tierra por primera vez; y tiene la vista fija más allá de las blancas líneas de los rompientes, donde se mece una barca, esperando que emerja el cuerpo de un hombre ahogado. «Cinco brazadas allá —piensa Stephen—. A cinco brazadas del fondo yace tu padre.» El problema que está cavilando es el de la consubstancialidad del Padre y el Hijo, identificando al Padre con el misterio de la substancia; el Todo en todos nosotros: la misma presencia ubicua que en términos alquímicos puede representarse como la «perla» o «tesoro del mar» o como el rey solar (el Padre) en las oscuras profundidades del mar, como si estuviera muerto, pero que vive y llama desde el abismo: «A quien me libere de las aguas y me conduzca a la tierra seca, le haré que prospere con eternas riquezas»[39].

«Un cadáver subiendo blanco de sal —piensa Stephen— meciéndose hacia tierra... Bolsa de gas cadavérico macerándose en sucia salmuera. Un temblor de pececillos, gordos de esponjosa golosina, sale como un relámpago por los intersticios de su bragueta abotonada. Dios se hace hombre se hace pez se hace lapa ganso se hace montaña de edredón. Alientos muertos respiro yo viviente, piso polvo muerto, devoro un urinoso excremento de todos los muertos. Izado rígido sobre la borda alienta hacia arriba el hedor de su tumba verde, con el leproso agujero de la nariz roncando hacia el sol»[40].

Sentado, observando así el bote en la lejanía, cavilando sobre la muerte, la desintegración, la vida en la muerte y la substancia única de todo, Stephen ve a lo lejos un punto, un perro vivo aproximándose, corriendo. «Señor, ¿me irá a atacar

[38] Gottfried, *op. cit.*, 15801-15893, abreviado.

[39] Jung, *Psychology and Alchemy*, p. 313; citando a Michael Maier, *Symbola aurea mensae duodecim nationum* (Frankfurt, 1617), p. 380.

[40] Joyce, *Ulysses*, ed. de Paris, p. 49; ed. de Random House, pp. 50-51.

a mí?» Más lejos, dos figuras, un hombre y una mujer, buscadores de berberechos, caminan con sus bolsas mojadas.

El perro de ellos [leemos] corría contoneándose en torno a un banco de arena invadido por el agua, al trote, olfateando por todas partes. Buscando algo perdido en una vida pasada. De repente salió disparado como una liebre que salta, las orejas echadas atrás, en persecución de la sombra de una gaviota en vuelo raso. El silbido chillón del hombre le hirió las flojas orejas. Se dio vuelta, volvió de un salto, se acercó, trotó sobre ancas chispeantes. En campo de gules, un ciervo pasante, de color natural, sin astas. En el borde de encaje de la marea se detuvo, con las patas delanteras rígidas, las orejas aguzadas hacia el mar. Su hocico levantado ladró al ruido de las olas, manadas de morsas. Serpenteaban hacia sus patas, rizándose, desplegando muchas crestas, una de cada nueve rompiéndose, salpicando, desde lejos, desde aún más afuera, olas y olas.

Buscadores de berberechos. Vadearon un trecho en el agua, y, agachándose, sumergieron sus bolsas, y, volviéndolas a levantar, salieron vadeando. El perro ladró corriendo hacia ellos, se irguió y les manoteó, cayó a cuatro patas, y otra vez se irguió hacia ellas con muda adulación de oso. Sin que le hicieran caso, se mantuvo junto a ellos mientras se acercaban hacia la arena más seca, con un andrajo de lengua de lobo jadeando roja desde sus quijadas. Su cuerpo a manchas se contoneaba por delante de ellos, y luego echó a correr en un trote de becerro. El cadáver estaba en su camino. Se detuvo, olfateó, dio vueltas majestuosamente, hermano, acercó la nariz, giró en torno, olfateando de prisa perrunamente por completo todo el pelaje arrastrado del perro muerto. Cráneo de perro, olfatear de perro, ojos en el suelo, avanza hacia una sola gran meta. Ah, pobre cuerpo de perro. Aquí yace el cuerpo del pobre cuerpo de perro *.

—¡Andrajo! Fuera de ahí, chucho.

El grito le hizo volver furtivamente a su amo y un sordo puntapié sin bota le lanzó sano y salvo a través de una lengua de arena, encogido en el vuelo. Volvió disimulándose en curva. No me ve. A lo largo del borde el muelle, arrastró las patas, vagabundeó, olió una roca, y, por debajo de una pata trasera, orinó brevemente hacia una roca que no olió. Los sencillos placeres del pobre. Sus zarpas traseras entonces desparramaron arena: luego las zarpas delanteras hurgaron y ahondaron. Algo enterró allí, a su abuela. Hozó en la arena, hurgando, ahondando, y se detuvo a escuchar el aire, volvió a rascar la arena con una furia en sus garras que cesó pronto, leopardo, pantera, engendrado quebrantamiento conyugal, buitreando a los muertos [41].

T. S. Eliot pregunta en *La tierra baldía*:

Ese cadáver que plantaste el año pasado en tu jardín,
¿ha empezado a retoñar? ¿Florecerá este año?

---

[41] Joyce, *Ulysses*, ed. de París, pp. 44-46; ed. de Random House, pp. 45-47.

* «Dogsbody» es uno de los nombres que Stephen utiliza para sí mismo, su propio cuerpo enfermizo.

¿O la escarcha repentina le ha estropeado el lecho?
¡Ah, mantén lejos de aquí al Perro, que es amigo del hombre,
o lo volverá a desenterrar con las uñas![42]

La imagen se repite con una consistencia asombrosa. El perrillo encantado de Avalon, más allá de las olas, donde reposa el rey herido antes de regresar, quizá no sugiera inmediatamente a Andrajo corriendo al borde del aguna donde los restos de un hombre ahogado reposan entre los peces y un bote de pescadores flota pasado el oleaje (compárese la Fig. 6); no obstante, la forma cambiante de este chucho —una liebre saltando, chispeantes ancas de ciervo, adulación de oso, cuerpo a manchas, lengua de lobo, trote de becerro, etc.— es tan variada como la coloración del otro. Al acercarse, asusta a Stephen, mientras que en el caso de Tristán, al ver al perro, cesan el dolor y el sufrimiento. Los efectos son opuestos. Pero un vistazo al Cérbero de la figura 13 dará cuenta de este contraste. Más adelante[43], Joyce, al presentar su diabólico espejo de la naturaleza, descubre que la palabra «Perro» [*Dog*] al revés es «Dios» [*God*]; y Eliot sugiere el mismo secreto al escribir la palabra en mayúscula. El descenso y la ascensión se refieren al mismo cuerpo de perro, el Cuerpo de Dios; y mientras que Stephen, aferrándose a su ego en el fondo, encuentra el rostro del terror mortal, Tristán, perdido en Isolda, al cuidado de las Musas, es elevado hasta la cima.

«A cinco brazas del fondo yace tu padre», piensa Stephen, citando la canción de Ariel en *La tempestad*; y Eliot, en *La tierra baldía*, continúa la cita comenzando con una línea de la «Tonada del pastor triste» del último acto del *Tristan* de Wagner*:

Öd' und leer das Meer.
Madame Sosostris, famosa vidente,
tenía un fuerte resfriado, sin embargo
es conocida como la mujer más sabia de Europa,
con una perversa baraja. Aquí, dijo,

---

[42] Eliot, *The Waste Land*, versos 71-76; *op. cit.*, p. 68.
[43] Joyce, *Ulysses*, ed. de París, p. 561; ed. de Random House, p. 548.
* *Supra*, p. 293.

está su carta, el Marinero Fenicio ahogado,
(perlas son estos que fueron sus ojos. ¡Mirad!)[44].

La mujer más sabia de Europa es el Espíritu de la Tierra en *El anillo de los Nibelungos*: la profetisa édica de la *Völuspá* *. En el poema de Eliot, continúa:

Aquí está Belladonna, la Señora de las Piedras,
la dama de las situaciones.
Aquí está el Hombre de los Tres Bastos, y aquí la Rueda,
y aquí el mercader tuerto, y esta carta, que está en blanco, es algo que lleva él a la espalda,
que me está prohibido ver. No encuentro al Hombre Ahorcado. Tema la muerte por agua.
Veo multitudes de gente, dando vueltas en un círculo[45].

En la historia de O'Donnell ya hemos encontrado al hombre de los tres bastos. El mercader tuerto es Wotan —Hermes—, señor de las iniciaciones, los caminos y los mercaderes; el dios que se crucificó a sí mismo en el Arbol Cósmico (Fig. 9), que es lo que lleva a la espalda. «De un modo bastante arbitrario —escribió Eliot en una nota— yo asocio al Hombre de los Tres Bastos al propio Rey Pescador»[46], apuntando así a la leyenda del Grial, donde encontraremos todas esas figuras transformadas de nuevo.

III. *Puer aeternus*

La figura 40, de un manuscrito no fechado que se conserva en el Museo Británico, la «Cabala mineralis» del rabí Simeon ben Cantara[47], muestra recipientes de alquimia ensamblados en funcionamiento. A la derecha hay un matraz perfectamente esférico con un largo cuello fálico, que contiene una substancia

---

[44] Eliot, *The Waste Land*, versos 42-48, *op. cit.* p. 54.
[45] Ibíd., versos 49-56.
[46] Ibíd., nota a los versos 46 y ss., *op. cit.*, pp. 70-71.
[47] Londres, Museo Británico. MS. Additional 5245. «Cabala mineralis», Rabí Simeon ben Cantara. Figuras de alquimia en acuarela con explicaciones en latín e inglés; fol. 2. En Jung, *Psychology and Alchemy*, p. 227.
* *Supra*, pp. 152-53.

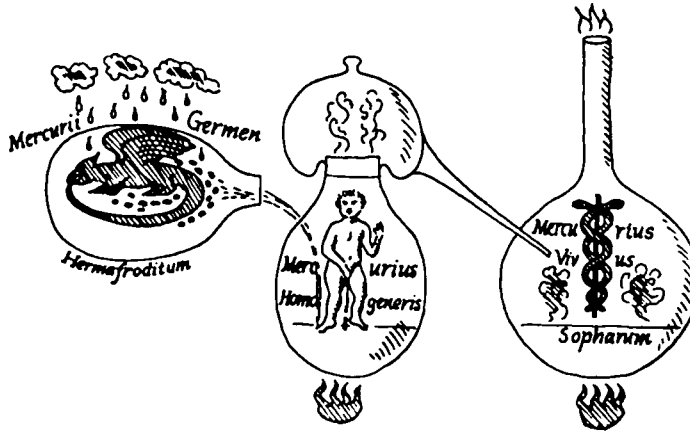

Figura 40.—*Homúnculo en el* vas *alquímico.*

denominada *Sophaium* (si he leído correctamente), de la que se está destilando al fuego un vapor espiritual llamado *Mercurius vivus*, sibolizado por el caduceo de Mercurio-Hermes. A la izquierda aparece un recipiente con forma de útero, en cuyo interior hay un dragón alado denominado *Hermafroditum*, que está comiendo su propia cola. Está bañado por la lluvia de tres nubes, el Esperma de Mercurio (*Mercurii Germen*), que, como el nombre indica, es una transformación en «agua viva» de la energía del «fuego vivo» que flamea en la boca abierta del fálico matraz: tres lenguas de fuego mercurial en éste, tres nubes de agua mercurial allí. La referencia biológica a la fecundación del útero es clara.

Por otra parte, la referencia alquímica alude a un proceso denominado *nigredo* (negrura) o *melanosis* (ennegrecer), que se caracteriza por la descomposición o desintegración (*putrefactio, solutio*) de los materiales en la retorta y su reducción al estado de materia primaria (*prima materia*); esto es, el estado indiferenciado de las energías o aguas primigenias a partir de las cuales se creó el mundo *. Pues al final de cada evo cósmico, las formas de todas las cosas deben desintegrarse y disolverse en

* Compárese el experimento con agua de lluvia, *supra*, pp. 308.

este estado primigenio para que surja un nuevo universo; y, de la misma forma, al ser fecundado el útero, la substancia contenida en su interior (que, según la ciencia arcaica, es sangre menstrual no expulsada) se descompone para re-formarse en la nueva vida.

Durante el periodo entre el final de un ciclo y el comienzo del siguiente, esta materia primigenia es un caos o *massa confusa*, en la que los pares de opuestos —caliente-frío, húmedo-seco, arriba-abajo, norte-sur, este-oeste, pasado-futuro, masculino-femenino, sujeto-objeto, etc.— no se distinguen entre sí. De ahí que el animal en la retorta con forma de útero que simboliza este estado sea un reptil-pájaro devorándose a sí mismo. «Antes de que existiera el mar, y la tierra y el cielo que está suspendido sobre todo —afirma Ovidio al principio de las *Metamorfosis*— existía el caos... Una masa confusa, inerte, las semillas de elementos contrarios... Al frío se oponía el calor. Lo seco a lo húmedo. El cuerpo duro se hincaba en el blando. Lo pesado era ligero a la vez»[48]. Poco depués, la lluvia del Esperma Mercurial inicia en esta *massa confusa* un proceso de separación (*divisio, separatio*) de los pares de opuestos. «Los dioses, o la amable naturaleza, pusieron fin a estos despropósitos y separaron al cielo de la tierra, a ésta de las aguas y al aire pesado del cielo etéreo. Cuando hubieron separado a estos elementos de la masa confusa, los dioses pusieron a cada uno en el lugar que le correspondía y establecieron las leyes que habían de regirlos. El fuego, el más ligero de los elementos, ocupó la región más elevada. Más abajo, el aire. La Tierra, más pesada que aquellos y con los elementos más densos, quedó debajo. El agua ocupó el último lugar y ciñó la tierra firme con su abrazo»[49]*.

En el *vas* de la izquierda vemos el comienzo de este proceso. Está indicado por los puntos negros —«materia y heces»**— diseminados alrededor del dragón y por el vapor que emana del orificio del *vas* introduciéndose en la vasija oviforme del centro. Y dentro de ésta hay un niño, *Mercurius*

---

[48] Ovidio, *Metamofosis* I. 5-9.
[49] Ibid., 21-31.
* Compárese el Génesis 1.
** Cf. *supra*, p. 308, comienzo del experimento con agua de lluvia.

Homunculus, en la actitud del famoso «Manneken-Pis» de la fuente de Bruselas.

La creencia en las propiedades medicinales, entre otras, de la orina, particularmente de niños castos, era muy antigua en la medicina arcaica. En la influyente *Historia naturalis* de Plinio el Viejo (23-79 d.C.) ya se recomienda este vino[50]. Alejandro de Tralles, un médico bizantino de la época de Justiniano, lo aconsejaba contra la epilepsia y la gota[51]. El monje benedictino Teófilo (fl. 1100 d.C.), en su *Schedula diversarum artium*, sugiere el empleo de orina de un niño pelirrojo para templar el hierro[52], y el médico portugués que se convirtió en el papa Juan XXI (pontificado, 1276-1277) pregunta, en un comentario sobre la dieta, por qué la orina humana enriquece el vino.

Tanto en *Finnegans Wake* como en *Ulises*, Joyce vuelve una y otra vez a este tema. Ya lo hemos visto en el perro orinando sobre una roca. Junto a sus repetidas alusiones al estiércol, los estercoleros, etc., estas alusiones le han ganado la reputación, entre los pulcros críticos freudianos, de haber sufrido una fijación escatológica infantil. No obstante, dichas alusiones me parecen perfectamente coherentes con la inspiración alquímica y el propósito de su arte, que era mostrar —desde la primera página del *Retrato del artista adolescente*, pasando por *Ulises*, hasta *Finnegans Wake* y la obra que nunca escribió— el proceso de una transmutación completa del universo de la experiencia humana, desde la temprana fase infantil del «Allá en otros tiempos (y bien buenos tiempos que eran), había una vez una vaquita (¡mu!) que iba por un caminito. Y esta vaquita que iba por un caminito se encontró un niñín muy guapín, al cual le llamaban el nene de la casa...»[53], pasando por las fases cada vez más dilatadas y profundas, clarificadas gradualmente, de un joven intelecto masculino al comienzo de su desarrollo hasta

---

[50] Lynn Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science* (Nueva York, Columbia University Press, 1923-1958), vol. I, p. 82, citando a Plinio, *Historia naturalis* XX.33.

[51] Ibíd., vol. I, p. 580, citando la edición griega de su texto preparada por Robert Etienne Stephanus (1567), vol. I, pp. 156-57; y la edición más reciente de Theodore Puschmann, *Alexander von Tralles, Originaltext und Uebersetzung nebst einer einleitenden Abhandlung* (Viena, 1878-79), vol. I, pp. 567-73.

[52] Ibíd., vol. I, p. 769.

[53] Primer párrafo de Joyce, *A portrait of the Artist as a Young Man.*

llegar, en los episodios de la primera mitad de *Ulises*, al callejón sin salida de uno que «ama tanto su vida» que está en peligro inminente de perderla.

Entonces resuena un trueno prodigioso: —«Un negro chascar de ruido en la calle ahí, ay, aulló, un eco. Sonoro a la siniestra sonó Thor: en ira horrenda el lanzador de martillo»[54]— y el arrogante Stephen, que a pesar de su pétrea apariencia, interiormente es un cúmulo de fobias, se queda helado con un temor irracional. «Entonces llegó la tormenta —leemos— que calmó su corazón.» Inmediatamente después, el proceso alquímico iniciado de *nigredo* y *separatio* que culminará en el pandemónium de la escena nocturna del burdel —después de la cual el propio lector será sublimado en el *vas mirabile* de *Finnegans Wake* a un estado donde toda la «materia» pestilente de *Ulises* sufrirá una transubstanciación, en la que el ego autodefensivo de Stephen quedará reducido a la mera sombra de uno de los dos hijos incompatibles del sueño de H.C.E.

En la alquimia, no sólo se utilizaban normalmente heces y orina en el *vas*, sino que el término técnico *urina puerorum* era una de las designaciones habituales del *aqua permanens*, el «agua de la vida que perdura siempre». Aquí, en esta redoma, está dimanando del *puer aeternus* mismo, que es un equivalente antropomórfico del *lapis* que convierte todas las cosas en oro: no obstante, como siempre recalcaban los antiguos maestros, no el oro común, *aurum vulgi*, de los mercados de este mundo, sino el «oro de la filosofía», *aurum philosophicum, aurum mercurialis, aurum nostrum, aurum volatile, aurum non vulgi*: el oro, en otras palabras, que sólo el arte confiere a la mente con la transubstanciación de la materia de este mundo.

Bajo la redoma que contiene al Homúnculo, una llama vaporiza la orina mercurial, y en una retorta especial este vapor es condensado y dirigido al matraz de la derecha, donde empezó nuestro recorrido, indicando de esta forma un circuito cerrado: lo que de nuevo nos recuerda a *Finnegans Wake*, pues la última frase del libro se interrumpe abruptamente en un vacío —«*A way alone a last a loved a long the* »— dejando

[54] Joyce, *Ulysses*, ed. de París, p. 376; ed. de Random House, p. 388.

al lector la opción de quedarse ahí, con el círculo roto, o de volver al comienzo, donde aguarda el resto de la frase, para recogernos y llevarnos de nuevo por el río de este sueño del Parque del Fénix.

IV. El caos

Está claro, pues, que el rey solar y la reina lunar de la figura 38 no son el *artifex* y su *soror mystica*, sino símbolos de un proceso que se desarrolla (o se supone que se desarrolla) en las retortas. Los alquimistas, entretanto, como en la figura 39, reposan en la tierra. Sin embargo, en sus sutiles partes espirituales sí son esa pareja real, suspendida celestial y precariamente en las alas de una paloma que desciende de una estrella. ¿Qué estrella? La de Venus y Belén. ¿Qué paloma? Mercurius Vivus y el Espíritu Santo.

La figura 41, también del *Rosarium philosophorum*, continúa la aventura de la vía de la mano izquierda con el azufre, la sal, el mercurio y otras clases de materia en la retorta. Esta figura corresponde a una fase de *nigredo*, el comienzo de la disolución, en el proceso de aproximación al estado primigenio de caos donde se funden todos los pares de opuestos; y en la esfera humana, psicológica, corresponde al comienzo de ún regresión —el alejamiento de la civilización para volver al idilio del Paraíso y, más allá, al abismo primigenio.

En *Mitología oriental* hemos visto una serie de disciplinas de regresión intencionada: en la India, el yoga, y en China, la idea taoísta del «retorno al bloque sin tallar»:

> Sin expresión, como la madera no tallada.
> Pero receptivos, como una hondonada en las montañas.
> Turbios como las aguas revueltas.
> ¿Quién puede imaginar tal turbiedad que al final sea clara y tranquila?
> ¿Quién puede quedar inerte para acabar lleno de vida y movimiento?[55]

[55] *Mitología oriental*, p. 470, citando el *Tao te King* 15. Traducción al inglés de Arthur Waley, *The Way and Its Power* (Nueva York, The Macmillan Co.; Londres, George Allen and Unwin, Ltd., 1949), p. 160.

También recordamos el antiguo mito sumerio y los ritos con él relacionados del descenso de Innana al mundo inferior para unirse a su real hermano-esposo: cómo atravesó las siete puertas, despojándose cada vez de una de sus prendas hasta que,

> Al entrar por la séptima puerta,
> se había quitado todas sus prendas.

Fue convertida en un cadáver:

> Y el cadáver fue colgado en una estaca.

No obstante:

> Cuando hubieron pasado tres días y tres noches,
> su mensajero Ninshubur,
> su mensajero de vientos propicios,
> su portador de palabras de apoyo,
> lleno el cielo de quejas,
> clamó por ella en el santuario de congregación,
> se precipitó en su busca en la casa de los dioses.

Y Enki, el «Señor de las Aguas del Abismo», creó del lodo dos criaturas asexuadas, a una de las cuales dio el alimento de la vida y, a la otra, el agua de la vida; y a ambas dictó sus mandamientos:

> Sobre el cadáver colgado en una estaca dirigid el temor de los rayos de fuego,
> sesenta veces el alimento de la vida, sesenta veces el agua de la vida, salpica sobre él,
> y, en verdad, Inanna resucitará.

Y, en efecto, Inanna ascendió, viva, del mundo inferior [56].

Las tumbas reales de Ur, con su impresionante testimonio de cortes enteras siguiendo a sus reyes y reinas al otro mundo [57], y, en Egipto, las terribles mansiones de los muertos,

---

[56] *Mitología primitiva*, pp. 461-73, citando a S. N. Kramer, *Sumerian Mythology* (*Memoirs of the American Philosophical Society*, vol. XXI, 1944), pp. 90-95.

[57] *Mitología primitiva*, pp. 468-73; *Mitología oriental*, pp. 60-63.

bajo las arenas del desierto, para los cientos de personas que partían con sus reyes[58]; en China, las tumbas Shang; los «acompañantes a la muerte» de Japón[59] y, por último, los ritos *sati* de la India y el ritual védico del descenso de la reina al foso del corcel solar sacrificado[60]: todos estos casos atestiguan la antigüedad de la idea de los dos que en el abismo de la oscuridad vuelven a ser uno para renovar el flujo de las formas temporales que, en su individualidad, mantienen fija la vida cuyo flujo es la substancia de todo.

Encontramos esta idea en las palabras de Cristo: «En verdad, en verdad os digo que, si el grano de trigo no cae en la tierra y muere, quedará solo; pero si muere, llevará mucho fruto. El que ama su alma, la pierde; pero el que aborrece su alma en este mundo, la guardará para la vida eterna»[61].

En las páginas de *Ulises*, Joyce describe un mundo de hombres aislados, pétreos, pasando unos al lado de otros sin mostrar ninguna emoción. La tierra se ha secado, el ganado está enfermo, las mujeres no pueden tener hijos. Entonces, exactamente en la mitad del libro, resuena ese trueno y comienza un cambio. En la última sección de *La tierra baldía*: «Lo que dijo el Trueno», se escucha el mismo trueno, promesa de la renovación de la vida. Y asombrosamente, igual que en *Ulises* se anuncian el dios indio Shiva y su Shakti, de la vía de la izquierda, aquí también llega el mensaje de la India:

> Ganga estaba hundido y las flojas hojas
> esperaban lluvia, mientras las negras nubes
> se reunían a lo lejos, sobre Himavant.
> La jungla se acurrucó, se jorobó en silencio.
> Entonces habló el trueno
> DA
> *Datta*: ¿qué hemos dado?[62]

En las notas, el poeta nos remite al pasaje del Brihadaranyaka Upanishad[63] en que el dios Prajapati, «Padre de las

[58] *Mitología oriental*, pp. 77-93.
[59] *Mitología oriental*, pp. 438-39, 445-49, 445-46.
[60] *Mitología oriental*, pp. 86-87 y 220-28.
[61] San Juan 12,24-25.
[62] Eliot, *The Waste Land*, versos 395-401, *op. cit.*, p. 68.
[63] La referencia de Eliot, *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* 5.1. es incorrecta; el pasaje es el 5.2.

criaturas», cuando sus criaturas, dioses, hombres y anti-dioses, le pidieron que les comunicara su última palabra, dijo: «*Da*». Y en este sonido, los dioses escucharon la palabra *damyata*, «conteneos»; pero los hombres escucharon *datta*, «dad», y los anti-dioses, *dayadhvam*, «sed compasivos». El pasaje del Upanishad concluye: «Y esto mismo es repetido aquí por la voz divina, como un trueno: *¡Da! ¡Da! ¡Da!*: conteneos, dad, sed compasivos. Esto es lo que se debe practicar: autocontrol, entrega, compasión».

Y, así, volviendo al poema:

> DA
> *Datta*: ¿qué hemos dado?
> Amigo mío, sangre que agita mi corazón
> el temible atrevimiento de la entrega de un momento
> que toda una edad de prudencia nunca puede retractar
> por esto hemos existido, y sólo esto
> que no se ha de encontrar en nuestras necrologías
> ni en memorias tapizadas por la benéfica araña
> ni bajo sellos rotos por el macilento abogado
> en nuestros cuartos vacíos
> DA
> *Dayadhvam*: He oído la llave
> girar en la puerta una vez y girar una vez sólo *
> pensamos en la llave, cada cual en su cárcel
> pensando en la llave, cada cual confirma una prisión
> sólo al caer la noche, rumores etéreos
> reviven por un momento a un Coriolano roto
> Da
> *Damyata*: la barca respondió
> alegremente a la mano, experta en vela y remo
> El mar estaba en calma, tu corazón habría respondido
> alegremente, al ser invitado, latiendo obediente
> a manos que lo gobernaran[64].

A la luz de todos estos documentos, el significado del cambio narrativo de la figura 38 a la 41 es evidente. En la figura 38, los ojos han comunicado su mensaje a los corazones

[64] Eliot, *The Waste Land*, versos 400-422; *op. cit.*, pp. 68-69.

* Eliot cita como referencia a Dante, el *Infierno* XXXIII. 46: la terrible historia del conde Ugolino della Gherardesca, güelfo, que fue encerrado en una torre con sus hijos y nietos por un falso amigo gibelino, el arzobispo Ruggieri degli Ubaldini, y allí murieron de hambre: «y yo oí clavar la puerta de abajo de la horrible torre». Eliot añade la cita de F. H. Bradley reproducida anteriormente, pp. 117-18.

dispuestos y nobles (las coronas significan nobleza), las manos izquierdas —del lado del corazón— se tienden espontáneamente y las derechas —del espíritu— intercambian testigos floridos del ideal común que se ha de realizar: no el ordinario, del deseo, sino el noble, la extinción del yo de cada uno en la identidad que tenían más allá del espacio, del tiempo, más allá de lo que Joyce denomina en *Ulises* «la modalidad de lo visible» y la «modalidad de lo audible» o «lo diáfano»[65].

Tras parecer inicialmente distintos —extraños, «polos aparte» (continuando con los términos de Joyce)[66]— los dos reconocen su «consubstancialidad» (de nuevo Joyce)[67], con lo cual desaparecen todos los artificios. Pues, como hemos leído en el *Rosarium*: en este arte, la substancia que se ha de emplear no es «la del artífice», es decir, la instrucción, la civilización, sino la «venerable Naturaleza, porque de ella y por ella y en ella nace nuestro arte, y en nada más»*.

En la figura 41, ha desaparecido el ropaje protector, condicionado históricamente, de la pareja. Es decir, han desechado no sólo el orden social de su tiempo y lugar, sino también todos los artificios protectores de decoro y disfraz desarrollados individualmente. Y aquí hay un peligro real. Pues la naturaleza no es todo belleza, no es todo amabilidad y bondad. Venus, la Luna y Mercurio tienen sus caras ocultas además de las luminosas: como aquí. Desaparecida la protección, cada uno es vulnerable tanto al aspecto luminoso como al oscuro del otro. Ese es el significado de la aparición del elemento abisal, húmedo. «En su forma húmeda, el espíritu-tierra Mercurius —afirma Jung en su comentario de esta escena— comienza a atacar a la pareja real desde *abajo*, igual que antes había descendido desde arriba en forma de paloma. Evidentemente, el contacto de la mano izquierda de la figura 38 ha despertado al espíritu del abismo y atraído un torrente de agua»[68].

---

[65] Joyce, *Ulysses*, ed. de París, p. 37; ed. de Random House, p. 38.
[66] Ibid., ed. de París, pp. 593 y 600; ed. de Random House, pp. 618 y 625.
[67] Ibid., ed. de París, pp. 21, 38, 189, 374 y 638; ed. de Random House, pp. 22, 39, 194, 385 y 666.
[68] Jung, *The Practice of Psychotherapy*, p. 241.
* *Supra*, p. 304.

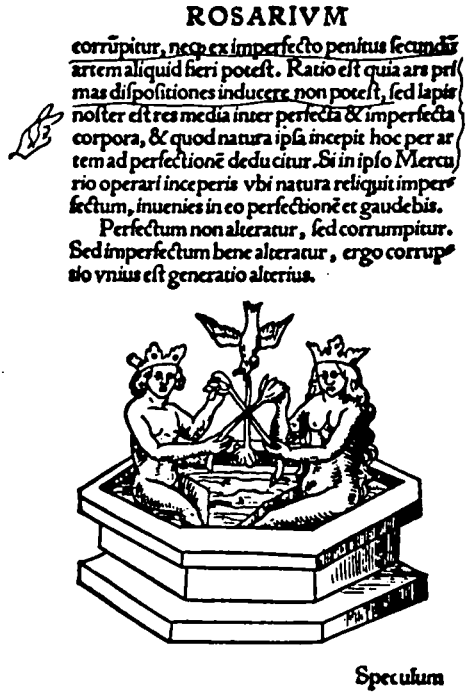
ROSARIVM
corrũpitur, nec ex imperfecto penitus secundũ artem aliquid fieri potest. Ratio est quia ars primas dispositiones inducere non potest, sed lapis noster est res media inter perfecta & imperfecta corpora, & quod natura ipsa incepit hoc per artem ad perfectionẽ deducitur. Si in ipso Mercurio operari inceperis vbi natura reliquit imperfectum, inuenies in eo perfectionẽ et gaudebis.
Perfectum non alteratur, sed corrumpitur. Sed imperfectum bene alteratur, ergo corruptio vnius est generatio alterius.
Speculum

Figura 41.—*El baño mercurial.*

La escena nos recuerda el peligroso momento del baño de Tristán, cuando Isolda le arrancó su disfraz y le desenmascaró: en ese instante, también se reveló su «otra cara» peligrosa, asesina. Agamenón, hemos recordado, fue asesinado en el baño. El peligro expuesto es el de morir ahogado («Teme la muerte por agua», advirtió la vidente de Eliot en *La tierra baldía*) *: ahogarse en las tormentas oceánicas de la emoción incontrolada e incontrolable o, en términos psicológicos, la inmersión del ego, el principio de la individualidad, en las compulsiones instintivas y fantasías que emanan de esa parte inconsciente de la «venerable Naturaleza» que anida en la pareja. Pues éstas, además del amor y la dicha erótica, pueden ser agresivas, groseras y crueles. Jung compara la escena con el

* *Supra*, p. 316-17.

periplo del dios-sol por el mar nocturno del mundo inferior, donde se enfrenta y vence a poderes desconocidos.

Todas las aventuras de la leyenda de Tristán tras la infección del héroe con el veneno de la reina Isolda, culminando en la bebida de la poción con la hija, coinciden con el simbolismo de esta escena: la herida repugnante y pestilente (*putrefactio*), el viaje por el mar-noche en la barquilla, el encuentro con la madre y la hija, peligrosas al tiempo que curativas, en el País Bajo las Olas y la lucha con el dragón; la infección por su veneno y, mediante la magia de la reina, la purga de esta putrefacción (*separatio, divisio elementorum*); la aventura del baño y, por último, prodigiosamente, la poción... Si comparamos la situación y la función del arpa representada en la figura 25 con las de la estrella, la paloma y las flores de la figura 38, y equiparamos la fuerza de la poción del amor con la del agua abismal de la figura 41, es evidente que entre líneas existía una relación significativa del simbolismo de la alquimia con el romance medieval.

En las palabras del *Rosarium,* «esta agua putrefacta contiene todo lo necesario»[69]. No obstante, como han revelado los procesos de la figura 40, para que nazca el *lapis* filosofal debe producirse una clarificación (*divisio* o *separatio*) y ésta no puede dejarse en manos de la «venerable Naturaleza», sino que es obra y virtud de este arte. En el texto que aparece sobre el dibujo, se afirma que «el arte no puede inducir las primeras disposiciones». Es decir, el arte no puede empezar su obra *ab initio*, independientemente de la naturaleza. «Nuestra piedra —continúa el texto— es algo intermedio entre los cuerpos perfectos y los imperfectos; y lo que la Naturaleza misma ha comenzado, el arte lo conduce a la perfección. Si comienzas a operar en ese Mercurio donde la Naturaleza ha dejado alguna imperfección, llegarás a su perfección y te regocijarás. Lo que es perfecto no se altera, sino que se corrompe. Lo que es imperfecto, sin embargo, sí se altera; luego la corrupción de uno es la generación del otro.»

Observamos en el dibujo que aunque la estrella celestial ha desaparecido, la paloma y las flores siguen estando presentes.

---

[69] *Rosarium*, p. 241; Jung, *The Practice of Psychotherapy*, p. 242.

Pero la reina tiene ahora su flor en la mano izquierda, en vez de en la derecha, rompiendo así la unión de las manos izquierdas; o, más bien, transformándola en una unión floral, pues el rey, con la mano izquierda libre, sujeta la flor del tallo de *ella*, mientras que ella, con su mano derecha libre, sujeta la flor de *él*. Y cada tallo tiene ahora una sola flor. Es decir, la reina se ha convertido en la segunda flor del tallo del rey y él en la segunda flor de ella. Inicialmente, los signos florales del uno-que-es-dos y de los dos-que-son-uno no habían representado una realización tangible; eran sueños en el aire, ideas, pertenecientes por lo tanto al lado derecho, del espíritu. Pero con el encuentro de las miradas y la unión de las manos del lado del corazón, los sueños empezaron a hacerse realidad. Para cada uno, se había personificado la idea de la otra flor. Y, al mismo tiempo, desapareció la segunda flor de la paloma para convertirse en el agua surgiendo del abismo. Todo el entorno había descendido un grado: arriba había desaparecido la estrella, las aguas abismales estaban subiendo. El rey solar y la reina lunar ya estaban en la vía de la mano izquierda, descendiendo de lo grande superior a lo grande inferior.

Tradicionalmente, el lado izquierdo, el del corazón y del escudo, ha simbolizado en todas partes el sentimiento, la benevolencia y el amor, la vulnerabilidad y la indefensión, las virtudes y los peligros femeninos: la maternidad y la seducción, los poderes estacionales de la luna y las substancias del cuerpo, el ritmo de las estaciones: gestación, nacimiento, nutrición y crianza, en la misma medida que la malicia y la venganza, la irracionalidad, la ira ciega y terrible, la magia negra, el veneno, la hechicería y el engaño; pero también el encantamiento, la belleza, el éxtasis y la dicha. Y el derecho es el masculino: acción, armas, heroicidades, protección, fuerza bruta, justicia benevolente y cruel; las virtudes y los peligros masculinos: egoísmo y agresión, razonamiento lúcido, poder creativo luminoso, pero también la malicia insensible, la espiritualidad abstracta, el valor ciego, la dedicación teórica, la fuerza moral sobria, adusta. «El cuerpo —afirma el *Rosarium*— es Venus y femenino, el espíritu es Mercurio y masculino»[70].

---

[70] *Rosarium*, p. 239; Jung, *The Practice of Psychotherapy*, p. 244.

Pero el alma es de los dos: *Anima est Sol et Luna*. «El ser humano por separado —afirma Jung— no es completo, pues sólo puede alcanzar la plenitud a través del espíritu y el espíritu no puede existir sin su otra cara, que siempre se encuentra en un "tú"»[71].

La formación de ese espíritu es lo que ha comenzado aquí. De la mano *izquierda* de la reina, por el tallo de la flor, la corriente lunar pasa a la mano izquierda del rey, sublimada por el tallo en una fuerza espiritual, no física, mientras que la corriente espiritual solar pasa de la mano *derecha* del rey, por el tallo de su flor, a la mano derecha de la reina. El contacto físico directo se ha interrumpido —al menos, sobre la superficie del agua, aunque no por debajo, donde sus pies parecen estar tocándose— y la presencia de la paloma nos indica todavía el carácter espiritual de la relación. A continuación, el agua se tragará a los dos, y la paloma y las flores desaparecerán, pues están descendiendo al elemento de la izquierda, las mareas, el mar y, finalmente, el caos. Pero, por el momento, durante un tiempo indeterminado, permanecerán así, en un intercambio «platónico» equilibrado, cada uno integrando la fuerza espiritual del otro.

Y así era también en el siglo XII, la primavera de las *châtelaines* y los trovadores. La *merci* no se le concedía al *cavaliér servénte* hasta que estuviera preparado para la experiencia del amor de su dama, no como «oro vulgar», sino «noble». En cuanto a los pretendientes de baja condición, tolerados meramente por sus elogios, la recompensa última podía ser, incluso al cabo de varios años, nada más que el permiso para besar, una vez, el cuello de la dama; y también había, como hemos visto, elegantes parodias de los misterios del *amor*, así como engaños de una clase u otra. Cuando el caballero era de alta condición y su amor, como el representado en el paradigma de Lanzarote y Ginebra, legítimo, puro y verdadero, la gracia de su dama era acorde con sus cualidades.

En la figura 42, el descenso al caos primigenio ha avanzado un estadio más. La paloma y las flores han desaparecido. Incluso el brocal del pozo, obra del hombre, ya no está. La

---

[71] Jung, *The Practice of Psychotherapy*, p. 244.

Figura 42.—*El mar maternal.*

escena evoca poderosamente el comienzo de *Finnegans Wake*: «cauce del río, más allá de Adán y Eva...», donde la palabra «cauce del río» no sólo se refiere al río Anna Liffey de Dublín, que transcurre eternamente por el Parque del Fénix para unirse a su padre y amante, el mar, mientras que ella y su pecador esposo, la propia ciudad, son apoyo y alimento de las vidas y los sueños de su pecadora progenie; pero también el río de la energía vital que no deja de fluir por nosotros y por todas las cosas, hasta el vacío del que surge simultáneamente: y Joyce identifica a ambos con Shakti-Maya, el concepto indio de la energía del sueño del mundo, la gran Diosa Madre del universo, que es la vida y substancia de todos nosotros, y cuyo vientre, donde todos habitamos, es tanto el espacio ilimitado, ahí afuera, como el fundamento más íntimo, más profundo de la paz que fluye suavemente, aquí adentro —donde sus hijos

belicosos vienen a reposar en un sueño sin sueños. En el Brihadaranyaka Upanishad hay un pasaje sobre este tema:

> Como un halcón, u otro gran pájaro, remontándose en el espacio, se agota y, doblando sus alas, se desliza hasta su lugar de descanso, así se desliza Purusha, el espíritu humano, hasta ese sueño profundo en que no se agita deseo alguno... Y cuando allí se siente como si fuera un dios, como si fuera un rey, pensando «Soy esto, soy todo», ése es su mejor mundo. En efecto, ésa es su forma más allá del deseo, despreocupada y sin temores. Como un hombre abrazado por una mujer que le ame no conoce distinción entre el otro y el yo, de la misma manera, este espíritu humano, abrazado por esa sabiduría del ser absoluto no conoce distinción entre del otro y el yo. Esa, en verdad, es su forma en la que —alcanzado el deseo, deseado sólo el Yo, sin deseos— acaban las penas [72].

> O Luna, ceñida por mi dulce abrazo y dulce amor,
> serás tan hermosa y tan fuerte como yo soy.
>
> O Sol, aunque tu luz se distingue sobre todas,
> tienes necesidad de mí como el pollo de la gallina.

Así dice, aproximadamente, el poemita alemán que está bajo la figura 42 [73].

Desaparecidos la paloma, las flores y el brocal hecho por el hombre, envueltos en las aguas eternas del éxtasis intemporal de esta soledad, antes de que el cielo y la tierra se separaran, brillando la luna tanto como el sol, la reina lunar, el rey solar y la «venerable Naturaleza» han recompuesto la imagen del sexto día de la Creación. Pero la dirección de su acto no es hacia adelante en el tiempo, sino hacia atrás: flotan en la corriente inversa, la corriente que fluye hacia la izquierda, y aún tienen que ir más lejos. Como afirma el texto del *Rosarium* en relación con este extraño connubio: «Entonces Beya [el mar maternal] se alzó sobre Gabricus y lo cubrió con su vientre, de forma que no se veía nada de él. Y abrazó a Gabricus con tanto amor que lo absorbió completamente en su naturaleza y lo disolvió en átomos» [74]. En otro texto de alquimia más antiguo, titulado

---

[72] *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* 4.3. 19-21, abreviado.

[73] La traducción es de R. F. C. Hull, en Jung, *The Practice of Psychotherapy*, p. 247.

[74] Jung, *The Practice of Psychotherapy*, p. 247.

Turba Philosophorum[75], se expone una versión menos amable de este acto:

> Los filósofos han ejecutado a la mujer que mata a sus maridos, pues el cuerpo de esa mujer está lleno de armas y veneno. Que se cave una tumba para ese monstruo y, encadenado a la mujer, que sea enterrado con ella; y cuanto más se retuerza y se enrolle alrededor de ella, más le destrozarán las armas que hay en el cuerpo de la mujer. Y cuando vea que está mezclado con los miembros de la mujer, estará seguro de su muerte y se convertirá en sangre. Pero cuando los filósofos lo vean convertido en sangre, lo dejarán unos días al sol, hasta que su blandura se consuma y su sangre se seque, y encuentren ese veneno. Lo que aparece entonces es el viento oculto[76].

Evidentemente, aquí se hace referencia a hechos como los representados en el *vas* a la izquierda de la figura 40. No obstante, según las nociones de los propios alquimistas, esos hechos recapitulaban los procesos en virtud de los cuales no sólo se crea el universo, sino que se destruye a sí mismo y se renueva una y otra vez. Eran tan conscientes como Jung, aunque de una manera distinta, de las implicaciones psicológicas, teológicas, místicas, biológicas, químicas, históricas y eróticas de sus operaciones.

En la figura 43, la última de esta serie, los dos se han convertido en uno. Más aún, ese uno está muerto; el lecho húmedo se ha convertido en su sarcófago.

> Aquí yacen muertos el Rey y la Reina,
> con gran angustia se ha separado el espíritu.

Así dice la primera de una serie de rimas que describen las fases de la *putrefactio* de este extraño ser dual, en el que la forma de los dos tallos de flores de la figura 38 se ha convertido en la del rey y la reina. La escena sugiere el lecho cristalino de la gruta de los amantes en la soledad y el peligro, de aquellos dos cuyo corazón era uno; pero también el andró-

---

[75] Un clásico de origen árabe, traducido al latín entre los siglos XI y XII. [Nota de C. G. Jung, ibíd., p. 274, n. 7.]

[76] Julius Ruska (ed.), *Turba philosophorum* (Berlín, J. Springer, 1931), p. 247; citado por C. G. Jung, *Mysterium Coniunctionis: An Inquiry into the Separation and Synthesis of Psychic Opposites in Alchemy*, traducido al inglés por R. F. C. Hull, Bollingen Series XX, vol. 14 (Nueva York, Pantheon Books, 1963), p. 21.

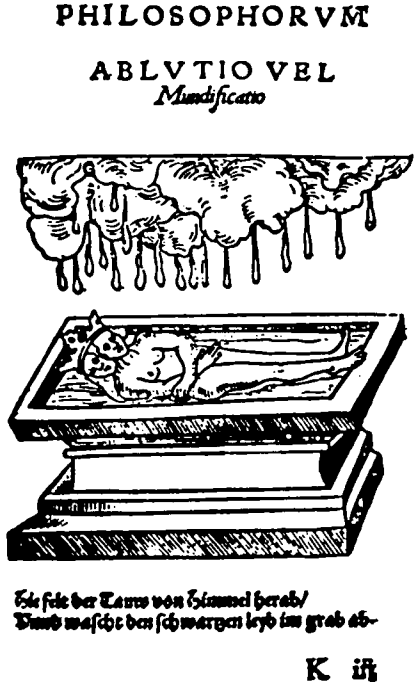

Figura 43.—*La lluvia mercurial.*

gino del estadio 11 del misterio expuesto en la copa sacramental de oro de la figura 3 —cuya serie iniciática, vista a la luz de lo que hemos descubierto, muestra cuán lejos hemos llegado y cuán lejos debemos ir todavía en este círculo místico.

Biológicamente, esta forma dual puede compararse con esa fase de la fecundación de un óvulo en que el contenido nuclear del óvulo y del espermatozoide se combinan para formar la nueva vida. El óvulo y el espermatozoide ya no existen como unidades separadas. Y si la imagen puede extenderse a los procreadores, en cierto sentido, ellos tampoco existen como unidades independientes, pues su generación ha sido sobrepasada, la nueva es ahora el centro vivo, en relación al cual ellos actuarán como una cáscara protectora que se romperá a su debido tiempo. Y lo mismo ocurre cuando se ha producido

una fecundación psicológica-espiritual; esta situación se describe en el segundo pareado:

> Esta es la división de los cuatro elementos
> igual que el espíritu asciende del cuerpo sin vida.

«La descomposición de los elementos —comenta Jung sobre este texto— indica la separación y el colapso de la conciencia del ego. Guarda estrecha analogía con el estado de esquizofrenia y debe ser considerada seriamente porque éste es el momento en que las psicosis latentes pueden hacerse agudas... Los "tormentos" que forman parte del procedimiento del alquimista pertenecen a esta fase de *iterum mori* —la muerte reiterada—.» Y éstos se describen así en el *Rosarium*: «cortando los miembros, dividiéndolos en trozos más y más pequeños, mortificando cada parte y convirtiéndola en la naturaleza propia de la piedra» *. Este pasaje del *Rosarium* continúa así: «Debéis conservar el agua y el fuego que habitan en la sustancia arcana y guardar esas aguas con el *aqua permanens*, aunque ésta no sea agua, sino la forma ardiente del verdadero agua» [77]. Lo que es otra forma de describir la desintegración del dragón ilustrada en el *vas* con forma de útero de la figura 40. El agua mercurial de las nubes cae aquí también —como dice este pareado:

> Cae el rocío del cielo
> y baña el cuerpo negro en la tumba.

«El rocío caído —comenta Jung— es un portento del divino nacimiento que ya está próximo... El estado negro o inconsciente, producto de la unión de los opuestos, alcanza el nadir y sobreviene un cambio. El rocío caído señala la revivificación y una nueva luz: el descenso cada vez más profundo en el inconsciente se ilumina repentinamente desde arriba» [78].

«Blanquead el *lato* ** y destrozad los libros —advierte el

---

[77] Jung, *The Practice of Psychotherapy*, pp. 268-69.

[78] Ibíd., pp. 273 y 282-83.

* Compárese las visiones de desmembramiento, etc., de la crisis chamánica descrita en *Mitología primitiva*, pp. 288-305.

** *Lato*, la «sustancia negra», una mezcla de cobre, cadmio y latón. [Nota de Jung.]

Rosarium— para que vuestros corazones no sean desgarrados. Pues ésta es la síntesis de los sabios y la tercera parte de todo el *opus*. Unid, por tanto, como se dice en la *Turba*, lo seco y lo húmedo, la negra tierra con su agua, y cocedla hasta que se vuelva blanca. De esta forma, tendréis la esencia del agua y la tierra, habiendo blanqueado la tierra con agua: pero a esa blancura la llamamos aire»[79].

Así, en un largo círculo, hemos regresado al sentido de la referencia de Joyce, Romanos 11,32, y, con ello, a una nueva apreciación del sentido de sus imágenes soeces.

> Una y otra vez observamos [afirma Jung] que el alaquimista procede como el inconsciente en la elección de sus símbolos: cada idea encuentra una expresión positiva y una negativa. Unas veces, habla de una pareja real; otras, de un perro y una perra; y el simbolismo del agua también se expresa en violentos contrastes. Leemos que la diadema real aparece «in menstruo meretricis (en la menstruación de una prostituta)», o se dan estas instrucciones: «Tomad el poso pestilente [*foecem*] que queda en la vasija de cocción y conservadlo, pues es la corona del corazón.» El poso corresponde al cadáver en el sarcófago y el sarcófago a la fuente mercurial del *vas hermeticum*[80].

En el lascivo capítulo de los burdeles de *Ulises*, cuya extensión es aproximadamente una cuarta parte del libro, la mezcla turbulenta, en el mismo plano, de imágenes alucinadas y de la vida tangible corresponde perfectamente (como Joyce demuestra que sabía) a la condición mental del alquimista, sometido también a una especie de transubstanciación junto con los metales y la inmundicia de su retorta. La *nigredo* y *putrefactio* de Bloom y Stephen, «polos aparte», en este capítulo, y el desmoronamiento del pétreo sistema de defensa de Stephen, conducen a éste, en la crisis del libro, a un experiencia que para él era absolutamente nueva, es decir, simpatía, compasión, un momento de identificación espontánea —con Bloom, «polos aparte»[81]. Y esa experiencia le resolvió cierto problema que le había perseguido todo el día; a saber, la consubstancialidad del Padre y el Hijo: de Stephen sentado en la playa y el hombre ahogado en el mar. Y muy poco después de que EL FIN DEL MUNDO le diera alcance, ELIAS

[79] *Rosarium*, p. 277; citado en Jung, *The Practice of Psychotherapy*, p. 274.
[80] Jung, *The Practice of Psychotherapy*, pp. 286-87.
[81] Joyce, *Ulysses*, ed. de París, pp. 527-28; ed. de Random House, p. 549.

gritara su mensaje la presencia de Cristo en todos y la figura de MANANAUN apareciera detrás de un cubo de carbón, se produce la siguiente apoteosis del perro —«perro de mi enemigo»— en medio de una Misa Negra alucinada:

PADRE MALACHI O'FLYNN

Introibo ad altare diaboli.

EL REVERENDO SEÑOR HAINES LOVE

Al diablo que es la alegría de mi juventud.

PADRE MALACHI O'FLYNN

(*Saca del cáliz y eleva una hostia goteando sangre.*) *Corpus Meum.*

EL REVERENDO SEÑOR HAINES LOVE

(*Levanta muy en alto las enaguas del celebrante, mostrando sus nalgas desnudas grises y peludas, entre las cuales está encajada una zanahoria.*) Mi cuerpo.

LA VOZ DE TODOS LOS CONDENADOS

¡Osoredopodot Soid Roñes le anier seup, Ayulela!

(*Desde lo alto grita la voz de Adonai.*)

ADONAI

¡Soooooooooooid!

LA VOZ DE TODOS LOS BIENAVENTURADOS

¡Aleluya, pues reina el Señor Dios Todopoderoso!

(*Desde lo alto grita la voz de Adonai.*)

ADONAI

¡Dioooooooooooos!

(*En discordancia estridente, campesinos y ciudadanos de las facciones Orangista y Verde cantan* Fuera el Papa a patadas *y* Cada día, cada día, cantemos a María)[82].

De acuerdo con lo cual, «polos aparte», tenemos la siguiente lección en *La visión de Dios* de Nicolás Cusano (1401-1464):

Pues Dios, siendo el Fundamento Absoluto de todas las naturalezas formales, contiene en Sí mismo todas las naturalezas. Por ello, aunque atribuimos a Dios vista, oído, gusto, olfato, tacto, entendimiento, razón e inteligencia, etc., según los distintos significados de cada palabra, en El la vista no es distinta del oído o del gusto o del olfato o del tacto o del entendimiento o de la inteligencia. Y así se dice que toda Teología está establecida en un círculo, porque cada uno de Sus atributos se afirma de otro y, en Dios, tener es estar; moverse, estarse quieto; y correr, descansar, y lo mismo con los demás atributos. Así pues, aunque en un sentido Le atribuyamos movimiento y en el otro descanso, El Mismo es el Fundamento Absoluto, en el que toda distinción es unidad, y toda diversidad es identidad, esa diversidad que no es identidad propiamente dicha, es decir, la diversidad, como nosotros la entendemos, no puede existir en Dios...

Por ello comienzo, Señor, a contemplarte en el umbral de la coincidencia de los opuestos, que guarda el ángel que está sobre la entrada del Paraíso[83].

---

[82] Ibid., ed. de Paris, pp. 560-61; ed. de Random House, pp. 583-84.

[83] De la traducción al inglés de Emma Gurney Salter, Nicolás de Cusa, *The Vision of God* (Nueva York, E. P. Dutton and Co., 1928; reimpreso, Nueva York, Frederick Ungar, 1960), capítulos III y X, pp. 12-13 y 46.

CAPÍTULO 6

EL EQUILIBRIO

I. Honor contra amor

El amante absoluto, como el santo, renuncia gustosamente al mundo con sus valores de honor, justicia, lealtad y prudencia en la realización de su deseo. Para el caballero y la dama del mundo, no obstante, ese fin místico de todo éxtasis no es, y nunca lo ha sido, el ideal de una vida noble; y en la Francia de los siglos XII y XIII ni siquiera se aproximaba al ideal cortesano del *amor*. Como ha señalado uno de los críticos más perceptivos de esta literatura, la fallecida Myrrha Lot-Borodine: «No fueron los trovadores franceses quienes concibieron este tipo de pasión ardiente, ciega y absoluta: la ráfaga de desorden que sopla en los poemas de Tristán difícilmente evoca la suave fragancia del grato perfume de la cortesía francesa» [1].

Por lo tanto, parece apropiado, después de todo el tiempo que hemos dedicado al relato secundario continental, dirigir la vista a la antigua leyenda irlandesa del «lunar del amor» de Diarmuid O'Duibhne. Pues es ahí donde aparecen las principales claves del origen no sólo de los temas del hechizo amoroso y del bosque, sino tambien de la herida de Tristán en el muslo causada por el jabalí y, por tanto, su relación con el dios muerto por el jabalí y el rey-héroe del antiguo complejo

[1] Myrrha Lot-Borodine, «Tristan et Lancelot», en *Medieval Studies in Memory of Gertrude Schoepperle Loomis* (París, Honoré Champion; Nueva York, Columbia University Press, 1927), p. 23.

megalítico del dios-cerdo: el hijo, consorte y amante, muriendo y resucitando eternamente, de la reina-diosa del universo: Dumuzi-Osiris-Adonis. La antigüedad de este cuento se remonta mucho más allá de los tiempos celtas; y el contraste de la versión celta con la griega de Teseo, el Minotauro y la señal de las velas negras revela algo de considerable interés respecto al equilibrio del elemento celto-germánico, «romántico» y septentrional de nuestra herencia y el greco-latino, «clásico» y meridional.

Así pues, fue en el reino del primer Gran Rey claramente histórico de Irlanda, Cormac, hijo de Airt, que era hijo de Conn de las Cien Batallas, que gobernó en Tara doscientos años antes de la llegada de San Patricio y exactamente mil años antes de que la aventura de su hija se le atribuyera a Isolda. Su nombre era Grainne. Como hija del rey, tenía el privilegio de estar presente en el campo de los campeones durante las grandes justas. Por sus rasgos, su figura y su forma de hablar era la más hermosa de todas las mujeres. Y fue entonces (como confesó más tarde) cuando dirigió la luz de sus ojos a Diarmuid O'Duibhne, el hombre de belleza más extraordinaria del mundo; y a partir de ese instante (aseguró) nunca entregó tal amor a ningún otro; ni lo hubiera deseado, nunca.

Pero después de aquella mirada, Finn Mac Cumhaill (Finn McCool), también de extraordinaria belleza, llegó para solicitar la mano de la princesa. Diarmuid era hijo de la hermana de Finn, como Tristán de la de Marcos. Además, Diarmuid tenía en la frente un lunar del amor que ocultaba bajo su abundante pelo, pues tenía la virtud de hacerle irresistible a cuantas mujeres lo veían. Pero Grainne ya había visto el lunar con aquella mirada. Y cuando todos se sentaron a la mesa, ella llenó una copa adornada con piedras preciosas engastadas en oro, que contenía la bebida suficiente para nueve veces nueve hombres, y se la entregó a su doncella: «Lleva esta copa a Finn —le ordenó— y dile que se la envío yo».

Ahora bien, este Finn Mac Cumhaill era el mismo del que se contaba que había guardado la bahía de Dublín durante dos o trescientos años, y que ahora estaba dormido, como Arturo, en una colina o en una isla, de donde volvería con sus gigantes

combatientes, los Fianna[2], cuando Irlanda lo necesitara. Se puede ver en el título «Finn-again's Wake» [Finn ha despertado de nuevo] una referencia a esta segunda llegada; y, en efecto, Joyce dijo a un amigo que su obra era «"sobre" Finn yaciendo agonizante a la orilla del río Liffey mientras la historia de Irlanda y del mundo gira en su mente»[3]: el equivalente irlandés de la visión inglesa de William Blake del gigante caído Albión. Esta historia tiene, pues, un interés triple: por su propio valor, por su influencia sobre Tristán y por su lugar en *Finnegans Wake*.

Pero continuemos: Finn recibió la copa y en cuanto hubo bebido un trago cayó en un profundo sueño. El rey Cormac fue el siguiente en beber y lo mismo les fue ocurriendo a todos. Grainne volvió su rostro a Diarmuid, el único que no había recibido la copa.

—¿Aceptarás que te corteje, hijo de O'Duibhne? —preguntó.

—No.

—Entonces te impondré una *geis* —respondió ella. La *geis*: un desafío, impuesto mágicamente, que sólo puede ser rechazado corriendo un gran peligro—. Serás esclavo del peligro y la desgracia, si no me sacas del palacio esta noche, antes de que Finn Mac Cumhaill y Cormac, Rey de toda Irlanda, despierten del sueño. No me separaré de ti hasta que la muerte.

—Entonces, partamos, O Grainne —respondió él. Y Diarmuid enganchó dos caballos a un carro.

Pero más allá del vado de Athlone, la pareja huyó a pie; y esa noche, ya en Galway, Diarmuid limpió de matorrales un lugar en lo más profundo del bosque, colocó siete puertas de zarzas alrededor y en el centro preparó para Grainne un lecho de tiernas yemas de abedul y finos juncos, pero él durmió fuera.

Finn, Cormac y los demás se despertaron a la mañana siguiente y descubrieron que Diarmuid y Grainne se habían

---

[2] *Mitología occidental*, pp. 502-04; asimismo, *Mitología primitiva*, pp. 488-89.

[3] A. Glasheen, «Out of My Census», *The Analyst*, n.º XVII (1959), p. 23; citado por Clive Hunt, *Structure and Motive in Finnegans Wake* (Evanston, Ill., Northwestern University Press, 1962), p. 81.

marchado. Finn, presa de celos, envió a sus rastreadores para que siguieran sus huellas. Las perdieron en el vado, pero después las volvieron a descubrir. La huida y la persecución continuaron así durante varias semanas y Diarmuid preparó su lecho separado del de Grainne todo este tiempo. Pero también se cobijaron en cuevas y cuando por falta de espacio se veía obligado a tenderse al lado de ella, colocaba entre los dos una gran roca o, según dicen algunos, su espada.

Un día, cuando ella caminaba a su lado, pisó un charco y el agua le salpicó hasta el muslo. Cautelosamente, murmuró para sí:

> ¡Eres atrevida, salpicadura,
> te has aventurado más alto que Diarmuid.

—¿Qué has dicho? —preguntó él.

—Nada, nada —respondió ella.

—¡No es cierto! —dijo él—. Creo que he oído parte y no me quedaré tranquilo hasta escuchar el resto.

«Diarmuid —le dijo ella muy tímida y modestamente—, grande es tu valentía en la guerra; pero para encuentros de otro tipo, esta salpicadura ha tenido más valor que tú.» El se quedó avergonzado. Y fue entonces cuando la llevó por primera vez a la espesura. Al internarse en el bosque aquella noche, construyó para ambos una de cabaña de caza; y si antes se habían alimentado de los salmones que pescaba asándolos a las brasas, esa noche Diarmuid cazó un gamo y por primera vez disfrutaron juntos de agua clara y carne fresca en abundancia.

Pero Diarmuid tenía otra *geis* que Finn Mac Cumhaill conocía, y era que no podía oír los aullidos de una jauría de caza sin seguir el sonido. Además, un jabalí de fuerza terrible estaba devastando el país y cuando Finn, al salir de caza un día, vio las virutas de un palo flotando en las aguas de un arroyo, reconoció que era el corte del cuchillo de Diarmuid: pues la virutas se enroscaban nueve veces y no había otro cuchillo así en Irlanda. Aquella noche, Finn soltó sus perros de caza y cuando Diarmuid oyó en sueños el aullido de uno de ellos, se despertó sobresaltado. Grainne le abrazó y le preguntó qué había visto.

—He oído el aullido de un perro —dijo— y me asombra escucharlo por la noche.

«Son los duendes los que te hacen creer eso», replicó ella y le tranquilizó para que se volviera a acostar. Dos veces más escuchó el aullido y se despertó; la última vez, al amanecer, salió con su perro favorito.

Cuando en Sligo llegó al Monte Benbulbin, en cuya cumbre había una llanura, le atacó el jabalí salvaje con todos los Fianna detrás. Su perro huyó. Diarmuid arrojó su venablo, que hirió a la bestia justo en medio de la cabeza, sin ningún efecto; entonces desenvainó su espada y le golpeó con toda su fuerza en el lomo sin que se cortara una sola seta, pero la espada se partió en dos. El animal le embistió y Diarmuid cayó de espalda, viendo cómo el jabalí bajaba por la ladera de la montaña, pero se volvió, ascendió de nuevo y le lanzó por los aires, desgarrándole con un colmillo, de forma que sus entrañas cayeron a sus pies. No obstante, con un golpe triunfante de la empuñadura de su espada, reventó el cráneo del jabalí, que cayó sin vida a su lado. Entonces apareció Finn Mac Cumhaill.

—Me agrada, O Diarmuid —dijo—, encontrarte en esta situación y sólo me apena que todas las mujeres de Irlanda no te estén viendo ahora, pues tu extraordinaria belleza no es más que fealdad y tu figura exquisita se ha deformado.

—Si quisieras, Finn —dijo Diarmuid—, tú podrías curarme.

—¿Y cómo iba a hacerlo?

—Cuando eras un muchacho —dijo Diarmuid—, recibiste el don del conocimiento del salmón que está en el lago bajo el Arbol del Conocimiento; recibiste el don de que todo aquel a quien des de beber en las palmas de tus manos rejuvenecerá y sanará de sus enfermedades.

—No conozco ningún manantial en esta montaña —dijo Finn.

—No es cierto —respondió Diarmuid—. Ni siquiera a nueve pasos de distancia está el manantial con el agua más fresca del mundo.

Finn fue al manantial. Llenó sus manos de agua y la dejó gotear entre los dedos durante los nueve pasos de regreso.

Volvió al manantial y la dejó gotear de nuevo. Y después de hacer lo mismo una tercera vez, encontró muerto a Diarmuid O'Duibhne. Grainne, encinta, vigilaba desde su fortaleza y cuando vio acercarse a los cazadores de Finn sin Diarmuid, se desplomó y dio a luz a tres niños muertos.

No obstante, Finn, con su elocuencia, consiguió que fuera con él sin oponer resistencia a su castillo y a su lecho; y permaneció con él hasta su muerte[4].

Mme. Lot-Borodine está en lo cierto: «*Ce ne sont pas les trouvères français qui ont créé ce type de la passion brûlante, aveugle, absolue*». El profesor Roger S. Loomis, la principal autoridad reciente en esta materia, sostiene que la historia irlandesa de la fuga de Diarmuid y Grainne se fundió en Gales con material el picto-cornuallés de Tristán, Isolda y el rey Marcos*; de donde pasó, antes del año 1000, a Bretaña. Y allí, cierto Señor Rivalón dio a un hijo suyo el nombre del héroe, con la curiosa consecuencia de que años después se creyó que ese hijo había sido el verdadero Tristán, por lo que en vez del Drustán picto, hijo de Talorc, fue un Tristán bretón, hijo de Rivalón, a quien cantaron los *conteurs* bretones[5].

Las primeras versiones del romance picto-galés-cornuallés-irlandés-bretón se han perdido para siempre. No obstante, los especialistas piensan que debió transcurrir un periodo de desarrollo fundamentalmente oral —ca. 1066-1150—, en el que los poetas tanto galeses como bretones fueron bien recibidos en las cortes francesas y normandas. Thomas de Bretaña, por ejemplo, atribuye su fuente a cierto autor galés, Bréri, cuyo nombre ha sido mencionado por otros como Bledri,

---

[4] Schoepperle, *op. cit.*, pp. 391-444; John Arnott MacCulloch, *Celtic Mythology*, The Mythology of All Races, vol. III (Boston, Marshall Jones Company, 1918), pp. 175-78; Lady Gregory, *Gods and Fighting Men* (Londres, John Murray, 1904), p. 343-99; y véase el texto completo de la versión de la historia en Standish Hayes O'Grady (ed.), *The Pursuit after Diarmuid O'Duibhne, and Grainne, the Daughter of Cormac Mac Airt, King of Ireland in the Third Century*, Memoria del año 1855 de la Ossianic Society, vol. III (Dublín, John O'Daly, 1857), pp. 40-211.

[5] Roger S. Loomis (trad.), *The Romance of Tristan and Ysolt of Thomas of Britain* (Nueva York, E. P. Dutton and Co., 1923), siguiendo a H. Zimmer, *op. cit.*, p. 103.

* Cf. *supra*, p. 240.

Bleheris y Blihis[6]. Thomas declara que este Bréri conocía «todas las hazañas y todos los cuentos de todas las cortes y todos los reyes que habían vivido en Bretaña»[7]. Otro autor afirma que conocía el secreto del Grial[8]. Un tercero no sólo declara que «fue concebido y nació en Gales», sino también que fue él quien introdujo la leyenda de Gawain en la corte del conde de Poitiers[9] —bien Guillermo IX de Aquitania o su hijo Guillermo X, respectivamente abuelo y padre de la reina Leonor— y esa corte provenzal, en la frontera con España, fue precisamente la región de Occidente que primero y más intensamente sufrió la influencia de los musulmanes. Por lo tanto, cualquiera que fuese la anterior relación (si la hubo) de la tradición celta con el Islam*, estamos, sin duda alguna, ante una matriz creativa en que la cultura celta, la islámica y la clásica, tanto esotérica como popular, se encontraron y fundieron en un entorno extremadamente sofisticado, para llegar, en nuevas formas, a todas las cortes del mundo occidental.

Entre los temas celtas básicos derivados del romance de Diarmuid y Grainne podemos anotar la idea de una poción (del sueño, en el cuento irlandés), el hechizo amoroso de fuerza irresistible (el lunar del amor), la huida y los años del bosque, la espada entre la pareja, la relación sobrino-tío (es decir, matrilineal). El detalle de la viruta bajando por el río tiene su equivalente en el episodio de la leyenda de Tristán en que el amante envía por la corriente trocitos de madera a su dama, lo que despertó sospechas en Marcos**. Y, finalmente, el detalle de la atrevida salpicadura aparece en relación con la segunda Isolda, cuando, cabalgando al lado de su hermano, separó las piernas para picar espuelas y los cascos de su palafrén hicieron saltar el agua de un charco; el agua fría la

---

[6] Sobre esta identificación, véase Jessie L. Weston, *From Ritual to Romance* (Cambridge, The University Press, 1920), pp. 130, 180, 185-88.

[7] Thomas, *Tristan* 2120.

[8] Elucidación 4-9; 12-13.

[9] Primer Continuador.

* Cf. *supra*, pp. 87, 140-41, 162-69.

** Es interesante y asombroso comparar este tema celta con la leyenda japonesa de los palillos flotando río abajo, cuando los ve Susano-O, mientras se dirigía, río arriba, a matar al dragón para ganarse a su esposa. *Mitología oriental*, pp. 517-18.

salpicó los muslos y ella gritó sobresaltada, pero en su fuero interno pensó algo que la hizo reír tan fuerte que no hubiera parado así la hubieran amenazado con cuarenta días de penitencia. Cuando su hermano le preguntó el motivo, respondió: «Esta agua ha sido más atrevida de lo que nunca fue Tristán».

No está claro cuándo ni dónde entraron los elementos clásicos en la leyenda. Los paralelos son numerosos y tan esenciales, lo mismo estructural que simbólicamente, que el contacto no debió ser tardío. Incluso se podría defender la derivación directa, en algún lugar, de alguna manera, de la leyenda del Minotauro y el laberinto, o de algún otro ciclo mítico relacionado de comienzos de la Edad del Bronce. Tanto las leyendas del norte como las del sur serían interpretadas entonces como variantes locales, adaptadas a las costumbres locales, de una veta mítica y ritual cuyo origen último estaría en el complejo agrícola primitivo, ampliamente extendido, que tratamos en *Mitología primitiva* en los capítulos sobre «El ritual amor-muerte» y «La esfera de los reyes inmolados» [10].

El motivo de la vela blanca o negra, que, evidentemente, es el indicador más claro, da pie a muchos más paralelismos. Ya hemos señalado los tributos periódicos. Igualmente destacable es el hecho de que en ambas leyendas, el héroe es el heredero del rey oprimido, su hijo (tradición patrilineal) o un sobrino adoptado (matrilineal). Al partir, Teseo había recibido de su padre, el rey Egeo, dos velas: si mataba al Minotauro, el barco volvería con la blanca aparejada; si no, con la negra. En Creta le ayudó Ariadna, hija del rey Minos y hermanastra del Minotauro: compárese a Isolda, hija del rey Gurmun el Audaz y sobrina del caballero-dragón. Habiendo matado al Minotauro, tomó a la princesa consigo, pero la abandonó en la isla de Día —como Tristán, tras matar al dragón, se embarcó con Isolda, pero se la entregó al rey Marcos. En este punto, sus historias parecen alejarse. Según una versión griega, la abandonada Ariadna se ahorcó; según otra, se quedó atrás porque estaba encinta; según una tercera, el dios Dioniso la raptó y se la llevó a Naxos, donde desaparecieron. En cualquier caso, Teseo la perdió y hubo tal confusión a bordo cuando el barco

[10] *Mitología primitiva*, pp. 185-252.

zarpó de nuevo que la tripulación se olvidó de cambiar la vela y el rey Egeo, que vigilaba el mar desde lo alto de un acantilado, supuso que la vela negra significaba la muerte de su hijo y se arrojó al mar que desde entonces lleva su nombre. Así, el recibimiento del héroe en la ciudad, de la que a partir de entonces era rey, fue igualmente jubiloso y triste[11].

En la leyenda griega, la mujer es abandonada y se consigue un trono, como en la posterior leyenda de Dido y Eneas de Virgilio; mientras que en la celta, a consecuencia de la magia de la poción (que, como hemos visto, era de origen irlandés), la situación se invierte. Asimismo, la tragedia se invierte: en la leyenda griega muere el padre cuando aparece la vela equivocada; en la leyenda celta, el hijo.

Pero veamos ahora los comienzos de los dos héroes: Tristán llegó cuando era un muchacho al castillo de su tío sin que se conociese su identidad; Teseo se presentó de la misma forma en el palacio de su padre. Egeo le había engendrado ilegítimamente con la hija del gobernador de una ciudad en la Argólide y dejó sus sandalias y su espada debajo una enorme roca. Entonces dijo a la madre que, si nacía un varón, cuando llegara a la madurez podría levantar la roca (como más tarde, Arturo, también nacido fuera del matrimonio, hubo de demostrar que era el hijo del rey arrancando la espada Excalibur de la piedra). El joven fue criado por su abuelo, Piteo, el cual cumple aquí la función que, en la leyenda de Tristán, desempeña el fiel mariscal de Rivalín. Fue confiado a un preceptor, Cónidas, el equivalente de Gobernal. Y a su debido tiempo levantó la piedra y marchó, sin que se le reconociera, al palacio de su padre, que entonces vivía con la hechicera Medea.

Después de engendrar a su único hijo, Egeo había quedado estéril por una maldición (una deficiencia semejante a la soltería del rey Marcos), de la que Medea le había prometido librarle con su magia: y su presencia sugiere más la comparación de este palacio con la corte irlandesa de Gurmun y la hechicera reina Isolda, que con Tintagel a la llegada de Tristán en la juventud. Según Eurípides, Medea tenía un carro condu-

[11] Sobre las variantes y referencias, véase C. Kerényi, *The Heroes of the Greeks* (Nueva York, Grove Press, 1960), pp. 227-34, y notas.

cido por dragones. Hemos visto que el guardián de la casa irlandesa, el hermano de la reina Isolda, no sólo llevaba el emblema de un dragón, sino que luchaba con una espada envenenada y, en la segunda aventura irlandesa, fue sustituido por un dragón real, cuya lengua infectó a Tristán con su veneno. El joven Teseo no reveló su identidad al llegar al palacio, pero Medea sabía quien era e intentó matarlo en un banquete con una copa de vino envenenado. El padre reconoció la espada justo a tiempo y arrojó la copa envenanda al suelo. Siguió la aventura del Minotauro, en la que —según la versión de Plutarco— su protectora fue la diosa Afrodita. En la aventura irlandesa de Tristán —según la versión de Gottfried—, la flecha del amor blasonaba su yelmo. Pero en las dos historias, mal servida fue la diosa del amor, pues la doncella, su agente, a través de la cual se debía vencer a la muerte, fue abandonada. Como consecuencia, el don del Amor se transformó en algo demoniaco, diabólico, y la venganza de la diosa fue terrible.

En el caso de Teseo, primero se vengó, casi inmediatamente, con la confusión reinante a bordo de su nave, que ocasionaría la muerte de su padre; y más cruelmente años después, en su madurez, con la pasión fatal de su esposa, Fedra, por Hipólito, su hijo —que conduciría a la destrucción de ambos. De nuevo tenemos esencialmente el tema de Tristán, pero desde un punto de vista extraño: Teseo ocupa ahora el lugar de Marcos, la doncella de Fedra el de Brangaene y, en la tragedia *Hipólito* de Eurípides, el coro de Mujeres del Palacio no canta al amor como un don, sino como una maldición:

> Eros, Eros, que por los ojos
> destilas el deseo, inspirando dulce placer
> en el alma de aquellos a los que atacas.
> Nunca te me aparezcas unido a la desgracia,
> ni vengas discordante.
> Pues ni el dardo del fuego ni el de los astros
> pueden tanto como el dardo de Afrodita, que lanza de sus manos
> Eros, el hijo de Zeus
>
> Pues por todas partes su cruel hálito lanza,
> y cual abeja revolotea [12].

[12] Eurípides, *Hipólito* 525-533 y 563-564, Alianza, Madrid, 1989.

Difícilmente hubiera cantado esto Eloísa; o Isolda, Tristán o Gottfried. La versión griega de este tema y leyenda común, a diferencia de la medieval-celta, pone el acento en el punto de vista del mundo, la sociedad y la acción, los valores éticos y la vida corriente contra el abismo de la interioridad, los valores érotico-personales y la experiencia del éxtasis. Como en la leyenda de Virgilio en la que Eneas abandona a Dido para asumir valerosamente su misión histórica trascendental de fundar Roma, aquí también es ROMA contra AMOR, la tarea del día contra los misterios de la noche; el tiempo y su llamada contra la eternidad; el uno que es dos contra los dos que son uno.

Sin embargo, en ambas versiones de la leyenda, la ironía de la elección es trágica: una ilustración de la disonancia intrínseca que es el principio y el fin de una vida verdaderamente humana, condenada, se tome la dirección que se tome, a invertirse. Teseo rechazó a Afrodita al abandonar a Ariadna, y su hijo, Hipólito, que sólo amaba a los caballos, la rechazó completamente. En ambos casos, como en el de Abelardo, se impone la adhesión a una filosofía del mundo con su programa ético formulado antes de presentarse y ofrecerse una nueva dimensión de la experiencia, cuando había llegado el momento de considerar algo más. Y el caso de Tristán era muy semejante. Estaba tan enamorado de la doncella Isolda que cuando regresó de su primera visita no podía pensar en nada más; sin embargo, su concepto de su lugar en el mundo cortesano era tal que nunca pensó en ganarla para sí.

No obstante, en su caso, cuando fue imposible seguir rechazando la nueva dimensión, se rindió —con entusiasmo; y el antiguo mundo del honor y las hazañas caballerescas se desvaneció. Sus valores heroicos perdieron su validez. Sin embargo —y aquí radica la circunstancia de su tragedia—, los demás seguían aferrados a ese mundo antiguo y estaban decidido a imponerlo. Por último, las antiguas aspiraciones tampoco se borraron completamente de las vidas y mentes de Tristán e Isolda. Ese es el sentido de la espada que los separaba. Pues la armonía mística, la paz y el idilio del ideal realizado, como en el refugio de la gruta en el bosque, no conducen a una vida propiamente *humana*. Son del vientre,

primero —y de la tumba, después— y, como tales, objeto de meditación para aquellos a quienes Nietzsche denominó «trasmundanos».

Con todo, también pertenecen —y esto es lo que quiere mostrar Gottfried— a la profundidad última y fundamento de nuestra existencia aquí y ahora, donde pueden y deben ser halladas y afirmadas *junto con* la disonancia, mientras ésta última resuena con fuerza, de *crescendo* a *fortissimo*. Por eso Nietzsche calificó al hombre de «animal enfermo», celebrando la duda, la mala salud, el envejecimiento, la decadencia —lo que, Thomas Mann, escribiendo en tono nietzscheano denominó la «temperatura» en *La montaña mágica*— como las características esenciales de la vida en el proceso de transmutación alquímica, «sobrepasándose a sí misma», convirtiéndose en oro. Esa es la vía terrenal al conocimiento del secreto de la «puerta de la coincidencia de los opuestos» sobre la que escribía Cusano, «que guarda el ángel que está eternamente a la entrada del Paraíso»*. Y eso es lo que Joyce canta en cada frase de *Finnegans Wake*, donde, como afirma en uno de sus pasajes clave, la alegría y la tristeza, la violencia y el amor, el hombre y la mujer, la espada y la pluma, la ganancia y la pérdida, el día y la noche, se «impelen» unos a otros «tan nítidamente...» (pero coloquemos la frase separadamente, para contemplarla, como un poema):

> tan nítidamente... como si fueran *isce et ille* opuestos iguales,
> desarrollados por un mismo poder de la naturaleza o espíritu, *iste*,
> como la sola condición de su manifestación élbajoella
> y polarizados para reunirse en la sínfisis de sus
> antipatías [13]**.

En suma, el canto coral de las Mujeres del Palacio en *Hipólito* y la súbita tragedia de las personalidades orientadas positiva y socialmente de la trama griega representan los valores, los peligros y la forma de experimentar el destino de

---

[13] Joyce, *Finnegans Wake*, p. 92.

* *Supra*, p. 338.

** *Isce et ille* (latin), «éste y aquél»; *iste* «ése». *Symphysis* (griego), «crecer juntos, unión natural» (como la de los huesos), no en el sentido de mero contacto, sino de continuidad de la sustancia.

los pueblos que se hallan en el lado del rey Marcos de la obra de Gottfried, para quienes el deber y el honor, el servicio a la colectividad y sus lazos sociales son la medida del mérito personal; mientras que en las obras «románticas» celtas y medievales de los poetas del norte, a quienes las brumas de los bosques góticos y las nieblas de los mares costeros habían imbuido de una dulce melancolía, se escucha otra canción: un lírica aprendida en silencio, en la soledad, por uno o por dos juntos, de «noble corazón», sin temor a la vía intransitada. «El Señor —canta Joyce— acumula miserias sobre nosotros, pero entrelaza nuestras artes con débiles risas»[14].

II. El individuo y el Estado

Entre los autores más importantes de la primera mitad de este siglo que, junto con James Joyce, transformaron la novela social naturalista del siglo XIX en un vehículo secular de sabiduría mitológica e iniciaciones simbólicas, quizá fue Thomas Mann (1875-1955) el más agudamente consciente de la pertinencia social y pedagógica, y las consiguientes responsabilidades, de su profesión. A diferencia de Joyce, cuyo principio era permanecer artista en todo momento, con la visión binocular absolutamente imparcial de un olímpico —no participante de un lado o de otro, «omniparticipante» como observador y motor—, Thomas Mann, durante su larga y productiva carrera, siempre se ocupó, declaradamente o no, de transmitir un mesaje sociológico, político y, en sus últimos años, mistagógico.

No es mi intención compararle con un predicador socialista como Bernard Shaw, que declaró que sus larguísimos prefacios eran tan importantes para sus propósitos como las obras mismas; no obstante, es un hecho que, como ensayista, elucidando las raíces y las implicaciones filosóficas y sociológicas de sus obras, Thomas Mann no tiene paralelo en la historia de las letras. Sus numerosos ensayos, escritos tan cuidadosamente como sus obras de ficción, están entre los análisis más

[14] Ibíd., p. 259.

valisosos e iluminadores que poseemos de la relación de la moderna literatura con las esferas de la experiencia y la comunicación simbólica que en el pasado fueron las regiones del mito únicamente. Y en relación con el estudio de la mitología misma —sus fuentes, significados e implicaciones morales para la actualidad— no ha habido elucidaciones más sutiles.

Sencillamente, es un hecho (como señalé en el prólogo al primer volumen de esta tetralogía) que los poetas y artistas, ocupados cada día de su vida con los valores del sentimiento y el pensamiento de sus propias imaginerías, están dotados de un órgano para comprender mitos del que con demasiada frecuencia carecen los simplemente cultos; por lo tanto, cuando el artista o poeta también es culto, puede ser un guía más fiable en los temas nucleares de un complejo mítico dado, y un intérprete mucho más profundo de su pertinencia para la vida, que el más respetado de sus elucidadores académicos. Por último, como Mann no estaba interesado solamente en las implicaciones psicológicas y metafísicas de sus símbolos mitológicos, sino también en su aplicación práctica, moral y política, se vio obligado, durante su larga e impresionante trayectoria en un periodo de cambios catastróficos en el carácter de la cultura europea, a comprometer su arte y sus simpatías primero con un extremo del espectro político-social, y después con el otro, hasta que al final se encontró en tal remolino de contrarios que la espléndida nave de su arte empezó a resquebrajarse y a hacer agua hermética por sus grietas. Así, el estudioso atento de sus interpretaciones no sólo dispone de lecturas igualmente penetrantes desde más de un punto de vista, sino también de lo que mi abuela hubiera llamado «una buena lección» en la naturaleza mercurial de los universales mitológicos. Y, además, como Mann sabía exactamente lo que estaba haciendo —cerrando primero un ojo y después el otro— hay otra lección para el estudioso de la moralidad, así como un corolario relacionado con la disciplina de la paralaje para el estudioso de visión binocular.

Mann presentó la primera formulación esquemática de los términos del problema al que continuó dando vueltas en su mente hasta sus últimos días en un relato breve titulado

«Tristan» (1902), que, como su posterior obra maestra, *La montaña mágica* (1924), se desarrolla en un sanatorio para tuberculosos y trata de la oposición y el diálogo, en ese ambiente, entre el deseo de libertad y paz y el deseo de vida —veinte años antes de que Freud publicara *Más allá del principio del placer*[15]. Como indica la fecha, en el momento de publicar este relato, en que se anuncia un asombroso número de temas que, en la novela, serían desarrollados y ampliados hasta la magnitud de una sinfonía en honor del Señor-y-Señora Hermes-Afrodita de la vía de la mano izquierda a la iluminación, el autor no tenía más que veintisiete años. Su novela *Buddenbrooks* (1902) ya era famosa e iría seguida de dos obras más cortas, «Tonio Kröger» (1903) y la pieza de teatro *Fiorenza* (1904). Aquellos fueron los años críticos de su carrera, durante los cuales se estableció su posición filosófica básica fundamentada principalmente en Goethe, Schopenhauer, Wagner y Nietzsche, y, en menor medida, Dostoievski y Tolstoi. Los textos en torno a los que giraban sus reflexiones, además del *Fausto* de Goethe y las óperas de Wagner, eran *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche y el ensayo especulativo de Schopenhauer «Sobre el aparente designio en el destino del individuo». Estas obras dirigieron su pensamiento casi compulsivamente al enigma de la muerte y la renovación, a los factores psicológicos que contribuyen a la desintegración tanto individual como social y a los factores opuestos que pueden ayudar a resistir, e incluso vencer, el proceso de disolución y muerte. En la carta «Sobre el matrimonio», enviada al conde Hermann Keyserling a finales de los años veinte, Mann declaraba: «Para mí, los conceptos de muerte e individualismo siempre se han fundido... y el concepto de vida, por otra parte, se ha unido con los del deber, servicio, lazos sociales e incluso dignidad»[16]. Pero las cosas no eran tan sencillas en su mente. En el curso de su larga carrera, los distintos elementos de esas combinaciones opuestas en ocasiones se separaron de sus parejos y cambiaron de lado. Las convulsiones culturales

---

[15] Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips* (1921); *Gesammelte Werke chronologisch geordnet* (Londres, Imago Publishing Co., 1940-1952), vol. 13.

[16] Thomas Mann, *Die Forderung des Tages: Reden und Aufsätze aus den Jahren 1925-1929* (Berlín, S. Fischer Verlag, 1930), p. 175.

provocadas por la rápida sucesión de cataclismos de su siglo (en el curso de los cuales, la nación y el pueblo de su interés prioritario, que en la anterior ordenación habían representado el deber y el servicio a la vida, se convirtieron para él en el símbolo del mal absoluto) le arrebataron el terreno donde afirmarse. En términos de la posición filosófica básica que para 1902 había hecho suya, esto no debería haberle sorprendido o preocupado excesivamente. No obstante, en aquellos años críticos también se había entregado, como declaró en su novela «Tonio Kröger», a los seres humanos normales honrados, felices y corrientes, y ni siquiera el poder de su ojo y su mente de artista objetivo podía aceptar con ecuanimidad lo que habían hecho.

«Me encuentro entre dos mundos», había escrito su héroe, Tonio, a una joven intelectual rusa, Lisabeta, en esa obra.

> No pertenezco a ninguno de los dos y padezco las consecuencias. Vosotros los artistas me llamáis burgués, y los burgueses tratan de detenerme... No sé qué me hace sentirme peor. Los burgueses son estúpidos; pero vosotros, adoradores de la belleza, que me llamáis flemático y sin aspiraciones deberíais daros cuenta de que hay una forma de ser artista que llega tan profundo y depende en tal medida del origen y el destino que ningún anhelo parece más dulce y deseable que el anhelo de lo común.
>
> Admiro a esas personas orgullosas y frías que se aventuran por las sendas de la belleza grande y demoniaca, y desprecian la «humanidad», pero no las envidio. Si algo es capaz de hacer un poeta de un hombre literario es mi amor burgués por lo humano, lo vivo y lo corriente. Es la fuente de toda cordialidad, bondad y humor; y casi pienso que es ese amor del que se ha escrito que uno puede hablar con las lenguas de los hombres y los ángeles, pero, si falta, es como si se golpeara latón y címbalos...
>
> No te burles de este amor, Lisabeta; es bueno y da frutos. Hay en él anhelo, y una envidia benévola; un ápice de desdén y no poco gozo inocente[17].

En su breve relato anterior, «Tristan», el lado próspero y boyante de la vida estaba representado por un hombre de negocios vigoroso y corpulento, de sanguíneo rostro campesino, llamado Herr Klöterjahn, de la firma A. C. Klöterjahn y Co., que llegó al sanatorio Einfried para depositar —con solicitud y afectuosa preocupación— a su esposa, una joven de

[17] Thomas Mann, «Tonio Kröger», en *Stories of Three Decades* (Nueva York, Alfred A. Knopf, 1936), p. 132.

exquisita fragilidad que, desde el difícil nacimiento de su hijo, vigorosamente lozano, sufría una afección de la tráquea que bordeaba peligrosamente la consunción. Su médico la había enviado a Eifried para hacer reposo, alejarse de la agitación y de sus obligaciones por algún tiempo y someterse a una excelente atención médica. Por otro lado, la causa del arte, la belleza, el intelecto y el espíritu estaba representada por Detlev Spinell, un peculiar individuo, apocado y de pies exageradamente grandes, cuyas sienes, a pesar de sus treinta y pocos años, ya empezaban a encanecer. Había publicado una breve novela en un enorme libro cuya cubierta mostraba las letras del título como si fueran catedrales góticas, y lo tenía siempre en una mesa de su habitación, donde pasaba los días escribiendo cartas. No estaba en Einfried por el tratamiento médico, decía, sino por el estilo imperio de los muebles; y ante cualquier aparición súbita de belleza —dos colores armoniosos, las montañas teñidas por la puesta de sol— exclamaba «¡Qué hermoso!»; en un paroxismo de sensibilidad, inclinaba la cabeza a un lado, levantaba los hombros, extendía las manos y dilataba los labios y las ventanas de la nariz. «¡Dios mío! ¡Miren! ¡Qué hermoso!», gritaba y arrojaba los brazos al cuello de cualquier persona, hombre o mujer, que estuviera cerca.

Bien, intentemos hacer un resumen verdaderamente breve de una elegante historia: con gran asombro de todos, pues antes nunca había buscado compañía, este regalo del espíritu conferido a Einfried se convirtió, en cuanto vio a Frau Klöterjahn, en el sirviente solícito y humilde de su exquisita belleza. Hizo dos cosas: halagó su refinamiento afirmando que era demasiado espiritual para este mundo ordinario y para el marido cuyo ordinario apellido tan mal la sentaba, y después la indujo a tocar de nuevo el piano, como había hecho en su niñez, acompañando a su padre al violín. «Pero los médicos me lo han prohibido expresamente», dijo ella. «Ahora no están aquí —le respondió—, somos libres... Querida señora, si teme perjudicarse, que la belleza muera, aunque hubiera podido nacer de las puntas de sus dedos...»

Ella tocó. Y pasó de los Nocturnos de Chopin al *Tristan* de Wagner: Oh, el gozo ilimitado, inagotable, de esa unión eterna más allá de los dominios del tiempo, etc.... Dos días más tarde,

había sangre en su pañuelo y no mucho después Klöterjahn era llamado para acompañarla en las que fueron sus últimas horas. Spinell le escribió una carta: una exposición personalmente insultante de su aversión a la vida; y el robusto hombre del mundo, en respuesta, entró en la habitación del autor y le dijo a la cara lo que era: un payaso impotente, un cobarde y un ruin, aterrorizado ante la realidad, cuya palabrería sobre la belleza no era más que hipocresía y el resentimiento de un necio contra la vida.

La oposición radical de los dos hemisferios de experiencias y valores representados en esta historia, de un lado, por el hombre de negocios, saludable y acomodado socialmente en este mundo de vida enérgica, acrítica y agresiva, y, del otro, por Spinell en su sanatorio favorito, con sus agradables parques y jardines, senderos serpenteantes, grutas y pequeños pabellones rústicos, es comparable en la leyenda medieval al contraste entre el mundo cortesano del rey Marcos, con sus costumbres aceptadas y seguidas acríticamente tanto en la religión como en la cortesía, y, de otra parte, la pareja en el bosque y su gruta intemporal. También apunta a una analogía oriental, sugerida por las obras de Schopenhauer y su reflejo en el tema wagneriano: la del contraste percibido en la India entre los dos mundos, el de la vida en el contexto de la sociedad, atada a la rueda de la ignorancia, el sufrimiento, la reeencarnación, la vejez y la muerte, y la de la vida en el bosque, en las arboledas penitenciales, buscando por todos los medios alcanzar la liberación del absurdo ciclo. No obstante, en la India, no surge el problema de la individualidad en ninguna de las dos situaciones. En la esfera social, uno obedece —está obligado a obedecer— las leyes y disciplinas rituales de la casta, sin resistencia, sin dudas, mientras que para quien se retiraba al bosque el objetivo no es realizar la individualidad, sino borrarla, suprimir absolutamente y para siempre cualquier mácula o rastro del ego, de voluntad personal e individualidad que pueda quedar, incluso después de una vida —y aun de innumerables vidas— en las impersonales disciplinas de la casta [18].

---

[18] *Mitología oriental*, pp. 28-50 y *passim*.

En nuestro Occidente europeo moderno, por otra parte, en gran parte como consecuencia de la intransigencia declarada de un número suficiente de individuos valientes, realmente grandes, el principio de la individualidad y la apreciación del valor de la individualidad se han impuesto —al menos por el presente. Así pues, el bosque debe tener aquí un sentido completamente distino del que recibe en el código indio. «No serviré por más tiempo a aquello en lo que no creo —declaró el héroe de Joyce, Stephen Dedalus—, llámese mi hogar, mi patria o mi religión. Y trataré de expresarme de algún modo en vida y arte, tan libremente como me sea posible, tan plenamente como me sea posible, usando para mi defensa las solas armas que me permito usar: silencio, destierro y astucia»[19]. Esto tono no tiene nada que ver con la autoextinción. Y así debemos abordar aquí un nuevo problema: un problema que será decisivo para Occidente y el futuro carácter de la civilización, bien resulto e integrado socialmente en nuestras instituciones, o perdido —bajo las ascendentes olas de Asia. Pues ha sido únicamente en Europa y en la esfera europea (lo que, al menos por ahora, incluye a Norteamérica), donde este problema de la disociación y colisión radical de los valores individuales y los del grupo ha emergido como el desafío crítico de una civilización humanística en proceso de maduración.

Pero las dificultades son grandes. Ante todo obedecen al hecho de que los valores de *ambos* hemisferios opuestos, el individual y el social, son positivos; por tanto, según todas las leyes de la física y la biología, se repelen mutuamente. Esto es, los partidarios de cada lado ven los valores de los otros meramente como el aspecto negativo de los propios y, por lo tanto, cada vez que intentan atacarlos o llegar a un acuerdo con ellos, sólo tienen delante sus proyecciones negativas, luchando con sus propias sombras en las paredes de sus mentes cerradas —lo que ofrece a un divertido circo de payasos a la carcajada de los dioses, pero a la humanidad, y esto es cada vez más peligroso, una *turba philosophorum* que no se refleja en una retorta sellada, sino en la matanza de ciudades destruidas.

---

[19] Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, p. 281.

Aproximadamente entre su carta sobre el matrimonio al conde Keyserling y «Tristan», durante los años de la I Guerra Mundial, los pensamientos de Thomas Mann giraban, pasando de una posición a otra, en torno a ese juego de opuestos que en aquel momento estaban representados para él en los ideales conflictivos de Alemania y los Aliados occidentales. Después de que él mismo se pusiera las cosas difíciles asociando el individualismo con la muerte y la sumisión al orden social con la vida, complicó su atolladero filosófico más aún vinculando el radicalismo al individualismo y el conservadurismo al deber, asociando la cultura alemana a este último y al primero con la Revolución Francesa, el materialismo económico inglés, el socialismo internacional y los ideales de una civilización del lujo basada en el dinero. En este libro hizo numerosas declaraciones de las que luego se arrepintió y retractó. Con todo, es la obra que dio origen a *La montaña mágica*: una obra valiente, realmente extraordinaria, de análisis y examen de conciencia, un libro nocturno de relámpagos iluminadores encendiéndose en oscuras nubes impenetrables; y debe leerse como el diario de la confusión que se obligaría a escribir, si tuviera valor para ello, un hombre de buena voluntad, condenado por el destino a decidir qué valores están en juego en una guerra moderna de poderosas naciones, entre las que se cuenta la suya. La obra, publicada por primera vez en 1919 y, abreviada, en 1922, llevaba el título de *Reflexiones de un apolítico* y esta breve selección de pasajes mostrará por qué.

> Aborrezco la política y la fe en la política porque hace a las personas arrogantes, doctrinarias, intransigentes e inhumanas. No creo en las fórmulas del hormiguero, la colmena humana; no creo en la *république démocratique, sociale et universelle*; no creo que la humanidad haya sido hecha para lo que se está denominando «felicidad», ni siquiera que *desee* esta «felicidad» —no creo en la «creencia», sino más bien en la desesperanza, porque ésta abre el camino a la liberación; creo en la humildad y el trabajo —el trabajo en uno mismo, y me parece que la forma suprema, más noble, más severa y más dichosa de esa clase de trabajo es el arte[20].

En aquellos días, Mann identificaba esta forma de trabajo en uno mismo, la humildad y la integridad con lo que denomi-

[20] Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen* (Berlín, S. Fischer Verlag, 1922), pp. 560-561.

nó el «principio aristocrático», cuyo ejemplo privilegiado en Europa serían el ideal cultural y la disciplina de los alemanes, en contraste no sólo con la emocional revolución de los franceses, con su «Marseillaise» y su guillotina, sino también con el materialismo económico, utilitario e insensible de la Revolución Industrial anglosajona, mientras que describía el marxismo como «una fusión del pensamiento político revolucionario francés y la economía política inglesa»[21]. «Vosotros, los políticos partidistas —escribió en aquella época, citando a Strindberg—, sois como gatos con un solo ojo. Algunos de vosotros veis únicamente con el ojo izquierdo y otros con el derecho; por eso, vuestra visión nunca podrá ser estereoscópica, sino unilateral y plana.» Y, citando de nuevo al autor sueco: «Como poeta, uno tiene derecho a *jugar con ideas, experimentar con puntos de vista*, sin vincularse a ninguno: pues la libertad es el aliento vital del poeta»[22]. Y la forma de servir al verdadero bien de la humanidad, creía Mann entonces, era mediante el arte, no con manifiestos; pues la calamidad de la política, la política de masas, la llamada política democrática, dimanaba de su reducción de la vida, el arte mismo y hasta la religión, a la política, al mercado, a la opinión periodística. «Probablemente, ninguna experiencia —escribió— apartará a la política del pensamiento, demostrará más completamente su falta de interés y enseñará mejor a olvidarla que la experiencia, a través del arte, de lo que es eterno en el hombre. Y en el momento en que unos acontecimientos políticos mundiales de fuerza verdaderamente temible están comprometiendo en la participación activa todo aquello que tiene en nosotros un valor humano individual, aplastándolo y arrancándolo —precisamente en ese momento, conviene permanecer firmes contra los megalómanos de la política en defensa de esta verdad: que lo esencial de la vida, la verdadera humanidad de la vida, nunca se llega ni siquiera a rozar por medios políticos»[23]. «El hombre no sólo es un ser social, sino también metafísico. En otras palabras, no sólo es un individuo social, sino también

[21] Ibíd., p. 364.
[22] Ibíd., p. 202.
[23] Ibíd., pp. 445-46.

una personalidad. Por lo tanto, es erróneo confundir lo que está por encima de lo individual con la sociedad, traducirlo completamente en sociología. Actuando así, se ignora el aspecto metafísico de la persona, lo que está verdaderamente por encima del individuo; pues es en la personalidad, no en la masa, donde se ha de buscar el verdadero principio superior»[24].

Hasta aquí, muy bien. Nadie que haya comprendido o experimentado algo del arte o la vida —es decir, algo más allá de la esfera de la sociología— tendría mucho que decir contra todo esto. No obstante, nuestro autor se había comprometido en este libro (a pesar de su título) con la idea y la causa de la cultura alemana contra lo que consideraba el internacionalismo revolucionario de las democracias burguesas (francesa, inglesa e, incidentalmente, estadounidense). Para 1939, habiendo cometido el primer error, cayó en el siguiente error lógico. Abandonó su anterior distinción entre las esferas personal y social, y se colocó al lado de la última, como hacía el socialismo marxista —hasta el punto de identificar al marxismo, como estaba de moda entonces, con los ideales progresistas de la democracia y el liberalismo burgueses. Pero en sus apolíticas «Reflexiones» ya había hecho esta identificación; por lo que ahora simplemente estaba cambiando su posición de un polo de su dicotomía al otro. Y para confundir aún más las cosas, tanto para sí mismo como para quienes se esforzaban por admirarle, se negó a admitir que al pasar de un extremo al otro hubiera dejado atrás los valores iniciales. Simplemente, transfirió lo que había estado denominando los «valores espirituales» del «principio aristocrático» —es decir, los ideales humanistas conservadores de las formas, del sentido del deber y la responsabilidad personal (como él los entendía)— a la revolución de los trabajadores, reduciendo incluso la experiencia de Dios (a la manera ortodoxa levantino-marxista) a una ocasión social:

«La raza humana habita sobre la tierra en comunidades —declaró en una conferencia sobre «Cultura y socialismo» publicada en el mismo volumen, titulado *The Challenge of the Day* (1930), en que apareció la carta «Sobre el matrimonio»

[24] Ibid., p. 227.

dirigida al conde Keyserling—, y no hay ninguna clase de experiencia o relación directa con Dios que no esté acompañada de alguna forma de asociación —o sociabilidad. El "yo" religioso se torna corporativo en la parroquia». [Eso es el beso de Judas.] «El "yo" cultural celebra su festividad en la forma y el nombre de la comunidad —una palabra que en Alemania tiene fuertes asociaciones religiosas y aristocráticas, donde lo sagrado de su concepción de la vida queda completamente separado del concepto de sociedad de las democracias... La religiosidad cultural alemana siempre ha considerado al socialismo alemán, invención de un teórico social judío educado en Europa occidental, ajeno a este país y opuesto a su herencia nacional, de hecho, pura maldad, y lo ha despreciado como tal» —y ahora se produce el gambito crucial con la oportuna transferencia de valores:

y con toda justicia, pues, en efecto, representa la disolución de la idea de una cultura y una comunidad nacionales, en nombre de una idea de clases sociales a la que se opone la de nación y comunidad. No obstante, el hecho es que este proceso de disolución ya ha avanzado hasta tal punto que el conjunto de ideas culturales alemanas designado con los términos «nación» y «comunidad» hoy puede desecharse como mero romanticismo; y la propia vida, con todo su significado para el presente y para el futuro está, sin duda, del lado del socialismo... Pues si bien la importancia espiritual del idealismo individualista procedía originalmente de su conexión con la idea de una herencia cultural, mientras que el concepto de clase socialista nunca ha negado su origen estrictamente económico, este último está mucho mejor avenido con la esfera del espíritu que su antagonista, la clase media del nacionalismo romántico, cuyo conservadurismo ha perdido claramente el contacto y la simpatía con el espíritu vivo y sus exigencias actuales.

El autor había hablado en otras ocasiones de la discrepancia, asimismo observada por otros, entre la nobleza y sabiduría de los grandes hombres de nuestro tiempo y la esfera pública del derecho y los asuntos internacionales, y recurre a esta cuestión para apoyar sus argumentos.

Hace poco he hablado, en otro lugar, de la malsana y peligrosa tensión que se ha creado en nuestro mundo entre el estado del conocimiento alcanzado y asimilado espiritualmente por quienes representan las cimas de nuestra humanidad y la realidad material del presente; señalando también los peligros potenciales que encierra esta tensión. La clase socialista, la clase trabajadora, muestra una voluntad innegablemente mejor y más vital de superar esta

vergonzosa y arriesgada discrepancia que su adversario cultural, sea en materia de legislación, la racionalización de los asuntos públicos, la concepción internacional de Europa o lo que se quiera. Es cierto que el concepto de clase socialista, en contraste con la idea de una cultura nacional, es, en su teoría económica, contrario a los valores espirituales; sin embargo, en la práctica, los favorece, y eso, tal como están hoy las cosas, es lo que realmente cuenta[25].

Antes de que pasara una década, el modelo supremo del estado de clase socialista, de base económica pero disposición espiritual, se alió con el estado socialista, anti-espiritual y de base nacionalista, para invadir, desmembrar y repartirse Polonia, y así comenzó la II Guerra Mundial. En su momento, Thoma Mann, huyó, no a la Rusia socialista, sino, a través de la neutral Suiza, a Princeton y después a Hollywood, desde donde, en las distantes playas del Pacífico, unas horas antes de Pearl Harbor, dirigió por radio al pueblo alemán el siguiente mensaje:

Oyentes alemanes, el que hoy os habla tuvo la fortuna de hacer algo por la reputación intelectual de Alemania en el transcurso de su larga vida. Esto me gratifica, pero no tengo derecho a enorgullecerme, porque no estaba en mi mano, sino que fue decreto del destino. *Ningún artista realiza su obra para acrecentar la gloria de su país. La fuente de la productividad es la conciencia individual. Los alemanes no tenéis derecho a agradecerme mi obra, aun si lo desearais. Que así sea. No escribí por vosotros, sino en respuesta a una necesidad íntima.*

Pero hay algo que sí he hecho por vosotros, cuyo origen está en la conciencia social, no personal. Cada día estoy más convencido de que llegará el momento y, en efecto, ya está cerca, en que me lo agradeceréis y le concederéis un valor mayor que a mis libros e historias. Y es que os advertí, cuando aún no era demasiado tarde, contra los depravados poderes a cuyo yugo estáis hoy uncidos y que con incontables desmanes os están conduciendo a una miseria inaudita. Yo los reconocí. Sabía que su naturaleza infinitamente vil no podía ocasionar más que la catástrofe y la miseria para Alemania y Europa, mientras que la mayoría de vosotros veíais en ellos las fuerzas del orden, la belleza y la dignidad nacional —cegados como estabais hasta un punto que, sin duda, hoy ya os parece increíble a vosotros mismos...

La catástrofe está cerca. Vuestras tropas en Rusia carecen de médicos, enfermeras, medicinas. En los hospitales alemanes se mata con gas venenoso a los heridos graves, a los viejos y débiles —en una sola institución, de doscientos a trescientos, ha declarado un médico alemán... Comparable al envenenamiento masivo es la copulación forzosa de soldados de permiso, que, como sementales, son obligados a producir con jóvenes alemanas hijos del Estado para la guerra siguiente. ¿Puede una nación, puede la juventud

---

[25] Mann, *Die Forderung des Tages*, pp. 191 y 193-94.

hundirse más bajo? ¿Puede haber una blasfemia mayor a la humanidad?... Trescientos mil servios murieron a manos vuestras, alemanes, cumpliendo la orden de los infames que os gobiernan, no durante los combates, sino después de que la guerra hubiera acabado en ese país. Infinitas atrocidades se cometen contra los judíos y los polacos. Pero vosotros no queréis reconocer el odio gigantesco, acrecentado a cada momento, que un día, cuando las fuerzas de vuestro pueblo acaben debilitándose, os tragará inexorablemente.

Sí, es justo horrorizarse de esta época. Y vuestros líderes lo saben. Ellos, los que os inducen a cometer todas esas atrocidades, os dicen que estáis atados a ellos por esos actos y que debéis serles fieles hasta el final; de lo contrario, padeceréis un infierno. Si rompéis con ellos ahora, todavía podréis salvaros, y alcanzar la libertad y la paz[26].

Así, al final igual que al principio, bajo la presión, el calor y el horror necesarios para una *fermentatio*, el artista se individualiza de nuevo y en la vejez redescubre por sí mismo lo que Schopenhauer y Nietzsche le habían enseñado en su juventud: que entre el individuo y la multitud, la integridad de un hombre y su sociedad, los mundos interior y exterior, categórico y contingente, de lealtad y compromiso, hay una oposición tan profunda que alcanza al fundamento del ser. He señalado en cursivas el párrafo en que se expresa esta idea. Suena un tanto a Detlev Spinell. Pero la frase siguiente nos dice algo que Spinell no parece haber conocido, es decir, la distinción entre la conciencia personal y la pública: y ahora debemos reconocer que esto plantea un profundo problema —*el* problema, me parece a mí— que desde el tiempo de los más antiguos poetas de Tristán, cuando por primera vez surgió seriamente en nuestra literatura en términos de la tensión trágica entre *minne* y *ere*, amor y honor, en Occidente permanece sin resolver hasta el momento.

El mensaje de Mann fue emitido, como hemos dicho, sólo unas horas antes del ataque japonés a Pearl Harbor. El fuego y el azufre profetizados no tardarían en reducir a escombros las ciudades de la cultura de Europa central: Múnich, Dresden, Frankfurt, Marburg, Colonia, Hamburgo, Berlín. El monstruoso imperio de Hitler se derrumbó y los ejércitos del no menos monstruoso estado esclavista de Stalin penetraron en el corazón de Europa. Al cabo de una década, otro monstruo

[26] *The New York Times*, 7 de diciembre de 1951; muy abreviado.

asiático, su equivalente chino, se levantaba a su espalda, también resoplando fuego —un fuego que, irónicamente, ambos habían recibido de las ciencias occidentales— mientras se desmoronaban los imperios holandés, belga, francés y británico. Así, en 1950 comenzó a hacerse evidente una asiatiazación, impuesta científicamente, de los asuntos del mundo, que, al menos en lo que respecta a la política del individuo libre, son el principal reto del momento. La antigua imagen del mundo de la Edad del Bronce, de una cosmología matemática absolutamente inexorable, de la que el orden social no es sino un aspecto (que, como hemos visto, se halla en la base de las concepciones del mundo china e india)[27], complementada ahora por una noción marxiana igualmente inexorable de la lógica de la historia, y ejecutada en su inhumanidad por una tecnología mecánica moderna igualmente impersonal, en nombre de lo que Nietzsche profetizó con desdén como «el nuevo ídolo, el Estado», promete, en gran parte con la ayuda americana, representar el futuro del hombre del próximo milenio. Pues, como afirmó Aldous Huxley en el prefacio de 1946 a su novela utópica *Un mundo feliz*: «Sin seguridad económica, no puede existir el amor a la servidumbre»[28]. Y, como afirma Nicolas Berdiaeff en el pasaje citado por Huxley en el lema de su obra:

> *Les utopies apparaissent comme bien plus réalisables qu'on ne le croyait autrefois. Et nous nous trouvons actuellement devant une question bien autrement angoissante: Comment éviter leur réalisation définitive?... Les utopies sont réalisables. La vie marche vers les utopies. Et peut-être un siècle nouveau commence-t-il, un siècle où les intellectuels et la classe cultivée rêveront aux moyens d'éviter les utopies et de retourner à une société non utopique, moins «parfaite» et plus libre.*

III. Ironía erótica

En *La montaña mágica*, la novela compuesta por su autor en un periodo de perfecto equilibrio en la cumbre de su carrera, hay un par de esos charlatanes políticos, Settembrini y Naphta,

---

[27] *Mitología oriental*, capítulo 1 y *passim*.

[28] Aldous Huxley, *Brave New World* (1932) (Nueva York, Harper, 1946), página del lema.

cuyos argumentos, contrapuestos humorísticamente, contraproducentes en último término, son una parte substancial de la obra. El escenario es de nuevo, como en el relato juvenil «Tristan», un sanatorio en la montaña, al que un sencillo alemán llega para una breve estancia: en este caso, un joven ingeniero, Hans Castorp, para una visita de tres semanas a su primo, un joven oficial, Joachim Ziemssen, que, a pesar de su saludable aspecto, está gravemente enfermo. El ascenso del tren por la montaña está descrito como el emocionante paso de la llanura de nuestras obligaciones corrientes, banales, a una esfera de descanso intemporal, sobre el nivel de los árboles caducos, donde cumbres silenciosas, nieves perpetuas y plantas perennes hablan de la eternidad; y, como el literato Settembrini dice al joven viajero unos días después, en ese ascenso había pasado de la tierra de los vivos a la tierra de los muertos. En realidad, no había ascendido, sino descendido al mundo inferior: estaba en peligro y hubiera debido marcharse antes de probar su fruta.

En las *Reflexiones de un apolítico*, hay un pasaje sobre la concepción de esta novela, que aparentemente se había estado incubando durante años. «Antes de la guerra», recuerda Mann,

> había empezado a escribir una novela breve, una especie de fábula pedagógica, en la que un joven, atrapado en un lugar moralmente peligroso, al que ha llegado para una breve estancia, se encuentra entre dos educadores igualmente ridículos, un *littérateur* italiano, humanista, retórico y progresista, y, de otra parte, un místico de dudosa reputación, reaccionario y defensor de la anti-razón: el inocente joven se ve obligado a elegir entre los poderes de la virtud y la seducción, los deberes para con la vida y la fascinación de la corrupción —a la que no hubiera permanecido insensible. Y en esta obra un importante elemento temático de la composición habría sido la frase: «Simpatía con la muerte»[29].

Ese tema no sólo es fundamental en *La montaña mágica*, sino también en «Tristan» y en la primera de sus novelas, *Buddenbrooks*; y su ensayo titulado «Sobre el espíritu de la medicina», publicado en 1925, contiene una exploración y una evaluación social además de moral de la fuerza y el significado de ese sentimiento.

---

[29] Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, p. 431.

«Mi novela, *La montaña mágica,* presenta en primer plano un aspecto crítico-social», afirma,

y como el primer plano de este primer plano es un ambiente médico, es decir, un sanatorio alpino de lujo en el que se refleja la sociedad capitalista de la Europa de la preguerra, era inevitable que ciertos críticos especializados, hipnotizados por el primer plano más evidente, no vieran en el libro nada más que una novela sobre un sanatorio de tuberculosos y entonces tuvieran miedo por si su efecto fuera el de una delación sensacional —una especie de equivalente médico a la denuncia de los mataderos de Chicago de Upton Sinclair. Veraderamente fue un irónico malentedido, pues la crítica social —como muy bien saben los críticos literarios— no es una de mis pasiones ni uno de mis puntos fuertes. Sólo entra en mi obra accidental e incidentalmente, de pasada. Las motivaciones reales de mi creación son de un individualismo pecaminoso, es decir, metafísicas, morales, pedagógicas, en suma, del mundo íntimo; y en *La montaña mágica* lo mismo que en mis demás obras...

El éxito de mi libro obedece, en primer lugar, a lo que la Dra. Margarethe Levy, de Berlín, ha denominado sin prejuicios profesionales la verosimilitud y vitalidad de sus personajes. Y, en segundo lugar, a sus temas y problemas espirituales, que hace quince años no hubieran interesado en Alemania, pero hoy, debido a las experiencias desarraigadoras de nuestro tiempo, están en boca de todos. No debe su éxito a la excitación producida por revelaciones escandalosas sobre la «vida interna» en los sanatorios alpinos.

Entre estos temas y problemas está lo que un crítico ha denominado la trama de ideas sobre la vida y la muerte, la salud y la enfermedad —y me permito hablar de esto porque uno de mis críticos en el *Semanario médico de Múnich* se ha lamentado de que hubiera pintado un *Inferno* que, en contraste con el de mi gran predecesor medieval, carece de sentimiento ético. ¡Asombroso! Una serie de críticos literarios me han aconsejado con impaciencia que me dedique de una vez a mi arte, en vez de seguir fustigando los problemas éticos de la humanidad —y este doctor no ve más que crueldad artística a sangre fría en la obra. Me acusa de falta de respeto y compasión por la vida enferma, una repulsiva carencia de esa «reverencia cristiana por el sufrimiento» de la que habla Frau Chauchat [la heroína del libro]: y al parecer no se da cuenta de que la actitud que estigmatiza no hubiera podido encajar con el «sentimiento ético» real (aunque, desde luego, no demasiado evidente) de la obra. Este lector médico ha ignorado todo el proceso educativo que sufre el joven héroe de mi historia. Pues es un proceso de corrección, el proceso de desilusión progresiva de un joven piadoso, temeroso de la la muerte, respecto a la enfermedad y la muerte. Mi crítico desaprueba este tipo de educación y sus medios —y ¡cómo no iba a desaprobarlo! ¿Ha ocurrido con frecuencia en la literatura o en el arte —ha ocurrido alguna vez— que la muerte se haya convertido en una figura cómica? En cualquier caso, aquí sí. Pues este libro, que tiene la ambición de ser un libro europeo, es un libro de buena voluntad y decisión, un libro de renuncia ideal a gran parte de lo que es querido, a muchas simpatías, fascinaciones y seducciones peligrosas a las que el alma europea ha estado y está predispuesta y que, al final, sólo tiene *un* nombre piadosamente majestuo-

so —un libro de partida, diría yo, y de autodisciplina pedagógica; sirve a la vida, tiene voluntad de curar, su objetivo es el futuro. Y en eso es una obra de curación. Pues para esa variedad de la ciencia humana conocida como medicina, por muy profundamente que sus estudios se ocupen de la enfermedad y la muerte, el objetivo sigue siendo la salud y la humanidad; su objetivo sigue siendo el restablecimiento de la idea humana en su pureza.

La muerte como figura cómica... ¿Sólo desempeña este papel en mi novela? ¿No muestra en este papel dos caras, una risible y la otra grave? Schopenhauer ha dicho que sin la muerte sobre la tierra, no habría filosofía. Tampoco habría «educación» sobre la tierra sin ella. La muerte y la enfermedad no son en absoluto simplemente caricaturas románticas en mi novela: —se me ha acusado injustamente. También están ahí como grandes maestros, grandes guías hacia la humanidad, y la opinión del colaborador del *Semanario médico de Múnich* de que mi intención, mi censurable y difamatoria intención, habría sido «mostrar que en el ambiente de un sanatorio de tuberculosos el carácter de un joven honorable y bien educado debe degenerar necesariamente» —es refutada por el propio libro de principio a fin. ¿Realmente se degenera Hans Castorp? ¿Decae? ¡En realidad, mejora! Este «ambiente» es en realidad la retorta hermética en la que su materia originariamente simple se sublima y purifica violentamente hasta un ennoblecimiento insospechado. En este «ambiente», del que se ha dicho que es difamado por el libro, su modesto héroe empieza a pensar sobre cosas y a madurar un sentido del deber con su gobierno de una forma que en la «llanura» (¿no percibimos la irónica valoración que suena en esa palabra?) nunca habría alcanzado en toda su vida.

Alguien ha denominado a mi libro «El clásico diálogo de la Muerte» —no exactamente como un elogio, pero acepto la opinión. El aspecto deshonroso de la enfermedad se muestra en relación con el ideal; pero también se representa como un poderoso medio de conocimiento y como la vía «amable» hacia la humanidad y el amor. Esto es, por la enfermedad y la muerte, por el estudio ferviente de lo orgánico, por una experiencia médica, hago que mi héroe alcance, hasta donde era posible para su astuta simplicidad, una premonición de una nueva humanidad. ¿Y se supone que haciendo esto he calumniado a la medicina y a la profesión médica?[30]

La novela es demasiado rica en vida y en ideas entrelazadas como para que sea posible resumirlas o incluso apuntarlas; pero es un hito tan importante y esclarecedor en el campo de la investigación mitológica —no sólo porque representa el paso de un hombre moderno por iniciaciones cuyo efecto es análogo al de los antiguos misterios, sino también porque revela los equivalentes de los antiguos temas míticos en imágenes de la ciencia moderna— que vamos a intentar trazar la trayectoria

[30] Thomas Mann, *Bemühungen* (Berlín, S. Fischer Verlag, 1925), pp. 270-74.

principal de su héroe desde la salud, por la enfermedad, a una salud superior.

El libro apareció dos años después de *Ulises*. Las dos obras maestras fueron concebidas y realizadas independientemente, pero abordaban problemas equivalentes en términos equivalentes, aunque contrastados. En ambas, el primer plano novelístico está diseñado de tal forma que, de principio a fin aparecen y reverberan una y otra vez temas mitológicos, sugieriendo que en nuestras vidas se manifiestan y actúan los arquetipos, en gran medida ignorados pero presentes, de la revelación mítica. Aquí puede aplicarse de nuevo la figura schopenhaueriana del anamorfoscopio*. Cuando los hechos casuales, dispersos a lo largo de una vida, se contemplan reflejados en una forma mítica, se agrupan y muestran un orden profundo que es el orden del hombre eterno; y para efectuar tales epifanías, donde el ojo desnundo sólo ve fragmentos inconexos, tanto Joyce como Mann han empleado el recurso retórico del *Leitmotiv*, la constelación verbal recurrente que vincula hechos, personas, ambientes y experiencias distantes y sin relación aparente. Con aparente independencia, inspirado cado uno por el arte de la música —Mann, como él mismo reconoció, por Wagner, Joyce posiblemente también— estos dos autores de trayectorias y objetivos asombrosamente paralelos se sirvieron de figuras verbales recurrentes para conducir la mente no sólo de un punto a otro de la narración, sino también, y lo que es más importante, hacia atrás, hacia abajo, a las profundidades que en ambos casos (como en Wagner) resultaron ser de misterios míticos: mitos que no se referían directamente, como en los tiempos arcaicos y en la vida religiosa ortodoxa, a seres sobrenaturales y a momentos milagrosos, sino, como en la poesía y la psicología profunda, simbólicamente, a la raíz y la semilla potenciales, a leyes y fuerzas estructurantes, que habitan ese ser terrenal que es el hombre.

El *Leitmotiv* ya aparece de forma elemental en Homero en el epíteto épico: «el mar oscuro como el vino», «el alba de dedos rosados», etc. En la primera novela de Mann, *Budden-*

---

* *Supra*, pp. 228-29.

brooks, es un recurso coordinador empleado principalmente para mantener la congruencia de los caracteres a lo largo de los actos, decisiones y apariciones de cada uno de los numerosos personajes de la obra, pero también para establecer y desarrollar ciertas continuidades y contrastes temáticos: por ejemplo, la llamada y las exigencias del deber que representa el nombre de la empresa familiar para todos los auténticos Buddenbrooks, y la oposición a los juiciosos requerimientos familiares de la llamada romántica del mar-romance-música-sueño y, después, del reposo-metafísica-muerte. En el *Retrato* de Joyce (que terminó el primer borrador en 1903, el año del relato «Tonio Kröger», de Mann) se puede reconocer una acumulación semejante de continuidades y de agregados temáticos contrapuestos a través de los ecos verbales y estribillos; y en ese caso, muchos de los motivos anunciados se trasladarían sistemáticamente a *Ulises* y a *Finnegans Wake*. No obstante, en «Tonio Kröger», Mann desarrolla el empleo del *Leitmotiv* de una forma musical, sinfónica, nueva (él mismo definió la obra como una «balada en prosa»)[31]; pues en contraste con la novela *Buddenbrooks*, donde había empleado una técnica épica relativamente simple, secuencial (*la firma-la firma-la firma* contra un agregado acumulativo de temas: *el mar-la música-el romance-el sueño y el reposo-la metafísica-la liberación-la muerte*), en este relato se produce un desarrollo y desenvolvimiento musical de las asociaciones de cada uno de los motivos cada vez que vuelven a aparecer. Por ejemplo:

El título de la obra y nombre del héroe, «Tonio Kröger», ya sugiere una dicotomía: por parte del padre, sangre del norte, y, de la madre, mediterránea. Entre los muchachos rubios de ojos azules de su escuela, Tonio es moreno y de ojos oscuros, y a la disonancia interior que se pone así de manifiesto socialmente se suma el cariño, la añoranza y la envidia, mezclados con cierto desprecio, que siente en su interior por sus compañeros. Tonio, que ha heredado el temperamento emocional de su madre, es más complejo que ellos, introvertido, irritable y sensible: a la belleza del nogal y la fuente, la belleza de las muchachas e incluso de los chicos de ojos azules,

[31] Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, p. 60.

a la música y al mar, a la soledad y a sus experiencias y lecturas —como *Don Carlos* de Schiller, donde halla un equivalente de su complicado caso. En las fiestas es torpe y las muchachas que espontáneamente se sienten atraídas por él son las que tropiezan cuando bailan; las desenvueltas y hermosas rubias de ojos azules no perciben ni responden a su profunda tensión. Y ahora se amplían los márgenes de asociación de los motivos anunciados. Tonio descuida el trabajo escolar para ocuparse de sus propios descubrimientos, y sus notas se resienten. Su padre, de ojos azules, se enoja; su madre, por el contrario, es indiferente: tiene el temperamento desordenado que Tonio reconoce en sí mismo. «¿Qué me ocurre? —musita—. No somos gitanos en un carromato verde, sino gente decente.» El motivo de los gitanos-en-un-carromato-verde, unido a los del pelo y ojos oscuros, sensibilidad y aislamiento, añade connotaciones de aventura, libertad y desgracia, mientras que el tema de pelo-rubio-ojos-azules adquiere la dignidad de la respetabilidad responsable, la participación social y la dignidad. Tonio marcha para ser escritor y la última exposición de los motivos es la de la carta, ya citada, que escribe a Lisabeta Ivanovna *: del mundo del arte y las letras contra la vida y la sencillez, con Tonio Kröger entre ambos.

«Mientras que en *Buddenbrooks*», escribió el autor en su libro de reflexiones durante la guerra,

sólo encontraron expresión la influencia de Schopenhauer y Wagner, la vena ética pesimista, la musical y la épica, en «Tonio Kröger», se revela el factor pedagógico, nietzscheano, de aliento a la vida, que predominará en mis obras posteriores. En la experiencia y el sentir que inspiraron esa novela breve, la concepción ditirámbica conservadora del filósofo lírico Nietzsche y su defensa de ésta contra el moralizante espíritu nihilista, se transformaron en *ironía erótica*: una afirmación afectuosa de todo lo que *no* es intelectualismo y arte, sino inocente, sano, decentemente sencillo y ajeno a la espiritualidad. El nombre de la vida, y aun de la belleza, se atribuye en esta obra (sentimentalmente, es cierto) al mundo del burgués (*Bürgerlichkeit*), la antitesis de la intelectualidad y el arte, reconociendo la dicha en la normalidad.

¡Y no es extraño que esto atrajera a la joven generación! Pues si la «vida» quedaba bien aquí, el «espíritu» quedaba aún mejor, puesto que esto era el amante, y «el dios» está en el que ama, no en el amado —algo que el «espíritu» sabía muy bien en este caso. Lo que no sabía, o dejaba de lado por el

* *Supra*, p. 354.

momento, es que no sólo el espíritu añora la vida, sino que la vida añora el espíritu, y que el requisito de la vida para la salvación, su añoranza, su sentido de la belleza (pues la belleza no es más que añoranza), quizá sea más serio, quizá sea más «divino», menos arrogante, menos altanero, que el del espíritu.

Pero la ironía siempre es ironía en ambas direcciones, algo intermedio, un ni-ni y un tanto-como: como, de hecho, se imaginaba Tonio Kröger a sí mismo —algo irónicamente intermedio, entre la vida de burgués y la vida de artista. De hecho, su nombre ya es un símbolo de toda clase de mezclas problemáticas: no sólo la de la sangre latina y alemana, sino también la del terreno intermedio entre salud y sofisticación, respetabilidad y aventura, ternura y temperamento. El nombre sugiere así la tensión de una posición doble, lo que de nuevo es una influencia evidente de Nietzsche, cuya filosofía, como él mismo declaró, debía su fuerza esclarecedora al hecho de que conocía los *dos* mundos, el de la decadencia y el de la salud. Nietzsche se encontraba, dijo, entre el ocaso y la salida. Toda mi historia era una mezcla de elementos aparentemente incompatibles: melancolía y crítica, interioridad y escepticismo, Theodor Storm y Nietzsche, temperamento e intelectualidad... No es extraño, como ya he dicho, que la joven generación la admirara y prefiriera estas noventas páginas a los dos gruesos tomos de *Buddenbrooks*[32].

Así pues, la ironía erótica o, como Mann también la denominó frecuentemente, ironía plástica, es la clave de la postura estética de su revelación. Es la postura de un artista que no teme ver lo que tiene ante él en su verdad, su flaqueza, su distancia del ideal, y cuyo corazón sale a su encuentro afirmando esta flaqueza porque pertenece a su vida. Pues cada existencia avanza, actúa y se transforma conforme a su imperfección, la perfección no pertenece a este mundo. Por lo tanto, el artista da a cada uno su vida, su posibilidad, nombrando su imperfección; y esto, digámoslo, es un acto cruel —aunque con un resultado irónico.

La mirada con que el artista contempla las cosas [afirma nuestro autor], tanto interior como exteriormente, es al tiempo más fría y apasionada que la forma en que mira lo mismo como hombre. Como hombre, se puede ser paciente, amable, positivo y tener una inclinación completamente acrítica a considerarlo todo bien: pero, como artista, tu numen te obliga a «observar»: tomar nota, iluminando fijamente y con malicia dañina, de cada detalle que, en sentido literario, pudiera ser característico, distintivo, significativo, revelador, típico de la estirpe, el modo social o psicológico; registrando todo tan implacablemente como si no tuvieras ninguna relación humana con el objeto observado —y en la «obra» todo sale a la luz...

---

[32] Ibíd., pp. 60-62.

Pero además de esta división entre el artista y el ser humano, que puede conducir a graves conflictos íntimos y exteriores, creo que el arte de escribir se basa también en otro factor: una sensibilidad extremada, cuya expresión y manifestación es una «fuerza crítica» o «rigor» que para mí ha sido una fuente de malentendidos. Es decir, no debe suponerse que es posible agudizar el refinamiento y la prontitud de las facultades de observación sin que se agudice al mismo tiempo la susceptibilidad al dolor. Y esa susceptibilidad puede alcanzar un grado que convierte cada experiencia en aflicción. Pero el único arma de que dispone el artista para reaccionar ante tales cosas y experiencias, y protegerse a sí mismo a su manera, es la de la expresión, el poder de denotar; y esta reacción ante las cosas —expresarse sobre ellas con destructividad psicológica, que es la sublime forma en que el artista se *venga* de sus experiencias— será tanto más violenta cuanto mayor sea la sensibilidad del centro que la experiencia ha tocado. Este es el origen de esa precisión fría y despiadada de la descripción: el arco tensado del que vuela la *palabra*, la afilada palabra alada, que silbando y temblando se clava en su diana. ¿Y no es el arco, igual que la amable lira, un instrumento de Apolo? [Fig. 44, p. 402]—. ¡Nada podría ser más ajeno al secreto del arte que la idea de que la frialdad y la pasión se excluyen una a la otra! ¡Nada más equivocado que suponer que la fuerza crítica y el rigor de la expresión proceden de la malicia y la animosidad —en sentido humano!... La expresión precisa siempre parece dolorosa. La palabra justa hiere [33].

Hasta aquí, muy bien; hemos leído y hemos escuchado: el artista, compadeciéndose siempre un poco a sí mismo, tiene experiencias dolorosas y responde con la flecha de la palabra, bien hecha, bien dirigida. Pero ¿para qué? ¿Para matar?

El autor tiene más que decir:

El intelectual, el hombre del espíritu tiene la opción (hasta *este* punto puede elegir) de que su efecto sea radical o irónico: una tercera opción no es legítimamente posible. Y lo que consiga hacer de sí mismo en este sentido depende de su prioridad última. Depende de cual de los dos alegatos le parezca el definitivo, absoluto y decisivo: el de la vida o el del espíritu (el espíritu como verdad, o como rectitud, o como pureza). Para el radical, la vida no es lo prioritario. *Fiat justitia* o *veritas* o *libertas, fiat spiritus —pereat mundus et vita!* Así habla cada forma de radicalismo. Por el contrario, la fórmula de la ironía dice: «¿Es la verdad prioritaria —cuando se trata de la vida?» El radicalismo es nihilismo. El talante irónico es conservador. Pero el conservadurismo sólo es irónico cuando no representa la voz de la vida hablando por sí misma, sino la voz del espíritu hablando por la vida, no por sí mismo.

Aquí es donde entra en juego el eros. El amor ha sido definido como «la afirmación de un individuo, independientemente de su valor». Ahora bien, no

[33] Thomas Mann, *Rede und Antwort* (Berlín, S. Fischer Verlag, 1922), pp. 13-15.

es ésta una afirmación muy espiritual ni muy moral y, de hecho, la afirmación de la vida por el espíritu tampoco es moral. Es irónica. El eros siempre fue irónico. Y la ironía es erótica...

Y esto es lo que hace al arte tan digno de que lo amemos y lo practiquemos, esta maravillosa contradicción, que es —o, al menos, puede ser— simultáneamente una renovación y un juicio, una celebración y recompensa de la vida a través de su gratificante imitación y, al mismo tiempo, una destrucción crítica moralmente de la vida, cuyo efecto es el despertar del goce y de la conciencia en el mismo grado. El don del arte obedece a la circunstancia (empleando términos diplomáticos) de que mantiene unas relaciones igualmente buenas con la vida y con el espíritu puro, de que es al mismo tiempo conservador y radical; esto es, de la circunstancia de su lugar mediato y mediador entre el espíritu y la vida. Que es el lugar donde nace la propia ironía[34].

Como hemos visto, Mann formuló este principio irónico por vez primera en «Tonio Kröger» (1903), inmediatamente después de su «Tristan» (1902), y así se abrió el camino hacia una forma de pensar y sentir que llevara su nave entre la Escila y Caribdis de la pura roca de la «verdad», a un lado, la «perfección», la «justicia», el «juicio» y la «liberación de esta cárcel de la carne», y al otro, el vórtice de los afanes que matan al espíritu, las banalidades, mentiras, trampas y pasiones ciegas del mero vivir por vivir: una respuesta, en otras palabras, al problema básico de Tristán de exclusivismo, esnobismo estético, retirada de los campos de la vida diaria y, como él lo denominó, «simpatía con la muerte». Aquí se renuncia explícitamente al altivo desdén del poeta medieval Gottfried por quienes «son incapaces de soportar el dolor y no desean sino vivir en la dicha» * y se propone una forma de ser y sentir que contemple con el mismo ojo y el mismo corazón amable tanto lo noble como lo bajo, lo malvado y lo justo, convirtiendo todo, mediante su arte, su alquimia, en «oro».

No obstante, si podemos ser honestos por un momento —y no volver a la ironía inmediatamente—, esta transmutación, para realizarse, debe incluir a todos aquellos a quienes tememos y odiamos, así como a los que meramente despreciamos: monstruos, sádicos, bestias y degenerados de nuestra especie, en el espíritu omnímodo de la palabra fundamental de

[34] Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, pp. 604-605 y 608.
* *Supra*, p. 62.

Cristo: «Habéis oído lo que fue dicho: Amarás a tu prójimo y aborrecerás a tu enemigo. Pero yo os digo: Amad a vuestros enemigos y orad por los que os persiguen»[35]. Y, de nuevo: «No juzguéis y no seréis juzgados»[36]. O, en el espíritu del axioma budista: «Todas las cosas son cosas-Buda»[37]. Y, en efecto, Mann ha dicho de su *eros* indiscriminado —que, en su definición es indistinguible del *ágape* indiscriminado que ya conocemos— que, en su «afirmación de un individuo, independientemente de su valor», no es «una afirmación muy espiritual ni muy moral».

Esto nos presenta un problema de muchas direcciones a varios niveles.

Primero, está lo que Mann reconoció cuando distinguía entre el escritor como artista y el escritor como simple ser humano. Como artista, el escritor debe ser cruel y despiadado en la observación, aunque le duela a él mismo; sin embargo, como ser humano, puede ser amable y sencillo; o, como nos ha dicho, su amor en cuanto artista debe ser omnímodo (a su manera), comprenderlo todo y, sin embargo, como hombre, debe ser capaz de hacer justicia e incluso emplear la fuerza bruta —como se nos dice del propio Cristo, cuando expulsó a los mercaderes del templo. Thomas Mann volvió a su modalidad secular en el exilio interior en el Reich hitleriano y su mensaje, desde la otra orilla —con la voz incorpórea, por así decirlo, del fantansma de uno a quien conocieron en el pasado— al pueblo alemán, todavía atrapado en el *maya* de la historia europea. Y todo esto tiene bastante de irónico.

En la historia del pensamiento nadie había propuesto todavía una fórmula capaz de eliminar ese «bisel» de fuego del fénix donde se cortan los planos espiritual y terrenal, metafísico y moral: ese punto o línea de reunión simbolizado en el lecho (el altar agridulce) de la Cruz. *No la voz del espíritu hablando por sí mismo, sino la voz del espíritu hablando por la vida* («quien, a pesar de tener la forma de Dios, no reputó como botín codiciable ser igual a Dios, antes se anonadó, tomando la

---

[35] San Mateo 5,43-44.
[36] San Mateo 7,1.
[37] *Mitología oriental*, p. 551.

forma de siervo, haciéndose semejante a los hombres; y así, por el aspecto, siendo reconocido como hombre, se humilló, haciéndose obediente hasta la muerte, y muerte de cruz»)[38]. Y, por otro lado: *No la voz de la vida hablando por la vida, sino la añoranza de la vida por el espíritu*; lo cual es la autocrucifixión de la vida (como en San Pablo: «estoy crucificado con Cristo, y ya no vivo yo, es Cristo quien vive en mí»)[39]. Todo lo cual, seguido del corolario: «*la ironía siempre funciona en las dos direcciones, es algo intermedio, un ni-ni y un tanto-como*» —una frase que suena increíblemente parecida a un aforismo de la doctrina budista mahayana de la Vía Intermedia, donde la compasión (*karuṇā*) es consecuencia de la percepción de que todos estos seres son no-seres, sino espíritu, que ni es ni no es[40]. «Cuando se ve que toda forma no es forma, se reconoce a Buda»[41]. «No puede denominarse ni vacío ni no vacío, ni ambos ni ninguno»[42].

El artista vive, pues, en dos mundos —como todos nosotros; pero él, en tanto que sabe lo que está haciendo, tiene una conciencia especial de esta crucifixión micromacrocósmica que es la vida sobre la tierra y, quizá, también, el fuego del sol, las estrellas y las galaxias.

Pero aún debe soportar más. Pues en su esfera especial de ironía hay que resolver otra confrontación de opuestos en el enredo de *eros*, *ágape* y *amor*: los dos primeros, como hemos visto, son religiosos en el sentido dionisiaco-órfico, gnóstico-cristiano de un amor omnímodo, indiscriminado, mientras que el *amor* es aristocrático, discriminatorio y estético: como se define en la literatura los *Minnesinger* y de Gottfried, una experiencia del «corazón noble» y sus exploradores, los ojos. Pero si hemos de decir la verdad, creo que en «Tonio Kröger» fue la entrega *estética* de su noble corazón a la petulante y vulgar Ingeborg Holm (que no tropezaba al bailar y, por tanto, no percibía la necesidad del alma de Tonio) lo que le encerró en una especie de vida trovadoresca de vasallaje en que

---

[38] Filipenses 2,6-8.
[39] Gálatas 2,20.
[40] *Mitología oriental*, pp. 317-18, 339-40, 357.
[41] *Vajracchedika* 5.
[42] *Madhyamika-śāstra* 15.8.

el poeta se pone al servicio de las gentes simples (aunque en realidad eran menos simples de lo que él pensaba) de este mundo —a quienes es privilegio y función de Dios amar, perdonar y cortejar.

Véase de nuevo Romanos 11,32 y la figura 8*.

IV. Identidad y relación

En el arte de Thomas Mann, el principio del éxtasis (*eros-ágape*) está representado —siguiendo a Nietzsche en su designación de la música, la danza y la poesía lírica como las artes específicas del aspecto dionsiaco— por el interés artesanal del autor en los efectos musicales de su prosa, sus rimas, tonos verbales y esferas de asociación emocional, así como por su empleo magistral del *Leitmotiv*. Y, del otro lado, el lado del momento, sentimiento o individuo único, efímero e irrepetible —el lado del principio de individuación (*principium individuationis*), que Nietzsche asignó a Apolo como el señor de la luz y a las artes de la escultura y la poesía épica— corresponde a la despiadada precisión de su estilo descriptivo casi increíblemente vivo. La obra de Nietzsche que más profundamente le influyó en la formación de su propio estilo, y que en *La montaña mágica* se presenta como una reafirmación novelada, fue su manifiesto juvenil *El nacimiento de la tragedia* (1872).

«Mucho es lo que habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no sólo a la intelección lógica, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo *apolíneo* y lo *dionisiaco*: de modo similar a como la generación depende de la dualidad de los sexos, entre los cuales la lucha es constante y la reconciliación se efectúa sólo periódicamente.»

Esta es la idea básica, embrionaria. Ahora entramos en la elucidación de estos poderes, los de los estadios 16 y 10 en la figura 3.

Esos nombres se los tomamos en préstamo a los griegos, los cuales hacen perceptibles al hombre inteligente las profundas doctrinas secretas de su visión

* *Supra*, pp. 297 y 38.

del arte, no, ciertamente, con conceptos, sino con las figuras incisivamente claras del mundo de sus dioses. Con sus dos divinidades artísticas, Apolo y Dioniso, se enlaza nuestro conocimiento de que en el mundo griego subsiste una antítesis enorme, en cuanto a origen y metas, entre el arte del escultor, arte apolíneo, y el arte no-escultórico de la música, que es el arte de Dioniso: esos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado del otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez más vigorosos, para perpetuar en ellos la lucha de aquella antítesis, sobre la cual sólo en apariencia tiende un puente la común palabra «arte»: hasta que, finalmente, por un milagroso acto metafísico de la «voluntad» helénica, se muestran apareados entre sí, y en ese apareamiento acaban engendrando la obra de arte a la vez dionisiaca y apolínea de la tragedia ática[43].

Nietzsche describe a continuación, contrastándolos, los poderes y rasgos opuestos de estos dos ámbitos divinos.

Para poner más a nuestro alcance esos dos instintos imaginémoslos, por el momento, como los mundos artísticos separados del *sueño* y de la *embriaguez*; entre los cuales fenómenos fisiológicos puede advertirse una antítesis correspondiente a la que se da entre lo apolíneo y lo dionisiaco. En el sueño fue donde, según Lucrecio, por vez primera se presentaron ante las almas de los hombres las espléndidas figuras de los dioses, en el sueño era donde el gran escultor veía la fascinante estructura corporal de seres sobrehumanos, y el poeta helénico, interrogado acerca de los secretos de la procreación poética, habría mencionado asimismo el sueño y habría dado una instrucción similar a la que da Hans Sachs en *Los maestros cantores*:

> Amigo mío, ésa es precisamente la obra del poeta,
> el interpretar y observar sus sueños.
> Creedme, la ilusión más verdadera del hombre
> se le manifiesta en el sueño:
> todo arte poético y toda poesía
> no es más que interpretación de sueños que dicen la verdad.

La bella apariencia de los mundos oníricos, en cuya producción cada hombre es artista completo, es el presupuesto de todo arte figurativo, más aún, también, como veremos, de una mitad importante de la poesía. Gozamos en la comprensión inmediata de la figura, todas las formas nos hablan, no existe nada indiferente ni innecesario. En la vida suprema de esa realidad onírica tenemos, sin embargo, el sentimiento traslúcido de su *apariencia*: al menos ésta es mi experiencia, en favor de cuya reiteración, más aún, normalidad, yo podría aducir varios testimonios y las declaraciones de los poetas. El hombre filosófico tiene incluso el presentimiento de que también por debajo

---

[43] Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, en *Werke (op. cit.)*, vol. I, p. 19. [Edición castellana: *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1990].

de esta realidad en que nosotros vivimos y somos yace oculta una realidad del todo distinta, esto es, que también aquélla es una apariencia: y Schopenhauer llega a decir que el signo distintivo de la aptitud filosófica es ese don gracias al cual los seres humanos y todas las cosas se nos presentan a veces como meros fantasmas o imágenes oníricas. La relación que el filósofo mantiene con la realidad de la existencia es la que el hombre sensible al arte mantiene con la realidad del sueño; la contempla con minuciosidad y con gusto: pues de esas imágenes saca él su interpretación de la vida, mediante esos sucesos se ejercita para la vida. Y no son sólo acaso las imágenes agradables y amistosas las que él experimenta en sí con aquella inteligibilidad total: también las cosas serias, oscuras, tristes, tenebrosas, los obstáculos súbitos, las bromas del azar, las esperas medrosas, en suma, toda la «divina comedia» de la vida, con su *Inferno*, desfila ante él, no sólo como un juego de sombras —pues también él vive y sufre en esas escenas— y, sin embargo, tampoco sin aquella fugaz sensación de apariencia; y tal vez más de uno recuerde, como yo, haberse gritado a veces en los peligros y horrores del sueño, animándose a sí mismo, y con éxito: «¡Es un sueño! ¡Quiero seguir soñándolo!» Así me lo han contado también personas que fueron capaces de prolongar durante tres y más noches consecutivas la causalidad de uno y el mismo sueño: hechos éstos que dan claramente testimonio de que nuestro ser más íntimo, el substrato común de todos nosotros, experimenta el sueño en sí con profundo placer y con alegre necesidad.

Esta alegre necesidad propia de la experiencia onírica fue expresada asimismo por los griegos en su Apolo: Apolo, en cuanto dios de todas las fuerzas figurativas, es a la vez el dios vaticinador. El, que es, según su raíz, «el Resplandeciente», la divinidad de la luz, domina también la bella apariencia del mundo interno de la fantasía. La verdad superior, la perfección propia de estos estados, que contrasta con la sólo fragmentaria inteligible realidad diurna, y además la profunda consciencia de que en el dormir y el soñar la naturaleza produce unos efectos salvadores y auxiliadores, todo eso es a la vez el *analogon* simbólico de la capacidad vaticinadora y, en general, de las artes, que son las que hacen posible y digna de vivirse la vida. Pero esa delicada línea que a la imagen onírica no le es lícito sobrepasar para no producir un efecto patológico, ya que, en caso contrario, la apariencia nos engañaría presentándose como burda realidad —no es lícito que falte tampoco en la imagen de Apolo: esa mesurada limitación, ese estar libre de las emociones más salvajes, ese sabio sosiego del dios-escultor. Su ojo tiene que ser «solar», en conformidad con su origen; aun cuando esté encolerizado y mire con malhumor, se halla bañado en la solemnidad de la bella apariencia. Y así podría aplicarse a Apolo, en un sentido excéntrico, lo que Schopenhauer dice del hombre cogido en el velo de Maya. *El mundo como voluntad y representación*: «Como sobre el mar embravecido, que, ilimitado por todos lados, levanta y abate rugiendo montañas de olas, un navegante está en una barca, confiando en la débil embarcación; así está tranquilo, en medio de un mundo de tormentos, el hombre individual, apoyado y confiando en el *principium individuationis*.» Más aún, de Apolo habría que decir que en él han alcanzado su expresión más sublime la confianza inconcusa en ese *principium* y el tranquilo estar allí de quien se halla cogido en él, e incluso se podría designar a Apolo como la magnífica imagen divina del

principium individuationis, por cuyos gestos y miradas nos hablan todo el placer y sabiduría de la «apariencia», junto con su belleza.

En ese mismo pasaje nos ha descrito Schopenhauer el enorme *espanto* que se apodera del ser humano cuando a éste le dejan súbitamente perplejo las formas de conocimiento de la apariencia, por parecer que el principio de razón sufre, en alguna de sus configuraciones, una excepción. Si a ese espanto añadimos el éxtasis delicioso que, cuando se produce esa misma infracción del *principium individuationis*, asciende desde el fondo más íntimo del ser humano, y aun de la misma naturaleza, habremos echado una mirada a la esencia de lo *dionisiaco*, a lo cual la analogía de la *embriaguez* es la que más lo aproxima a nosotros. Bien por influjo de la bebida narcótica, de la que todos los hombres y pueblos originarios hablan con himnos, bien con la aproximación poderosa de la primavera, que impregna placenteramente la naturaleza toda, despértandose aquellas emociones dionisiacas en cuya intensificación lo subjetivo desaparece hasta llegar al completo olvido de sí. También en la Edad Media alemana iban rodando de un lugar para otro, cantando y bailando bajo el influjo de esa misma violencia dionisiaca, muchedumbres cada vez mayores: en esos danzantes de San Juan y San Vito reconocemos nosotros los coros báquicos de los griegos, con su prehistoria en Asia Menor, que se remontan hasta Babilonia y hasta los saces orgiásticos. Hay hombres que, por falta de experiencia o por embotamiento de espíritu, se apartan de esos fenómenos como de «enfermedades populares», burlándose de ellos o lamentándolos, apoyados en el sentimiento de su propia salud: los pobres no sospechan, desde luego, qué color cadavérico y qué aire fantasmal ostenta precisamente esa «salud» suya cuando a su lado pasa rugiendo la vida ardiente de los entusiastas dionisiacos.

Bajo la magia de lo dionisiaco no sólo se renueva la alianza entre los seres humanos: también la naturaleza enajenada, hostil o subyugada celebra su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre. De manera espontánea ofrece la tierra sus dones, y pacíficamente se acercan los animales rapaces de las rocas y del desierto. De flores y guirnaldas está recubierto el carro de Dioniso: bajo su yugo avanzan la pantera y el tigre. Transfórmese el himno *A la alegría* de Beethoven en una pintura y no se quede nadie regazado con la imaginación cuando los millones se postran estremecidos en el polvo: así será posible aproximarse a lo dionisiaco. Ahora el esclavo es hombre libre, ahora quedan rotas todas las rígidas, hostiles delimitaciones que la necesidad, la arbitrariedad o la «moda insolente» han establecido entre los hombres. Ahora, en el evangelio de la armonía universal, cada uno se siente no sólo reunido, reconciliado, fundido con su prójimo, sino uno con él, cual si el velo de Maya estuviese desgarrado y ahora sólo ondease de un lado para otro, en jirones, ante lo misterioso Uno primordial. Cantando y bailando manifiéstase el ser humano como miembro de una comunidad superior: ha desaprendido a andar y a hablar y está en camino de echar a volar por los aires bailando. Por sus gestos habla la transformación mágica. Al igual que ahora los animales hablan y la tierra da leche y miel, también en él resuena algo sobrenatural: se siente dios, él mismo camina ahora tan estático y erguido como en sueños veía caminar a los dioses. El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte: para suprema satisfacción deleitable de lo Uno primordial, la

potencia artística de la naturaleza entera se revela aquí bajo los estremecimientos de la embriaguez. El barro más noble, el mármol más precioso son aquí amasados y tallados, el ser humano, y a los golpes de cincel del artista dionisiaco de los mundos resuena la llamada de los misterios eleusinos: «¿Os postráis, millones? ¿Presientes tú al creador, oh mundo?»[44].

Esta filosofía, como la de Schopenhauer y el mundo operístico Wagner, el amigo del joven Nietzsche, presupone el concepto kantiano de que todo fenómeno está completamente condicionado por los órganos a través de los cuales es percibido —por los ojos abiertos, de día, o cerrados, de noche (compárese, en la figura 3, el soñador a los pies de la diosa). También se admite que este concepto kantiano de las formas *a priori* de la sensibilidad y las categorías de la lógica es prácticamente idéntico, como parece que Schopenhauer reconoció por primera vez, a la filosofía hindú-budista del *māyā*[45]. Y, por lo tanto, como Vishnú es el señor del *māyā*, el dios cuyo sueño es el universo y en quien (como las figuras de un sueño no son en realidad sino funciones de la energía del soñador) todas las cosas, todos los seres, de este mundo-*māyā* no son más que refracciones de una substancia que, en la mitología helénica, es Apolo. Considerados comparativamente en cuanto a su carácter y a su sentido, el Apolo clásico, como lo interpreta Nietzsche, y el dios indio Vishnú como Narayana, flotando sobre el Océano Cósmico, soñando el sueño-loto del universo, son el mismo. Y, en *Ulises*, James Joyce también toma como esta filosofía trascendental; de forma que, en el capítulo de Sandymount, cuando Stephen Dedalus pasea cavilando al lado del mar, aparecen los mismos términos de Schopenhauer para designar las formas apriorísticas condicionantes de la sensibilidad: esto es, el *Nebeneinander* (el campo de las cosas «una al lado de otra»), es decir, el espacio; y el *Nacheinander* («una tras otra»), el tiempo[46]: después, continuando en la vena de Schopenhauer, Joyce trata el principio de causalidad, la cadena de causa y efecto, en la divertida imagen de la línea telefónica de ombligos que nos conectan a todos con Villa Edén, cada uno

[44] Ibíd., pp. 19-25.
[45] *Mitología oriental*, pp. 28 y s., 207, 214, 270, 289, 374-75.
[46] Joyce, *Ulysses*, ed. de París, p. 37; ed. de Random House, p. 38.

empleando su ombligo como auricular para comunicarse con su primera causa: «Los cordones de todos... —leemos, son— cable de trenzados hilos de toda carne. Por eso es por lo que los monjes místicos. ¿Queréis ser como dioses? Contemplaos el ombligo. Aló. Aquí Kinch. Póngame con Villa Edén. Aleph, alfa: cero, cero, uno. —Cónyuge y compañera asistente de Adán Kadmón: Heva, Eva desnuda. No tenía ombligo»[47]. Como hemos visto, Stephen intentaba penetrar el velo triple del espacio (el *Nebeneinander*), el tiempo (el *Nacheinander*) y la causa-efecto (el *Satz vom Grunde*) para llegar ir al «Padre», el «Hombre Ahogado», «Finn-de nuevo» (la palabra irlandesa *fionn* significa «luz»), que se hace invisible en el profundo y obscuro «adiáfano»: más allá y dentro de lo «diáfano» de este ilimitado mar creador de formas, surgiendo, cayendo, rugiendo a nuestro alrededor, como olas.

Immanuel Kant (1724-1804), en su *Prolegomena* (1783) proporciona una fórmula extraordinariamente sencilla para la interpretación metafísica o mística no sólo de las metáforas míticas, sino también del mundo fenoménico del que proceden tales metáforas. Ofrece una analogía de cuatro términos, *a* es a *b* lo que *c* es a *x*, lo cual debe interpretarse no como la semejanza incompleta de dos cosas, sino como la semejanza completa de dos relaciones entre cosas completamente distintas (*«nicht etwa, eine unvollkommene Änlichkeit zweier Dinge, sondern eine vollkommene Änlichkeit zweier Verhältnisse zwischen ganz unähnlichen Dingen»*): no «*a* es un tanto semejante a *b*», sino «la relación de *a* con *b* es idéntica a la de *c* con *x*», donde *x* representa *una cantidad que no sólo es desconocida, sino absolutamente incognoscible* —es decir, metafísica.

Kant demuestra esta fórmula con dos ejemplos.

1. La felicidad de los niños (*a*) está relacionada con el amor de los padres (*b*) de la misma foma que el bienestar de la raza humana (*c*) con ese desconocido en Dios (*x*) que denominamos amor de Dios.

2. La causalidad de la causa suprema (*x*) es precisamente, respecto al mundo (*c*), lo que la razón humana (*b*) es respecto a la obra de arte humana (*a*).

---

[47] Ibíd., ed. de París, p. 38; ed. de Random House, p. 39.

Entonces, analiza de la siguiente forma la implicación del segundo ejemplo:

> Con esto, la naturaleza de la causa suprema sigue siendo desconocida para mí, sólo comparo su efecto conocido (es decir, la constitución del universo) y la racionalidad de este efecto con los efectos conocidos de la razón humana, y por lo tanto, denomino a esa causa superior una Razón, sin con ello atribuirle como cualidad lo que entiendo por este término en el caso del hombre, ni ninguna otra cosa que conozco[48].

En otras palabras, las analogías metafísicas, teológicas y míticas no apuntan indirectamente a un término «metafísico» comprendido sólo parcialmente (por ejemplo, Dios, *brahman, ātman*, el Yo, lo Absoluto), sino directamente a *una relación entre dos términos*, uno empírico, el otro metafísico; el segundo de los cuales es absolutamente incognoscible desde cualquier criterio humano imaginable: pues no está condicionado por el tiempo, el espacio, la causalidad y las categorías de la lógica —hasta tal punto que incluso decir que no está condicionado es representar y, por tanto, falsear, lo que no puede ser representado y no es *lo que*. Evidentemente, la metafísica *Ding-an-sich* kantiana equivale al *brahman* de los Upanishads, al vacío (*śunyatā*) de los budistas y a lo «innombrable» del Tao Te King.

A lo que Schopenhauer añadió la idea (que completaba la equivalencia oriental) de que lo que es absolutamente y desde todo criterio humano incognoscible como el fundamento metafísico de todas las cosas es, inevitablemente, el fundamento del ser de cada uno de nosotros, por lo tanto, nuestro propio yo; y, por analogía, como las figuras de tu sueño (*a*) son para ti (*b*), así son las formas y las criaturas de este mundo (*c*) para ese desconocido (*x*) que, como Apolo-Vishnú, se denomina el soñador de la ilusión del mundo.

«La vida guarda una semejanza con el sueño —escribió Schopenhauer en la obra ya citada "Sobre el aparente designio en el destino del individuo"— que ha sido reconocida desde hace mucho tiempo... Y esta analogía con el sueño nos permite

---

[48] Immanuel Kant, *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können*, párrafos 57-58.

percibir, aunque desde una nebulosa distancia, cómo ese poder secreto, que dirige y mueve las circunstancias exteriores que nos afectan de forma que sirvan a sus fines con nosotros, podría tener sus raíces en lo profundo de nuestro propio ser inescrutable».

Schopenhauer continúa aquí el argumento, como el lector habrá supuesto, sobre el problema anunciado en el título de su obra: esa extraña sensación que en ocasiones nos invade, de que tras los hechos aparentemente casuales que han configurado nuestra vida se oculta una intención —y en ciertos aspectos incluso parece haber sido configurada por el arte plenamente consciente y por el plan de un autor creativo.

Pues también en los sueños [continúa], las circunstancias que se convierten en los motivos de nuestros actos parecen exteriores e independientes de nosotros, con frecuencia repugnantes y puramente accidentales: sin embargo, entre ellas existe una conexión secreta y pertinente, pues un poder oculto, al que obedecen todas las casualidades en el sueño, también dirige y gobierna estas circunstancias —y además siempre con exclusiva referencia a nosotros. Pero lo más extraordinario es que, en último término, ese poder no puede ser otro que nuestra propia voluntad, aunque desde un punto de vista exterior a nuestra conciencia soñadora; por eso ocurre que los procesos del sueño con frecuencia toman direcciones tan absolutamente contrarias a nuestros deseos en éste, nos asombran, deprimen e incluso aterrorizan, sin que el destino, que nosotros mismos dirigimos en secreto, acuda a rescatarnos. Algo semejante ocurre cuando preguntamos acerca de algo con curiosidad y recibimos una respuesta que nos sorprende; o, de nuevo, cuando se nos pregunta, por ejemplo en un examen, y somos incapaces de hallar la respuesta, y acto seguido alguien responde perfectamente y nos avergüenza; aunque tanto en un caso como en el otro la respuesta sólo puede llegar por nuestros propios medios. Hay otra forma de aclarar esta misteriosa forma en que nosotros mismos guiamos las incidencias del sueño, y acercarla más a nuestro entendimiento; pero es inevitablemente obscena, por lo que supongo que un lector digno de que me dirija a él no se ofenderá ni considerará meramente el aspecto cómico de la cuestión. Es bien sabido que hay ciertos sueños de los que se sirve la naturaleza para un fin físico, es decir, vaciar las glándulas seminales cuando están llenas. Lógicamente, los sueños de esta clase presentan escenas indecentes, pero hay otros sueños que también presentan escenas indecentes sin tener ni alcanzar el mismo fin. La diferencia está en que en la primera clase de sueño, la oportunidad y el objeto deseado no tardan en mostrarse favorables al soñador y la naturaleza sigue su curso, mientras que en los sueños de la otra clase, por el contrario, entre nosotros y el objeto deseado tan anhelosamente surgen constantemente nuevos obstáculos, que intentamos superar en vano, por lo que el objetivo nunca se alcanza. Ahora bien, el poder que nos presenta esos obstáculos, impidiendo que cumplamos nuestros deseos más

queridos, no es otro que la propia voluntad, la cual actúa aquí desde un ámbito muy exterior a la conciencia del sueño y, por lo tanto, ésta la experimenta como el destino inexorable.

¿No existirá alguna analogía entre el destino en la realidad, el designio que probablemente cada uno ha tenido ocasión de percibir en el desarrollo de su propia vida, y los que se observan en el sueño?

En ocasiones ocurre que trazamos un plan y hacemos todo para realizarlo hasta que después se pone de manifiesto que el plan no nos beneficiaba realmente en absoluto. Y, entre tanto, al hacer todo lo que podemos para cumplirlo, descubrimos que el destino ha puesto en marcha toda su maquinaria para que fracase, de forma que, al final, en contra de nuestros deseos, nos devuelve al que es el mejor camino para nosotros. Ante tal oposición aparentemente intencional, la gente suele decir: «¡No podía ser!». Algunos lo llaman ominoso, otros un signo de Dios; pero todos comparten la opinión de que cuando el destino se opone con una decisión tan clara a un proyecto, lo mejor es abandonarlo. Como ese proyecto no se ajusta a nuestro destino inconsciente, nunca será realizado y, al aferrarnos a él testarudamente, sólo estamos invitando al destino a que nos empuje con más fuerza hasta que volvamos a nuestra senda. Por otra parte, si al final conseguimos realizar el proyecto de una manera o de otra, sólo nos perjudicará y angustiará. En esto, el citado *ducunt volentem fata, nolentem trahunt* es perfectamente justificado.

En algunos casos no se descubre hasta después que la derrota fue para nuestro bien. Por lo tanto, también podría ser éste el caso incluso cuando sus ventajas nunca se manifiesten claramente —en especial, cuando consideramos nuestro bien desde el punto de vista moral-metafísico.

Y si recordamos ahora la principal conclusión de toda mi filosofía, esto es, que lo que el fenómeno del mundo entraña y representa es la voluntad, la misma voluntad que vive y se agita en cada individuo; y si consideramos la reconocida semejanza entre la vida y el sueño, entonces, resumiendo todo lo anterior, podemos imaginar que, igual que cada uno de nosotros es el director secreto de sus sueños, también el destino que gobierna nuestra vida real procede en último término de esa voluntad que, si bien es la nuestra, actúa en cuanto destino desde una región que se encuentra mucho más allá del horizonte que percibe nuestra conciencia individual, mientras que esta última es la que proporciona los motivos a nuestra voluntad individual, empíricamente cognoscible. Por lo tanto, ésta debe luchar frecuentemente con esa otra voluntad nuestra que se nos aparece como destino, como nuestro genio guía, nuestro «espíritu», en cuanto tal ignora a la ciencia individual, por lo que se revela como una inexorable coerción exterior, preparando y controlando aquello que no le puede confiar a ésta, pero quiere que se cumpla.

Para reducir lo extraño, incluso exorbitante, de esta atrevida proposición, permítaseme citar un pasaje de Escoto Eriúgena. Debe recordarse que su «Deus» es exterior al conocimiento y no se le puede predicar espacio y tiempo, ni las diez categorías aristotélicas. De hecho, sólo tiene un predicado, y es éste: voluntad. Está claro, entonces, que no es otra cosa que lo que he estado denominando voluntad de vida. En palabras de Eriúgena: «Hay otra forma de ignorancia en Dios en tanto que se puede decir que desconoce aquello que ha previsto y de lo que tiene presciencia mientras no se haya mostrado en la

experiencia en el transcurso de los hechos». Y poco después: «Hay una tercera forma de ignorancia divina que consiste en decir que Dios desconoce aquello cuyos efectos todavía no se han manifestado en la experiencia de su acción y operación, aun cuando él contiene en sí mismo las causas invisibles creadas por él y conocidas por él mismo»[49].

Pero ahora, si, para exponer nuestro argumento de forma un poco más comprensible, hemos aludido a la conocida similitud de la vida individual con el sueño, no debemos olvidar, de otro lado, que en los sueños la relación es unilateral; esto es, que sólo desea y experimenta *un* ego, mientras que los otros no son sino fantasmas; por el contrario, en el gran sueño de la vida existe una relación de reciprocidad: cada uno no sólo aparece en el sueño del otro de la forma requerida, sino que le experimenta de forma semejante en su propio sueño; de esta forma, en virtud de una verdadera *harmonia praestabilita*, cada uno sólo sueña lo que conviene a su propia guía metafísica, y todos los sueños de la vida están entrelazados de forma tan diestra que, mientras que cada uno sólo experimenta lo que redunda en su propio beneficio, cumple lo que necesitan los demás. De ahí que un gran acontecimiento mundial se adapte a las exigencias del destino de muchos miles de personas, conviniendo a cada uno a su manera. Así pues, cada acontecimiento en cada vida individual se halla implicado en dos órdenes de relación fundamentalmente distintos: primero, en el orden objetivo, causal, del curso de la naturaleza; segundo, en un orden subjetivo, que sólo existe en relación con el individuo que lo experimenta y, en consecuencia, es tan subjetivo como sus sueños —donde la secuencia y el contenido de los acontecemientos están predeterminados de la misma manera que las escenas de una obra de teatro, esto es, por el plan de un autor. Que estas dos clases de relación existan juntas, y que cada incidente sea simultáneamente un eslabón de dos cadenas completamente distintas en las cuales se inserta perfectamente, de forma que el destino de cada uno armonice perfectamente con el destino de los demás, y cada héroe de su propio drama sea al mismo tiempo un personaje en los dramas ajenos: esto es algo que, desde luego, sobrepasa nuestra comprensión y sólo puede ser imaginado en términos de la milagrosa *harmonia praestabilita*.

Por otra parte, ¿no sería un acto de estrecha cobardía considerar imposible que los caminos de la vida de toda la humanidad muestren en sus interrelaciones tanto concierto y armonía como los que un compositor puede conferir a las numerosas voces, en apariencia confusas, de su sinfonía? Nuestra turbación ante esta colosal perspectiva puede mitigarse si recordamos que el tema de este gran sueño de la vida es, en cierto sentido, sólo uno: la voluntad de vida, y que toda esta multiplicidad de fenómenos está condicionada por el tiempo y el espacio. Se trata de un vasto sueño, soñado por un solo ser, pero de tal forma que todos los personajes de su sueño también lo sueñan. De ahí que todo esté interrelacionado y armonice con todo lo demás[50].

---

[49] Juan Escoto Eriúgena, *De divisione naturae*, Liber II, 28; en ed. Monasterii Guestphalorum (1838), pp. 152, 154; Migne, *Patr. Lat.*, cxxii, 594c, 596c.

[50] Schopenhauer, *Transcendente Spekulation...*, *Werke*, vol. 8, pp. 220-25.

Sería difícil encontrar una formulación más exacta del sentido y el plano de experiencia de *Finnegans Wake*, donde se ha producido la inmersión, por así decirlo, en las aguas del mar que Stephen, en *Ulises*, consideraba desde el punto de vista de la orilla: la orilla de la conciencia que despierta, donde el conocedor y lo conocido, el asesino y el asesinado, el procreador y lo procreado, el sujeto y el objeto, están separados y se distinguen entre sí. En el reposo, el soñador y el sueño son uno, aunque parezcan ser dos, y así se ha hallado la clave del misterio de esa «consubstancialidad del Padre y el Hijo» sobre la que Stephen cavilaba ese día. No obstante, con esta imagen del soñador y la analogía del sueño, hemos dado un paso portentoso desde la posición adoptada por Kant respecto a todas las definiciones de la esfera metafísica.

Detengámonos un momento en este problema.

De acuerdo con Kant, no se propondría que Dios *es* o *podría ser* el durmiente —como tampoco lo ha afirmado Schopenhauer—, sino sólo «como si» (*als ob*) Dios fuera el durmiente: como es un sueño (a) respecto al soñador (b), así es la multiplicidad de este universo (c) respecto a eso desconocido (x), que en nuestra tradición se denomina «Dios». No obstante, se podría decir, sin prejuicios ni preferencias con una metáfora u otra: como los niños (a^1) de sus padres (b^1), o como la obra de arte (a^2) del artista (b^2), como las chispas (a^3) del fuego (a^3), o como una idea (a^4) de la mente (b^4), así procede la multiplicidad de este universo (c) de eso desconocido (x) que en los textos budistas se denomina «el Vacío». El término x, insistimos, permanece en todo momento desconocido e incognoscible, siendo así que unicidad no es una cualidad de x más que el amor o la razón, la ira, la personalidad, la bondad, la justicia, la misericordia, el ser o el no-ser. El ateísmo y el teísmo no son sino vías opcionales de pensamiento más allá del pensamiento. Como Kant ha demostrado, sólo podemos hablar del amor o la razón de Dios por analogía: al permanecer x desconocido, la naturaleza de su relación con c será también desconocida. En efecto —y aquí llegamos a la separación de los caminos— el mismo hecho de hablar en términos de una *relación* es completamente opcional, puesto que la idea de relación implica una dualidad —un c y un x,

mientras que también es posible, como en el pensamiento oriental, en el pensamiento neoplatónico y en nuestra metáfora del sueño, hablar de *identidad* con todas sus consecuencias.

Utilicemos el simple signo R para denotar *relación*, una relación de cualquier tipo; y, como antes, c para la multiplicidad del universo o cualquier parte de éste, y x para eso desconocido que en nuestra parte del mundo denominan «Dios» tanto los que creen que saben como para los que saben que no saben de qué hablan cuando utilizan ese sugestivo término. La manera *occidental*, popular, autorizada eclesiásticamente, de pensar c y x se representará con la fórmula:

$$c\mathrm{R}x$$

que significa: esta multiplicidad del universo y todo lo que contiene (c) guarda alguna relación (R) con lo desconocido (x), mientras que, según la fórmula *oriental* básica (que, por lo que sabemos, enunció por primera vez el sabio indio Aruni, cuando instruía a su hijo Shvetaketu, seis u ocho siglos a.C.)[51]:

tat tvam asi, «tú *eres* eso», $c = x$.

No obstante, los textos orientales aclaran que el término «tú» (c) *no* debe entenderse rígidamente en la forma «común a todos los hombres» de experimentar el universo y ellos mismos. Como leemos en el Mandukya Upanishad, hay cuatro planos, modos o «ámbitos» del ser:

1. El primero es el «común a todos los hombres». Su esfera es la condición de vigilia. Su conciencia se dirige hacia el exterior. Aquí el sujeto y el objeto están separados, A no es B ($A \neq B$) y prevalecen las leyes de la lógica aristotélica.

2. El segundo ámbito o parte del ser, denominado «el resplandeciente», es el del sueño. Su conciencia está dirigida hacia el interior. El sujeto y el objeto son uno, aunque parecen ser dos: las leyes de la lógica aristotélica no son válidas. Este es el ámbito de *Finnegans Wake*, en el que *Ulises* se disolvió cuando Stephen desapareció en la noche, Bloom se tumbó a

[51] *Chāndogya Upaniṣad* 6.9-16.

dormir en la cama de Molly y ella se durmió murmurando «sí dije sí quiero Sí»[52]. En *El nacimiento de la tragedia*, de Nietzsche, es el carácter apolíneo. En *El mundo como idea*, de Schopenhauer, es el campo de las ideas platónicas y las artes visuales *. Es el ámbito de todas las formas míticas, dioses, demonios, cielos e infiernos, y como el que ve y lo visto son lo mismo, todos los dioses, demonios, cielos e infiernos, tanto de Oriente como de Dante, se reconocerán aquí, en nuestro interior.

3. El tercer ámbito y parte del ser es el del profundo reposo sin sueño, donde el durmiente ni desea nada deseable ni teme nada terrible. Se denomina el campo del «conocedor» (*prājñā*), que aquí es indiviso, como un «continuo no diferenciado» ** de conciencia inconsciente, que consiste en dicha y se alimenta de dicha, «cuya única boca es el espíritu». «Esto —afirma el texto— es el Vientre Generativo de Todo, el Principio y el Fin de los Seres». En el *Tristán* de Gottfried, el estado simbolizado en la gruta del amor, donde los dos, unidos, vivían y se alimentaban de dicha; en la alquimia, el simbolizado en la figura 43 y por el dragón del *vas*, en la figura 40: el caos de Ovidio ***.

4. Lo que se conoce como «el cuarto», la cuarta parte del ser, es el silencio absoluto: ni una cosa ni de nada; ni dirigida al exterior ni al interior, ni los dos al mismo tiempo; ni conocedor ni conocido —porque carece de características, es invisible, inefable, intangible, inconcebible, indefinible, la llegada al reposo pacífico de toda existencia diferenciada, relativa: absolutamente en calma, dichoso y pacífico, sin un segundo. «Este —leemos— es el Yo que se ha de realizar»[53]. Un ámbito que no es tal: éste es, pues, el ámbito último del ser.

No obstante, la totalidad del ser consiste en los cuatro estados, no sólo en uno. De ahí que, aunque sea cierto que «tú eres eso» ($c = x$), si por «tú» se entiende sólo la persona y el mundo de estadio primero, entonces «tú no eres eso» ($c = x$).

---

[52] Joyce, *Ulysses*, ed. de París, pp. 660-61, 693, 735; ed. de Random House, 688-89, 722, 768.

[53] *Māṇḍūkya Upaniṣad*, completo.

* *Supra*, pp. 56-60 y 106-10.

** Se trata del término del profesor F.S.C. Northurp para este campo, una traducción del sánscrito *ghana*, «masa homogénea». [p. 347]

*** *Supra*, pp. 318-19.

En las normas de meditación se insiste en este punto con un ejercicio de la percepción *neti neti*, «no es esto, no es esto»: tú no eres tu cuerpo, sino el testigo, la conciencia del cuerpo; no eres ninguno de tus pensamientos o sentimientos, sino el testigo, la conciencia de tus pensamientos», etc., tras lo cual se produce la percepción *iti, iti*, «es esto, es esto»: *śivo-'ham*, «Yo soy el dichoso». Y todo ello da el oxímoron fundamental:

$$c \neq = x.$$

En la filosofía de Schopenhauer, como sugiere el título de su obra principal, *El mundo como voluntad y representación*, están representadas ambas formas de concebir el misterio inconcebible: la del oxímoron $c \neq = x$ corresponde al «mundo como voluntad» y la de la relación cRx al «mundo como representación» —que, en el vocabulario de Nietzsche, se convierten respectivamente en los modos dionisiaco y apolíneo— los cuales, a su vez, corresponden a las formas religiosas indias asociadas con Shiva y con Vishnú.

Mirando atrás, a lo que hemos aprendido de los comienzos arcaicos de esas formas míticas, recordamos el antiguo culto a Osiris de las cuatro primeras dinastías de Egipto: un episodio pavoroso, terriblemente siniestro de enterramientos *sati* masivos, que, con la llegada de la V dinastía (ca. 2480-2350), fue sustituido por la religión de la luz del dios Ra. Como hemos visto en *Mitología oriental*[54], los antecedentes del ciclo de Osiris se desarrollaron en el Oriente Próximo nuclear, posiblemente ya en el octavo milenio a.C., durante el periodo crítico del amanecer de los cultos y artes agrícolas, y sus misterios ya no se referían, como en tiempos anteriores, a la muerte y la vida inmortal de individuos, sino a la muerte y el renacimiento de ese Ser de seres, ese Señor de la vida y la muerte, para el que las criaturas son como la ropa para un hombre. La luna, siempre creciendo y menguando, es el signo celestial de este poder, pero sobre la tierra sus principales símbolos animales son la serpiente, el jabalí y el toro (Figs. 11-18), mientras que los del culto a Ra eran el sol, el halcón, el león y, más tarde, el

[54] *Mitología oriental*, pp. 51-104.

caballo (Figs. 26 y 27). Además, como muestra la festiva leyenda del nacimiento de los tres primeros Faraones de la V Dinastía[55], el culto solar, a diferencia del lunar, trajo consigo un espíritu de deleite y gracia como el que Nietzsche asigna a la esfera apolínea.

Así pues, en realidad estamos tratando de dos arquetipos mitológicos de antigüedad inmemorial, que se remontan, respectivamente (si mi suposición es cierta), al entorno vegetal primitivo de los trópicos, donde se ve cómo la vida brota siempre renovada de la muerte, y la descomposición de la vegetación y la vida individual no cuenta más que una hoja caída; y, de otro lado, al entorno animal primitivo de la Gran Caza en las llanuras paleolíticas, donde el individuo y su habilidad para cazar sí contaban mucho. Pero ya hemos tratado con detenimiento todo esto[56].

V. La vía de la belleza

En la filosofía de Schopenhauer, que se suele considerar pesimista, la senda seguida es *neti neti*, «no es esto, no es esto», y la primera fase de su camino a la sabiduría está caracterizada por un desplazamiento radical de la atención de la mera lucha por la existencia a esas artes que Nietzsche denomina apolíneas. Aquí, los objetos empíricos no se contemplan como cosas deseables o temidas (es decir, en una relación [R] biológica, económica, política o moral con el sujeto), sino como objetivaciones de sus propias ideas informantes *, objetos en y para sí mismos. Y el sentimiento característico de esta fase es ese «encantamiento del corazón» del que Joyce habla en el *Retrato del artista adolescente*, donde su héroe, Stephen Dedalus, cita a Aquino: «*Ad pulchritudinem tria requiruntur integritas, consonantia, claritas*»: «Tres cosas son precisas en la belleza: integridad, armonía, luminosidad» y pasa a exponer la teoría estética fundamental de su autor, James Joyce.

---

[55] Ibid., pp. 120-22.
[56] *Mitología primitiva, passim.*
* *Supra*, pp. 56-60 y 106-10.

Stephen está paseando con Lynch, un compañero menos sensible que él, por una calle de Dublín y señala una cesta que el recadero de una carnicería lleva sobre la cabeza. El estilo de su discurso denota una mezcla de grave seriedad y burla, mientras que Lynch coopera remedando el papel de hombre sencillo:

—Mira esa cesta.

—Ya la veo —dijo Lynch.

—Para ver esa cesta tu mente necesita antes que nada aislarla del resto del universo visible que no es la cesta misma. La primera fase de la aprehensión es una línea trazada en torno del objeto que ha de ser aprehendido. Una imagen estética se nos presenta ya en el espacio o ya en el tiempo. Lo que es perceptible por el oído se nos presenta en el tiempo; lo visible, en el espacio. Pero, temporal o espacial, la imagen estética es percibida primero como un todo delimitado precisamente en sí mismo, contenido en sí mismo sobre el inmensurable fondo de espacio o tiempo que no es la imagen misma. La aprehendemos como *una sola* cosa. La vemos como un todo. Aprehendemos su integridad. Esto es *integritas*.

—¡De medio a medio, en el blanco! —dijo Lynch riendo—. Sigue.

—Después —continuó Stephen—, pasas de un punto a otro llevado por las líneas formales de la imagen; la aprehendes como un equilibrio de partes dentro de sus límites; sientes el ritmo de su estructura. Con otras palabras: a la síntesis de la percepción inmediata sigue el análisis de la aprehensión. Habiendo sentido primero que es *una sola* cosa pasas a sentir que es una *cosa*. La aprehendes como un complejo, múltiple, divisible, separable, compuesto de sus partes, y armonioso en el resultado, en la suma de ellas. Esto quiere decir *consonantia*.

—¡En el blanco otra vez! —dijo donosamente Lynch—. Explícame ahora lo que significa *claritas*, y te ganas un puro.

La significación especial de la palabra resulta bastante vaga —dijo Stephen—. Santo Tomás emplea un término que parece ser inexacto. A mí me tuvo desorientado por mucho tiempo. Te podría llevar a creer que el de Aquino había pensado en una especie de simbolismo o idealismo, según el cual la suprema cualidad de la belleza sería una luz extraterrena, de cuya noción la materia no sería más que una sombra, de cuya realidad sólo sería un símbolo. Pensaba yo que *claritas* quisiera significar el descubrimiento y la representación artística del universal designio divino, o una fuerza generalizadora que nos llevaría a convertir la imagen estética en universal, que le haría extrarradiar sus propias condiciones. Pero todo es literatura. Mi explicación es la siguiente: Una vez que has aprehendido la cesta de nuestro ejemplo tomándola como una *sola* cosa, y después de haberla analizado con arreglo a su forma, de haberla aprehendido como *cosa*, lo que haces es la única síntesis que es lógicamente y estéticamente permisible. Ves entonces que aquella cosa es ella misma y no otra alguna. La luminosidad a que se refiere Santo Tomás es lo que la escolástica llama *quidditas*, la esencia del ser. Esta suprema cualidad es sentida

por el artista en el momento en que la imagen estética es concebida en su imaginación. La mente en este instante ha sido bellamente comparada por Shelley a un carbón encendido que se extingue. El momento en el que la suprema cualidad de la belleza, la neta luminosidad de la imagen estética, es aprehendida en toda su claridad por la mente, suspensa primero ante su integridad y fascinada por su armonía, la luminosa y callada *stasis* de la deleitación estética, estado espiritual semejante a aquel otro del corazón, al cual, usando una frase casi tan bella como la de Shelley, el fisiólogo italiano Luigi Galvani llama el encantamiento del corazón [57].

El término *stasis*, que Stephen ha empleado aquí, es la esencia misma de la tesis de Joyce, pues, como Joyce ha puntualizado al principio de la discusión: el arte «puro», opuesto al «impuro» (es decir, el arte que sirve a objetivos propios del arte») es estático —no cinético.

«Los sentimientos excitados por un arte impuro —dijo Stephen— son cinéticos, deseo y repulsión. El deseo nos incita a la posesión, a movernos hacia algo; la repulsión nos incita al abandono, a apartarnos de algo. Las artes que sugieren estos sentimientos, pornográficas o didácticas, no son, por tanto, artes puras. La emoción estética... es por consiguiente estática. El espíritu queda paralizado por encima de todo deseo, de toda repulsión» [58].

Recordemos el estado de Buda en el momento de la iluminación en el «Punto Inmóvil» (es decir, estático), indiferente al deseo o al temor [59].

Estamos ante un paralelismo importante.

Recordemos también las palabras de Schopenhauer sobre la manera de contemplar el arte, donde la «idea platónica» (su equivalente de la *quidditas* joyceana) o condición de «Cosa-en-sí» de un objeto es percibida por un sujeto sin conciencia de sí:

El paso de la forma habitual de percibir los objetos individuales a su percepción como idea se produce repentinamente [afirma Schopenhauer], cuando el acto de la percepción se ha disociado de la obediencia a la voluntad, porque el sujeto que ve deja de estar guiado meramente por su ego y se convierte en un sujeto puro de conocimiento, sin voluntad, ya no atento a las relaciones en un contexto causal, sino apoyándose y realizándose en la

---

[57] Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, pp. 241-43.
[58] Ibid., p. 233.
[59] *Mitología oriental*, pp. 30-37.

contemplación estática del objeto presentado, sin relación con ningún otro...

Cuando a uno ya no le preocupa el dónde, el cuándo, el porqué y el para qué de las cosas, sino exclusivamente el qué, y se desprende incluso de las ideas abstractas, los conceptos intelectuales y la conciencia de ellas, concentrando toda la fuerza del espíritu en el acto de percibir, permanece absorto en ellas y deja que cada partícula de la conciencia se dirija a la serena contemplación del objeto natural que esté inmediatamente presente —sea éste un paisaje, un árbol, una roca, un edificio, etc; en el sentido de una forma de hablar extremadamente significativa, *perdiéndose uno mismo* completamente en el objeto: olvidando la individualidad y la voluntad propias, y permaneciendo allí como un puro sujeto, un claro espejo del objeto —de forma que es como si sólo existiera el objeto, sin nadie observándolo, y hasta tal punto que ya no se distinga al observador del acto de observar, habiéndose convertido ambos en *uno*, con toda la conciencia colmada y embargada por esa única forma perceptible; en suma: cuando el objeto ha quedado aislado de toda relación excepto consigo mismo y el sujeto de toda relación con la voluntad, entonces, lo que se observa y se reconoce ya no es ese objeto comúnmente conocido, sino la idea, la forma intemporal, como una objetivación inmediata, independiente, de la voluntad en este estadio del ser. De la misma forma, la persona absorta en esta forma de ver ya no es un individuo —el individuo se ha perdido en la percepción—, sino un sujeto de aprehensión, intemporal, sin dolor, sin voluntad, puro... Y era esto lo que tenía en mente Spinoza cuando escribió: *mens aeterna est, quatenus res sub aeternitatis specie concipit* («La mente es eterna, en la medida que aprehende un objeto bajo el aspecto de la eternidad»)[60].

Y también tenemos el poema «Música natural» de nuestro poeta californiano Robinson Jeffers:

La antigua voz del océano, el parloteo como de pájaros de los riachuelos,
(el invierno les ha dado oro por plata
para teñir su agua y verde de hojas por marrón para revestir sus orillas)
de diferentes gargantas se eleva un lenguaje.
Por eso creo que si fuéramos lo bastante fuertes para escuchar
sin divisiones de deseo y terror
la tormenta de las naciones enfermas, la ira de las hambrientas ciudades,
esas voces también parecerían
limpias como la de un niño; o como la respiración de una muchacha que danza solitaria
en la orilla del mar, soñando con amantes[61].

---

[60] Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* III. 34; *Werke*, vol. 3, p. 18, citando a Spinoza, *Etica* V. prop. 31; asimismo, *ib* II. prop. 40, escolio 2, y V. prop. 25-28.

[61] Robinson Jeffers, «Natural Music», en *op. cit.*, p. 232.

El siguiente estadio o nivel en la concepción de Schopenhauer del orden de experiencias profundas que ofrece la vida es el de la reverencia, temor místico o terror descrito en su pasaje citado por Nietzsche: donde el individuo, sintiéndose a salvo en su pequeña barca en medio del océano embravecido, «se da cuenta repentinamente de que está equivocado en su interpretación de las formas de apariencia». Entonces se produce el paso de la dimensión estética (apolínea) de la experiencia a la religiosa (o, en términos nietzscheanos, al éxtasis dionisiaco), y esta sensación de reverencia, temor o terror es completamente distinta de cualquier horror o terror natural «cinético» ante un objeto repugnante o peligroso. La causa precipitante aquí no es el objeto. Es, más bien, la sensación de una ruptura en el tejido de las relaciones temporales-espaciales-causales en que se apoyan los objetos, en que se apoya también el sujeto: una sensación escalofriante, paralizante, de la inmediatez de algo —¿allí?, ¿aquí?, ¿dónde?— que es inconcebible: un vacío, quizá, un dios o, quizá, un fantasma.

El profesor Rudolf Otto, cuya obra *Lo santo* hemos citado en *Mitología oriental*[62] sobre este punto, identifica esta experiencia de temor o terror, recíproca al x* kantiano, como la fuente e ingrediente básico de la religión —de toda religión: una experiencia *sui generis*, que desaparece cuando se identifica con el bien, la verdad, el amor, la misericordia, la ley, esta o aquella deidad conceptualizada. No se puede enseñar, como tampoco puede explicarse a alguien que no la haya conocido. Sin embargo, todas las religiones, mitologías y obras de arte «puro» derivan de ella y a ella nos remiten, y así debe permanecer, meras formas para todos aquellos inaccesibles a la experiencia, que la aplicarán a otros usos: como, por ejemplo, la magia, la ostentación y el mantenimiento de necios en los puestos de los sabios, el consuelo (como los salmos), el halago a una raza (como el Antiguo Testamento) o una misión social eclesiástica (como el Nuevo), la disciplina de la juventud, la decoración de paredes vacías o de horas vacías, o la preparación de ancianos para la muerte.

---

[62] *Mitología oriental*, pp. 51-52, 63-65, 507-524; asimismo, *Mitología occidental*, p. 552.

* Véase la fórmula de Kant, *supra*, p. 381. $a:b::c:x$.

El *tremendo misterio* puede ser sentido de varias maneras [escribe Otto]. Puede penetrar con suave flujo el ánimo, en la forma del sentimiento sosegado de la devoción absorta. Puede pasar como una corriente fluida que dura algún tiempo y después se ahila y tiembla, y al fin se apaga, y el espíritu desemboca de nuevo en lo profano. Puede estallar de súbito en el espíritu, entre embates y convulsiones. Puede llevar a la embriaguez, al arrobo, al éxtasis. Se presenta en formas feroces y demoniacas. Puede hundir el alma en horrores y espantos casi brujescos. Tiene manifestaciones y grados elementales, toscos y bárbaros, y evoluciona hacia estadios más refinados, más puros y transfigurados. En fin, puede convertirse en el suspenso y humilde temblor, en la mudez de la criatura ante... —sí ¿ante quién?—, ante aquello que en el indecible misterio se cierne sobre todas las criaturas[63].

En su discusión sobre estética, Joyce considera esto mismo como la «causa secreta» de la emoción trágica paralizante (estática) del *terror*, cuya otra cara es la *piedad* trágica; igual que Nietzsche, interpreta la tragedia, en cuanto arte de la misma clase y profundidad que la religión, como una revelación simultánea de los poderes de los dos dioses, el del abismo y el de la individuación.

«Piedad —dijo Stephen— es el sentimiento que paraliza el ánimo en presencia de todo lo que hay de grave y constante en los sufrimientos humanos y lo une con el ser paciente. Terror es el sentimiento que paraliza el ánimo en presencia de todo lo que hay de grave y constante en los sufrimientos humanos y lo une con la causa secreta»[64].

Esto es, un arte propiamente trágico apunta a lo que es grave y constante en el destino del hombre: lo que no puede ser eliminado por ningún cambio en las condiciones sociales, políticas o económicas, y debe incluirse en toda afirmación de la vida. Lo que es secundario y contingente, y, por tanto, quizá puede ser modificado, queda para los críticos sociales y su arte cinético —didáctico. No obstante, éstos extravían y envenenan hasta la raíz las vidas y la vida que creen mejorar si, en su celo por los cambios socio-políticos, atribuyen a las meras condiciones de su tiempo esos sufrimientos e impulsos que en realidad son de la propia vida y que, si se ha de afirmar la vida, también deben ser afirmados. Pues al impugnarlos, la vida es

[63] Otto, *op. cit.*, pp. 12-13.
[64] Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, pp. 232-33.

impugnada y vaciada —sin ser ni honestamente negada ni tampoco afirmada existencialmente; y como ya vio Schopenhauer, esta forma de actuar, ciega interiormente, engañosa exteriormente, es una de las fuerzas más peligrosas, más destructivas psicológicamente, de nuestro tiempo.

> En todas partes y en todas las épocas [escribió a mediados del siglo XIX] ha habido gran descontento con los gobiernos, las leyes y las instituciones públicas; principalmente porque las personas siempre están dispuestas a culpar a éstos de la miseria que es inherente a la existencia humana y que es la maldición, por así decirlo, que recayó sobre Adán y todo su linaje. Pero nunca ha explotado nadie esta falsa proyección de forma más engañosa e impúdica que los demagogos de nuestra época «moderna». Estos enemigos de la cristiandad son optimistas: para ellos, el mundo es un fin en sí mismo y se puede convertir en una morada de dicha perfecta. Atribuyen los colosales males de nuestro siglo a los regímenes, culpando exclusivamente a éstos; y, sin ellos, tendríamos el paraíso en la tierra, esto es, todos nosotros, liberados del trabajo y el dolor, podríamos alimentarnos hasta hartarnos, multiplicarnos hasta reventar, pues ésa es la paráfrasis de «fin en sí mismo» y el objetivo del «progreso infinito de la humanidad» que incansablemente predican con sus marchitas frases hechas[65].

Esto quizá sea un poco fuerte. No obstante, formula claramente el espinoso problema: si no se reconoce la verdad de la vida, afrontándola donde está y como es, bien para negarla como los santos o para afirmarla sin vergüenza de uno mismo, ni de nada, el fruto del árbol de este mundo será un veneno enloquecedor que hará a cada uno atribuir a otro —y maldecir y luchar— la fuente de todo dolor, esa cosa monstruosa que habita en él mismo y es la esencia de su vida.

Es la función, el poder y la fascinación del arte trágico, como de todo arte cuando va dirigido a la tarea propia del arte —«*de fair ressortir les grandes lignes de la nature*» (citando de nuevo al escultor Antoine Bourdelle)—, traducir una experiencia en la afirmación de la vida tal como es, en su forma y profundidad, en este valle de lágrimas: más allá y por encima del terror, la piedad y el dolor, comunicando la jubilosa voluntad de afirmar la vida en su ser y devenir, aquí y ahora.

---

[65] Schopenhauer, «Zur Rechtslehre und Politik», *Parerga und Paralipomena*, par. 127; *Werke*, vol. 10, p. 245.

Para que haya arte, para que haya algún hacer y contemplar estéticos [escribió Nietzsche en una de sus últimas obras, *Crepúsculo de los ídolos*, (1888)], resulta indispensable una condición fisiológica previa: la *embriaguez*. La embriaguez tiene que haber intensificado primero la excitabilidad de la máquina entera: antes de esto no se da arte alguno. Todas las especies de embriaguez, por muy distintos que sean sus condicionamientos, tienen la fuerza de lograr esto: sobre todo la embriaguez sexual, que es la forma más antigua y originaria de embriaguez. Asimismo la embriaguez de que van seguidos todos los apetitos grandes, todos los afectos fuertes; la embriaguez de la fiesta, de la rivalidad, de la pieza de virtuosismo, de la victoria, de todo movimiento extremado; la embriaguez de la crueldad; la embriaguez de la destrucción; la embriaguez debida a ciertos influjos meteorológicos, por ejemplo la embriaguez primaveral; o la debida al influjo de los narcóticos; por fin, la embriaguez de la voluntad, la embriaguez de una voluntad sobrecargada y hechida.—Lo esencial en la embriaguez es el sentimiento de plenitud y de intensificación de las fuerzas. De este sentimiento hacemos partícipes a las cosas, las constreñimos a que tomen de nosotros, las violentamos —*idealizar* es el nombre que se da a ese proceso. Desprendámonos aquí de un prejuicio; el idealizar *no consiste*, como se cree comúnmente, en un sustraer o restar lo pequeño, lo accesorio. Un enorme *extraer* los rasgos capitales es, antes bien, lo decisivo, de tal modo que los demás desaparezcan ante ellos.

En este estado uno enriquece todas las cosas con su propia plenitud: lo que uno ve, lo que uno quiere, lo ve henchido, prieto, fuerte, sobrecargado de energía. El hombre de ese estado transforma las cosas hasta que ellas reflejan el poder de él, —hasta que son reflejos de la perfección de él. Este *tener-que-transformar* las cosas en algo perfecto es —arte. Incluso todo lo que el hombre de ese estado no es se convierte para él, sin embargo, en un placer en sí; en el arte el hombre se goza a sí mismo como perfección.

La psicología del orgiasmo entendido como un desbordante sentimiento de vida y de fuerza, dentro del cual el mismo dolor actúa como estimulante, me dio la clave para entender el concepto de sentimiento *trágico*, que ha sido malentendido tanto por Aristóteles como especialmente por nuestros pesimistas. La tragedia está tan lejos de ser una prueba del pesimismo de los helenos en el sentido de Schopenhauer, que ha de ser considerada, antes bien, como rechazo y *contra-instancia* decisivos de aquél. El decir sí a la vida incluso en sus problemas más extraños y duros; la voluntad de vida, regocijándose de su propia inagotabilidad al *sacrificar* a sus tipos más altos, —a *eso* fue a lo que yo llamé dionisiaco, *eso* fue lo que yo adiviné como puente que lleva a la psicología del poeta *trágico*. No para desembarazarse del espanto y la compasión, no para purificarse de un afecto peligroso mediante una vehemente descarga del mismo —así lo entendió Aristóteles—: sino para, más allá del espanto y la compasión, *ser nosotros mismos* el eterno placer del devenir, —ese placer que incluye en sí también el *placer de destruir*...[66]

---

[66] Nietzsche, *Götzen-Dämmerung*. «Streifzüge eines Unzeitgemässen», 8-9; «Was ich den Alten verdanke», 5; *Werke*, vol. VIII, pp. 122-24 y 173-74. [Edición castellana: *El crepúsculo de los ídolos*, Alianza, Madrid.]

Por el contrario, para Schopenhauer, éstas eran las faltas, no las virtudes, del arte.

El disfrute de lo hermoso, el consuelo del arte [declaró, más sombrío, tierno y solemne], el entusiasmo del artista, que le permite olvidar el sufrimiento de la existencia (tal facultad para el entusiasmo es la única ventaja del genio sobre los demás hombres, la que le compensa por el dolor intensificado que sufrirá en proporción a la claridad de su conciencia, así como por la completa soledad que experimenta entre personas de naturaleza distinta), todo esto obedece al hecho de que mientras que la propia esencia de la vida, la voluntad, nuestra pura existencia, es una agonía incesante, en parte digna de compasión y en parte terrible, cuando se considera puramente como idea (como imagen), y se reproduce así en el arte, libre de su tortura inherente, crea un drama lleno de significado. Este aspecto puramente cognoscible del mundo y su reproducción en arte, cualquier clase de arte, es el elemento del artista. Este se ve atraído a la contemplación del drama de la objetivación de la voluntad: lo considera su misión y nunca se cansa de observarlo y reproducirlo en pinturas; y entretanto, es él quien corre con los gastos de producción de esa obra, pues él mismo es la voluntad que se objetiva de esa manera y, por tanto, no deja de sufrir. Ese conocimiento puro, auténtico y profundo de la naturaleza íntima del mundo se convierte para él en un fin en sí mismo: no va más allá. Por ello, no le aquieta la voluntad, como al santo que alcanza la resignación; no le libera de la vida permanentemente, sino sólo momentáneamente, y, por eso, no constituye para él la forma de salir de ésta, sino sólo un consuelo ocasional: hasta que por fin, desarrollándose su capacidad con esta contemplación, se canse de la obra y comprenda la seriedad de todo —transición para la que podemos tomar como modelo la pintura de Santa Cecilia de Rafael[67]*.

Pues en la concepción de Schopenhauer, la voluntad, la voluntad de vida, que es la esencia misma de los seres, es un instinto ciego, insaciable, que acaba en el sufrimiento y la muerte de todo —como vemos por doquier— y que sin embargo se mantiene voluntariamente. Cuanto más fuertemente se afirme la voluntad de vida, más penosos serán sus efectos, no sólo en el sujeto, cuyo deseo de más sólo aumenta con el éxito, sin aplacarse nunca, sino también, y más perjudicialmente, en quienes le rodean, cuyos deseos equivalentes son frustrados por él. Pues, como afirma Schopenhauer, cada uno de nosotros a su manera, es metafísica y esencialmente el mundo

---

[67] Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* III, 52 (último párrafo); *Werke*, vol. 3, pp. 119-20.

* Santa Cecilia, patrona de la música, aparece aquí al órgano, con la mirada dirigida hacia una luz que desciende desde la altura.

entero como voluntad y, por consiguiente, lo único que le puede satisfacer es la posesión de todo el mundo como objeto, lo cual, al ser la aspiración de todos, no es posible para nadie. Una vez reconocido esto y, como Buda, lleno de compasión ante el espectáculo del sufrimiento universal (la Primera Noble Verdad: «Toda vida es sufrimiento»), el individuo verdaderamente honesto, no engañado —según el criterio de Schopenhauer— sólo puede concluir que la vida es el error de la voluntad (o de Dios), algo que nunca debería haber ocurrido, y, renunciando a ese dinamismo vital en sí mismo, alcanza —irónicamente— la paz absoluta buscada por todos: ayudándolos después, con su ejemplo y su enseñanza, para llegar al mismo fin —al único posible (excepto el agravamiento del dolor) a este lado de la muerte.

Y como dice el filósofo en la última frase de su obra más importante, *El mundo como voluntad y representación*: «En opinión de aquellos que todavía están llenos de voluntad, después de que ésta se haya extinguido completamente, no queda nada, claro está. Por el contrario, para aquellos en quienes la voluntad se ha negado a sí misma, este mundo nuestro, tan real, con todos sus astros y vías lácteas, no es nada». Y añade en la última nota a pie de página: «Este es precisamente el Prajñaparamita, "la otra orilla del conocimiento" de los budistas, donde el sujeto y el objeto cesan de existir».

VI. El altar y el púlpito

En *La montaña mágica*, el recurso musical del *Leitmotiv* entraña una sensación dionisiaca, oceánica, de recurrencias que vuelven como las olas, siempre las mismas y, sin embargo, distintas: levantándose, rompiendo, lanzando espuma en todas direcciones, penetrando unas en otras como las formas de la vida —que también surgen, toman forma y, confundiéndose, se diluyen en la substancia de todo. Schopenhauer había escrito que la música era un arte que corresponde en principio al mundo experimentado como voluntad, y esta idea excitó a Wagner*. Más tarde, el joven Nietzsche, tomando el drama

* *Supra*, p. 110.

musical de Wagner —concretamente, su *Tristan*— como ejemplo, declaró en *El nacimiento de la tragedia* que la música y los personajes representaban las esferas de lo universal y lo particular respectivamente, los *universalia ante rem* (la voluntad) y el *principium individuationis* (el individuo), unidos en el mito, la leyenda dionisiaca: de forma que la música no nos arrebate completamente de este mundo de vidas separadas, ni que nuestro interés por los dos individuos nos haga olvidar su fundamento inmortal. El mito, como lo veía Nietzsche, es la visión apolínea de lo que Joyce denominaría lo grave y constante en el sufrimiento humano: una visión de formas permanentes entre las figuras transitorias del día y la noche del reposo sin sueño. Y, como el mundo ha sabido siempre, es precisamente aquí, en esta esfera de visión, donde el individuo se reúne por la noche con los dioses, esas personificaciones de la voluntad que controlan su destino.

Así pues, la mitología y la psicología del sueño se consideran relacionadas, incluso idénticas. Y como Thomas Mann ha señalado en su ensayo sobre «Sufrimiento y grandeza de Richard Wagner» (escrito con ocasión del cincuentenario de la muerte de Wagner: 10 de febrero de 1933), el gran maestro no sólo liberó a la ópera de sus limitaciones histórico-anecdóticas abriéndola al mito (hasta tal punto que «al escucharle —escribe Mann—, se podría creer que la música no fue creada para nada más y que nunca podría prestarse a otra cosa que servir al mito»); sino que también unió la psicología a esta síntesis de música y mitología.

> Se podría escribir un libro [escribió Mann] sobre la psicología de Wagner y trataría del arte psicológico del músico así como del poeta, en la medida en que es posible deslindar en él estas dos facultades. El recurso técnico del «motivo del reconocimiento» (*Erinnerungsmotiv*), ya apuntado en óperas anteriores, se desarrolló gradualmente en un sistema lleno de virtuosismo, profundamente significativo, que convierte la música en un instrumento de asociaciones psicológicas, profundizaciones y referencias, en un grado nunca conocido. Por ejemplo, la transformación del tema mágico, épico, ingenuo, de la «poción del amor» en un mero recurso para liberar una pasión ya presente (en realidad, los amantes podrían haber bebido agua pura y, al creer que habían bebido *muerte*, se habrían liberado psicológicamente de las leyes morales de su época) es la inspiración poética de un gran psicólogo. Y pensemos cómo, ya desde el principio, las facultades poéticas de Wagner trascendieron el alcance del mero libreto...

Mann señala las palabras que el Holandés Errante canta a Senta en su dúo del acto II, cuando pregunta si es realmente amor el ardor que siente quemarle el pecho y se responde a sí mismo: «¡Ay, no! ¡Es el anhelo de salvación!» Salvación a través de ella de la maldición que le ata al mundo. «¡Si se me concediera por medio de este ángel!»

Die düstre Glut, die hier ich fühle brennen,
Soll ich Unseliger sie Liebe nennen?
Ach nein, die Sehnsucht ist es nach dem Heil.
Würd' es durch solchen Engel mir zuteil!

«Unas líneas sencillas, cantables —comenta Mann—, pero hasta entonces nunca se había cantado, ni siquiera concebido que pudiera ser cantado, un pensamiento de tal complejidad psicológica.» Y luego se refiere al incipiente anhelo de amor del niño Siegfrid, tal y como lo expresa Wagner en palabras y música, como un complejo de presentimientos originados en el inconsciente, lleno de asociaciones maternales, deseo sexual y ansiedad; y a la escena en que el enano Mime intenta enseñar el temor a su joven pupilo, mientras la orquesta toca ominosamente el motivo de Brunilda dormida en su anillo de fuego: «—eso es Freud —afirma Mann—, eso es análisis, y nada más. Y también recordamos que en Freud (cuya ciencia e investigación de las raíces psicológicas fueron anticipadas por Nietzsche), el interés por la mitología, por los aspectos primitivos y pre-culturales de la humanidad, estaba estrechamente relacionado con su interés psicológico»[68].

La figura de la lira en el monograma de Mann (Fig. 44) es la señal de su identificación con esta tradición, en la que la música, el mito y la profunda psicología están unidos y contenidos en el *Leitmotiv* —recurso que Mann llega a comparar a una custodia: el resplandeciente receptáculo dorado en que, en la bendición de la misa católica romana, el sacerdote expone la Hostia consagrada y la eleva para que sea admirada, contemplada y adorada[69]. La música de Wagner, señala, ya no es propiamente música, sino literatura.

---

[68] Thomas Mann, «Leiden und Grösse Richard Wagners», en *Leiden und Grösse der Meister* (Berlín, S. Fischer Verlag, 1935), pp. 99 y 95-97.
[69] Ibid., p. 93.

Figura 44.—*Monograma de Thomas Mann.*

Es psicología, símbolo, mitología, acento —todo; pero no es música en el sentido pleno y puro de la palabra... Como tampoco son propiamente literatura —sino música— los textos en torno a los que germina, complementándolos como drama. Más aún, incluso mientras borbotea como un géiser de las profundidades prehistóricas del mito (y no sólo en apariencia, sino realmente), esta música está meditada, calculada, es extremadamente inteligente y certera, y su concepción no es menos literaria que musicales son sus textos. Descompuesta en sus componentes básicos, la música aparece al servicio de ideas míticas de significado filósofico, poniéndolas de relieve. La inquietante escala cromática de la «muerte de amor» es una idea literaria. El flujo elemental del Rhin; los siete bloques primordiales de acordes que constituyen el Valhalla: también todo esto es literatura... Estas secuencias de citas-motivos simbólicos, esparcidos como fragmentos de roca en el lecho de un torrente musical elemental: sería pedir demasiado que pudiéramos experimentarlos como música en el sentido de Bach, Mozart y Beethoven [70].

Como en *Ulises*, el *Leitmotiv* les sirve a Wagner y a Mann para que reconozcamos conexiones entre momentos, hechos, personas y objetos en apariencia aislados, pero que en el fondo pertenecen a una forma única —a la manera, como ya hemos dicho, de la reunión de las partes dispersas de una anamorfosis. Y los recuerdos evocados se asociarán en nuestra mente con aspectos relacionados de nuestro propio inconsciente. «La música —afirma Thomas Mann— es el lenguaje de "érase una vez" en el doble sentido de "como todo fue" y "como todo será"» [71]. Y así también, ya lo sabemos, es el mito. Así también es el sueño: y el romance; así es el amor: y la noche. Alfa y omega: principio y fin.

[70] Ibid., pp. 109-110.
[71] Ibid., p. 99.

«Con añoranza —escribió Wagner desde París a Mathilde Wesendonck, el 3 de marzo de 1860— me quedo frecuentemente con la vista fija hacia el país del nirvana. Pero muy pronto el nirvana se convierte para mí en Tristán: ya conoce la teoría budista del principio del mundo. Un soplo perturba la claridad del cielo...» y en esta carta Wagner anunció las cuatro notas, en ascendencia cromática, que abren su partitura metafísica y la llevan a su conclusión (sol sostenido, la, la sostenido, si); después de lo cual, continúa, refiriéndose simultáneamente a la turbulencia del principio mundo, su partitura y su propio ánimo: «se hincha, se condensa y, finalmente, el mundo se me vuelve a presentar en una solidez impenetrable»[72].

«Vincular arte y religión de esta forma —comenta Mann—, mediante un audaz tratamiento operístico del sexo, y ofrecer esa pieza sagrada de arte profano como un teatro de Lourdes y una gruta milagrosa, satisfaciendo la apetencia de fe del ahíto público de *fin de siècle*: eso es puro romanticismo; algo absolutamente impensable en la esfera respetable, clásicamente humanista, del arte»[73]. «El romanticismo —afirma (y es aquí donde yo quiero poner el acento)— está vinculado a todos esos cultos míticos lunares y maternales que han florecido desde los primeros tiempos de la raza humana en oposición al culto solar, la religión de la luz masculina, paternal: y el *Tristan* de Wagner está bajo el hechizo de esta concepción lunar del mundo»[74].

La mayor parte de la obra de Mann también está bajo este hechizo; un hecho señalado por él mismo, repetida y claramente, a lo largo de su tetralogía mitológica *José y sus hermanos* —I. *La historia de Jacob* (1933), II. *El joven José* (1934), III. *José en Egipto* (1936) y IV. *José el proveedor* (1943)— donde Jacob y José, sus héroes, están asociados explícitamente a la ambigua lógica del ni-ni, tanto-como, de lo que denomina «sintaxis lunar»[75] en contraste con el modo de pensar de la llanura,

[72] Wolfgang Golther, *Richard Wagner and Mathilde Wesendonck* (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1922), pp. 260-61.

[73] Mann, *Leiden und Grösse der Meister*, pp. 136-37.

[74] Ibid., p. 133.

[75] Thomas Mann, *Joseph und seine Brüder*, I. *Die Geschichten Jaakobs* (Berlin, S. Fischer Verlag, 1933), véase cap. 2, sección 1. [Edición castellana: *José y sus hermanos*, Labor, 1977.]

optimista, donde lo blanco es blanco y lo negro es negro, asociado con Esaú, el hombre peludo y rubicundo, y la banda de los hermanos guerreros de José. Además, el principio de ironía erótica, definido en «Tonio Kröger» como el equilibrio entre los dos mundos de la luz y la noche, ya pertenece en sí mismo al modo del ser musical, afrodítico-hermético, lunar, y en ningún lugar se expone con mayor amplitud y riqueza este equilibrio de la vida, y de todo el mundo creado, entre las dos oposiciones, en una verdadera sinfonía de asociaciones reverberantes, que en la gran obra de este autor en el apogeo de su carrera: *La montaña mágica*.

El plan de la novela, como ya hemos señalado, es sencillo: un joven que viaja a un sanatorio alpino para una visita de tres semanas, contrae unas fiebres y, en vez de las tres semanas, pasa allí un evo de siete años, y no regresa a su tierra natal hasta el estallido de la I Guerra Mundial para servir voluntariamente a su país. Esto es, la aventura se conforma, tanto en su estructura como en su contenido, a un *rito de paso* tradicional, o a la aventura del héroe mitológico, cuya trayectoria arquetípica —como ya he mostrado en mi obra *El héroe de las mil caras*[76]— sigue siempre un modelo de tres fases: *separación, iniciación, regreso*, que he denominado (empleando un término de *Finnegans Wake*), la unidad nuclear del Monomito[77]. (Compárese, por ejemplo, el ciclo de iniciación ilustrado en la copa de la Fig. 3.)

En *La montaña mágica*, la ruptura absolutamente indispensable con el mundo diario —con sus deberes, pensamientos, sentimientos e intereses supremos «comunes a todos los hombres» que no son dictados por la experiencia y los descubrimientos propios, sino de los otros— está representada ya al comienzo en el empinado ascenso del tren alpino de vía estrecha hacia su casi inaccesible destino en la altura. Mann compara el cielo claro, la vista de las cumbres eternas coronadas de nieve y el aire claro que acelera el corazón de allí arriba a una poción, una bebida mágica, como la del río Leto; y la

---

[76] Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, Bollingen Series XVII (Nueva York, Pantheon Books, 1949).

[77] Joyce, *Finnegans Wake*, p. 581.

cima de la montaña a la de Blocksberg, donde los dioses de la Europa precristiana celebran anualmente la Noche de Valpurgis —a cuyas Saturnales de diablos, brujas y muertos, guió Mefistófeles a Fausto. Se establece una asociación análoga (ya evidente en el título) con el legendario Monte de Venus, donde el Minnesinger Tannhäuser, celebrado por Wagner, habría mantenido su idilio con Venus. Y otra con el viaje por el mar nocturno de Odiseo a la isla de Circe y (guiado por ésta) al mundo subterráneo de Perséfone, la reina de los muertos. Mann compara la situación de aislamiento de su héroe en el sanatorio con la de la materia primordial en el *vas Hermeticum* del alquimista, sufriendo un proceso de fermentación para sublimarse en oro filosófico.

Así pues, tanto la novela ostensiblemente naturalista de Mann como su contemporánea de Joyce (*Ulises*, 1922; *La montaña mágica*, 1924) presentan una serie de asociaciones en profundidad, escrupulosamente controladas —en gran parte mediante el hábil empleo del *Leitmotiv*—, con los arquetipos intemporales, «graves y constantes» del mito; y en ambos casos, la obra siguiente de cada autor (*Finnegans Wake*, 1939; *José y sus hermanos*, 1933-1943) se sumerge definitivamente en la esfera del mito. Esencialmente, ambos abordaron y resolvieron el mismo problema a tres niveles: primero, al nivel personal del artista que habita en un mundo de gentes de otra raza (como lo expresó Schopenhauer), otro orden de experiencia y expresión; al nivel estético de novelistas del siglo XX, que habían heredado de sus antecesores un arte narrativo esenciamente racionalista, naturalista, anecdótico-histórico, inadecuado para su concepción de la psicología en sus aspectos universales y mitológicos, además de individuales y biográficamente condicionados; y, en tercer lugar, al nivel religioso, el problema análogo de una tradición eclesiástica heredada de creencias profesadas públicamente, totalmente incongruente no sólo con las ciencias, sino con el verdadero orden moral y la conciencia humanista de las naciones «cristianas» secularizadas de este mundo moderno.

James Joyce nació en un ambiente católico; Thomas Mann, en uno protestante. Ambos rompieron con sus creencias familiares de la forma novelada en sus primeras obras

(«Stephen héroe», 1903, y *Retrato del artista adolescente*, 1916; *Buddenbrooks*, 1902, y «Tonio Kröger», 1903); y desbrozaron por sí mismos el camino —en cursos paralelos, aproximadamente al mismo paso, fecha a fecha— hacia un arte de las ambigüedades psicológico-mitológicas más complejas. Mann desarrolló su posición hacia el mito a partir de Lutero y Goethe, Schopenhauer, Wagner y Nietzsche; Joyce, a partir de la Edad Media, Dante y Aquino, Shakespeare, Blake e Ibsen. Por lo tanto, aunque, en efecto, siguieron cursos paralelos, había entre ellos grandes diferencias de enfoque y objetivos, así como en su formación, con los consiguientes contrastes.

Joyce, por ejemplo, en cuanto católico, estaba familiarizado con la esfera del mito religioso desde la infancia y, como muestra en el *Retrato del artista adolescente*, desde muy niño ya interpretaba sus experiencias en téminos mitológicos y su mitología en términos de lo que veía, sentía y era capaz de pensar. Así, leemos sobre el pequeño escolar cavilando en su pupitre:

Pasó las hojas de la Geografía hasta llegar a la guarda y leyó lo que él había escrito allí. Allí estaban él, su nombre y su residencia.

Stephen Dédalus
Clase de Nociones
Colegio de Clongowes Wood
Sallins
Condado de Kildare
Irlanda
Europa
El Mundo
El Universo

Esto estaba escrito de su mano. Y Fleming había escrito por broma en la página opuesta:

Stephen Dédalus es mi nombre
e Irlanda mi nación.
Clongowes donde yo vivo
y el cielo mi aspiración.

Leyó los versos del revés, pero así dejaban de ser poesía. Y luego leyó de abajo a arriba lo que había en la guarda hasta que llegó a su nombre. Aquello era él: y entonces volvió a leer la página hacia abajo. ¿Qué había después del

universo? Nada. Pero, ¿es que había algo alrededor del universo para señalar dónde se terminaba, antes de que la nada comenzase? No podía haber una muralla. Pero podría haber allí una línea muy delgada, muy delgada, alrededor de todas las cosas. Era algo inmenso el pensar en todas las cosas y en todos los sitios. Sólo Dios podía hacer eso. Trataba de imaginarse qué pensamiento tan grande tendría que ser aquél, pero sólo podía pensar en Dios. Dios era el nombre de Dios, lo mismo que su nombre era Stephen. *Dieu* quería decir Dios en francés y era también el nombre de Dios; y cuando alguien le rezaba a Dios y decía *Dieu*, Dios conocía desde el primer momento que era un francés el que estaba rezando. Pero aunque había diferentes nombres para Dios en las distintas lenguas del mundo y aunque Dios entendía lo que le rezaban en todas las lenguas, sin embargo, Dios permanecía siempre el mismo Dios, y el verdadero nombre de Dios era Dios.

Se cansaba mucho pensando en estas cosas.

Poco después, ocupa su mente otra clase de problemas religiosos:

...los protestantes se solían burlar de las letanías de la Santísima Virgen. *Torre de Marfil*, solían decir, *Casa de Oro*: ¿cómo es posible que una mujer pueda ser una torre de marfil o una casa de oro? ¿Pues, quién tenía razón entonces?...

Eileen tenía las manos largas y blancas. Y una vez, jugando a uno de los juegos de niños, ella le había puesto las manos sobre los ojos: largas y blancas y finas y frías y suaves. Aquello era lo que era marfil: una cosa fría y blanca. Aquello era lo que quería decir *Torre de Marfil*...

Un día estaba él al lado de ella mirando los campos del hotel. Un criado izaba una banderola en su mástil y un perro foxterrier daba huidas locas de acá para allá sobre el césped soleado. Ella le metió la mano en el bolsillo donde él tenía la suya propia y Stephen sintió entonces el frescor, la delgadez y la tersura de aquella mano. Ella le había dicho que el tener bolsillos era una cosa bien chistosa, y luego, de pronto, había echado a correr cuesta abajo por el sendero en curva. Su cabello rubio le ondeaba por detrás, como oro al sol. *Torre de Marfil. Casa de Oro.* Había que pensar las cosas para entenderlas[78]**.

Además, Joyce conservó hasta el final una actitud esencialmente sacerdotal hacia la práctica y la función de su arte; mientras que Mann, el protestante alemán, tenía la actitud del pastor predicador. El sacerdote, cuando oficia la misa de espalda a la congregación, realiza un milagro en el altar, de forma muy semejante al alquimista, trayendo al propio Dios a

[78] Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, pp. 40 y 48.

* Esta es la fuente del tema de la «pared» en *Finnegans Wake*.

** En *Finnegans Wake*, p. 327, también hay un breve eco de este momento: «casa de juego de torre de marfil de oro...».

su presencia en el pan y el vino, de la nada: y no importa, ni a Dios, ni al sacerdote, al pan o al vino, si la congregación está presente o no. El milagro se produce y eso es lo que importa en la misa, el *opus*, el acto. Su efecto es la salvación del mundo. Mann escribe para persuadir. El explica, interpreta y evalúa discursivamente los símbolos de su arte, mientras que Joyce presenta simplemente, sin comentarios del autor. Más aún, Mann se aproxima a los símbolos desde el mundo secular, a través de la literatura y el arte, no de la iconografía inculcada en la niñez de una religión ordenada ritualmente y seriamente aceptada. No el altar, sino el púlpito es el centro de su *mysterium*, y por lo que respecta a los símbolos, están más asociados en su mente con el culto de los acontecimientos familiares y los antepasados distinguidos, que con personificaciones intemporales de significado cosmológico y metafísico: lo cual, por cierto, quizá sea una de las grandes razones por las que las versiones protestantes de la fe cristiana tienden a apoyarse más que las católicas en la teología del culto familiar del Antiguo Testamento, que, cuando se considera seriamente como una base apropiada para una religión universal es constitucionalmente inaceptable, puesto que, en último término, no es sino la historia exagerada y la genealogía fabricada de un subgrupo de una raza semítica del suroeste de Asia, de aparición tardía, cuya influencia, por grande y noble que fuera, en ningún caso es la pretendida por su versión de la historia humana. Tampoco era el linaje ancestral de los Buddenbrook, los Kröger o los Castorp comparable en significado o en fuerza a los misterios metafísicos simbolizados en la Trinidad, el Verbo Hecho Carne y el sacramento de la Misa.

Carl Jung ha descrito acertadamente el contraste entre la condición psicológica católica y la protestante en relación a su comprensión de los símbolos:

> La historia del protestantismo [escribe] ha padecido iconoclasia crónica. Las paredes cayeron una detrás de otra. Y la obra de destrucción no fue demasiado difícil una vez quebrantada la autoridad de la Iglesia. Todos sabemos cómo se desmoronó fragmento a fragmento en las cuestiones grandes y en las pequeñas, en lo general y en lo particular, y cómo se produjo la alarmante pobreza de símbolos que ahora es la condición de nuestra vida. Con ellos desapareció el poder de la Iglesia —una fortaleza privada de sus baluartes

y casamatas, una casa cuyas paredes hubieran sido arrancadas, expuesta a los vientos del mundo y a todos los peligros.

Aunque, propiamente hablando, se trata de un lamentable fracaso que ofende a nuestro sentido de la historia, la desintegración del protestantismo en casi cuatrocientas denominaciones es un indicio seguro de que la inquietud continúa. El protestante ha sido arrojado a una indefensión que muy bien podría hacer estremecerse al hombre natural. Su conciencia iluminada, claro está, se niega a reconocer este hecho y busca calladamente en otros lugares lo que se ha perdido en Europa. Buscamos las imágenes efectivas, las formas de pensamiento que satisfagan la inquietud del corazón y la mente y encontramos los tesoros de oriente...

¿Seremos capaces de adoptar, como un traje nuevo, símbolos ya creados, desarrollados en suelo extraño, saturados de sangre extraña, expresados en lengua extraña, alimentados por una cultura extraña, entreverados de historia extraña, y así asemejarnos a un mendigo que se arropa con indumentaria real, a un rey que se disfraza de mendigo? Sin duda, es posible. ¿O hay algo en nosotros mismos que nos impele no ya a buscar disfraces, sino quizá incluso a coser nuestro propio vestido?

Estoy convencido de que el creciente empobrecimiento de símbolos tiene un significado. Es un proceso que posee su coherencia interna. Todo aquello sobre lo que no hemos reflexionado y que, por tanto, ha sido privado de una relación significativa con nuestra conciencia en desarrollo, se ha perdido. Si ahora intentamos cubrir nuestra desnudez con los suntuosos ornamentos de Oriente, como hacen los teósofos, estaremos falseando nuestra historia. Un hombre no se hunde en la mendicidad para posar después como un potentado indio. Me parece que sería mucho mejor admitir resueltamente nuestra pobreza espiritual, nuestra falta de símbolos, en vez de simular un legado del que no somos herederos legítimos. Desde luego, sí somos los herederos legítimos del simbolismo cristiano, pero de alguna forma hemos dilapidado esta herencia. Hemos dejado que decayera la casa construida por nuestros padres y ahora intentamos irrumpir en palacios orientales que nuestros padres nunca conocieron. Actualmente, quien haya perdido los símbolos históricos y no se dé por satisfecho con sustitutos está en una posición muy difícil: ante él bosteza el vacío y él se aparta horrorizado. Y lo que es peor, el vacío se llena de absurdas ideas políticas y sociales, que de la primera a la última se distinguen por su desolación espiritual. Pero si no puede soportar esos dogmatismos pedantes, se ve obligado a plantearse seriamente por una vez su supuesta confianza en Dios, aunque generalmente su temor a que las cosas vayan mal si así lo hace es aún más persuasivo. Este temor no está injustificado en absoluto, pues donde Dios está más cerca, el peligro parece mayor. Es peligroso admitir la pobreza espiritual, porque el hombre pobre tiene deseos y quien tiene deseos invoca a alguna fatalidad sobre sí mismo. Un proverbio suizo lo expresa drásticamente: «Detrás de cada hombre rico hay un diablo, y detrás de cada hombre pobre, dos».

Igual que en la Cristiandad el voto de pobreza terrenal apartó la mente de las riquezas de esta tierra, la pobreza espiritual busca renunciar a las falsas riquezas del espíritu para retirarse no sólo de los lastimosos restos —que hoy se autodenominan Iglesia protestante— de un gran pasado, sino también de

todas las tentaciones del fragante Oriente; para, finalmente, habitar a solas consigo mismo, donde, a la fría luz de la conciencia, la yerma aridez del mundo alcanza a las propias estrellas.

Hemos heredado esta pobreza de nuestros padres...[79].

Por otra parte, la situación actual del católico es precisamente la opuesta. El no está privado, sino sobrecargado de símbolos que han sido grabados en sus nervios, pero que ya no son pertinentes para la vida moderna; por consiguiente, no está peligrosamente expuesto a un vacío interior, sino, como una especie de Rip van Winkle o eterno Don Quijote, a un mundo exterior ajeno, que en su corazón es rechazado dogmáticamente y, sin embargo, es visible ante sus ojos. Si tiene suerte (¿lo podemos llamar suerte?), quizá viva hasta el final encerrado en su Credo de Nicea (del 325 d.C.) para morir, por así decirlo, como si todavía no hubiera nacido del vientre de la Santa Madre Iglesia. Pero si las paredes de su Iglesia de desmoronan —como ha ocurrido para muchos desde mediados de la Edad Media— deberá pagar literalmente con el Infierno. Su problema es entonces destruir en sí mismo la mitología estructurante de su vida estructurada mitológicamente, o desvincular de algún modo sus símbolos arquetípicos de sus referencias cristianas pseudohistóricas y provincianas, y devolverles su fuerza y su valor primitivos como universales mitológico-psicológicos —lo cual ha sido, en efecto, el esfuerzo típico de los pensadores católicos no ortodoxos en Occidente desde la victoria militar de Constantino y la imposición por Teodosio el Grande (r. 379-395 d.C.) de un credo increíble para el mundo occidental.

El dogma [afirma Jung] ocupa el lugar del inconsciente colectivo formulando su contenido a gran escala. La forma católica de vida es completamente ajena a los problemas psicológicos en el sentido protestante. Casi toda la vida del inconsciente colectivo ha sido canalizada en ideas arquetípicas dogmáticas y fluye como un río bien controlado en el simbolismo del credo y el ritual. Se manifiesta en la interioridad de la psique católica. El inconsciente colectivo, como lo entendemos hoy, nunca fue una cuestión de «psicología», pues antes de que existiera la Iglesia cristiana estaban los misterios de la Antigüedad, y éstos se remontan hasta las grises brumas de la prehistoria neolítica. La humanidad nunca ha carecido de imágenes poderosas que le prestaran ayuda

[79] Jung, *The Archetypes of the Collective Unconscious*, pp. 13-15, abreviado.

mágica contra todas las cosas pavorosas que habitan en las profundidades de la psique. Las figuras del inconsciente siempre se expresaron en imágenes protectoras y curativas, y, de esta forma, fueron expulsadas de la psique al espacio cósmico.

No obstante, la iconoclasia de la Reforma abrió literalmente una brecha en la pared protectora de imágenes sagradas y desde entonces se ha derrumbado una imagen tras otra. Se volvieron dudosas porque pugnaban con la nueva razón. Además, la gente ya había olvidado su significado hacía mucho tiempo. Pero ¿lo había olvidado realmente? ¿Pudiera ser que los hombres nunca hubieran sabido realmente lo que significaban y que sólo en tiempos recientes se le ocurriera a la parte protestante de la humanidad que en realidad no tenemos la más remota idea de lo que significa el nacimiento de virgen, la divinidad de Cristo y las complejidades de la Trinidad? Casi parece como si estas imágenes simplemente hubieran vivido y su existencia hubiera sido aceptada sin objeciones ni reflexión, de la misma forma que todos decoramos árboles de Navidad o escondemos los huevos de Pascua sin saber lo que significan estas costumbres. El hecho es que las imágenes arquetípicas están tan cargadas de significado en sí mismas que a los hombres nunca se les ocurre preguntar qué significan realmente. La muerte ocasional de los dioses se produce cuando el hombre descubre súbitamente que no significan nada, que están hechos por manos humanas, ídolos ociosos de piedra y madera. Pero en realidad lo único que descubre es que hasta entonces nunca había reflexionado sobre sus imágenes. Y cuando empieza a hacerlo, se ayuda de lo que denomina «razón» —que, de hecho, no es más que la suma total de todos sus prejuicios y opiniones miopes[80].

James Joyce abrió su *Retrato del artista adolescente* con un lema tomado de las *Metamorfosis* de Ovidio (libro VIII, línea 188), «*Et ignotas animum dimitti in artes*: Y dirige su mente a artes desconocidas». El verso se refiere al artista-artesano Dédalo en Creta, en el momento en que decidió escapar y aplicó su pensamiento a la tarea de inventar alas, alas de arte, para volar a tierra firme. En la mente de Joyce, la referencia inmediata de esta imagen era, alegóricamente, su decisión de huir del pequeño mundo de Irlanda al más grande del continente europeo. Pero en su mente también estaba la idea de huir del horizonte estrecho, esto es, la versión católica romana, de la Cristiandad, e incluso de la versión cristiana de los arquetipos mitológicos, a una visión humana más amplia —la más amplia, si fuera posible—: no en virtud de una conversión a algún otro orden comunal de la llamada fe, sino en virtud del arte.

[80] Ibíd., pp. 12-13.

Cuando Cranly preguntó a su amigo Stephen Dedalus si pensaba hacerse protestante: «Te he dicho que he perdido la fe —contestó Stephen— pero no que haya perdido el respeto a mí mismo. ¿Qué clase de liberación sería esa de abandonar un absurdo lógico que es lógico y coherente para abrazar otro ilógico e incoherente?» [81].

La estructura de cualquier sistema mitológico completamente desarrollado y bien meditado —sea bizantino o gótico, hindú, budista, polinesio o navajo— es armoniosamente bella y de claridad apolínea, y, al mismo tiempo, está completamente animado por el significado y el esplendor de la vida experimentada (aunque no necesariamente racionalizada). El vínculo católico romano con el mito, por tanto, no es «romántico» en el sentido protestante de añoranza de un vacío de significado desconocido, sino firme, sólido y claro. Para el católico, es más bien el mundo exterior, no católico, no mitológico, el que ha sido entregado al Diablo y es caótico, demoniaco y vacío. «La historia —afirma Stephen durante su largo viaje infernal de *Ulises* en un mundo de hombres vivos— es una pesadilla de la que estoy tratando de despertar» [82]. Y en la tarde de ese mismo día se escucha el gran trueno anunciando la lluvia —la ruptura en la estéril Tierra Baldía del hechizo que ha mantenido disociada la estructura interior, que confiere sentido, del contexto exterior de su vida; después de lo cual, en la *Walpurgisnacht* del capítulo del burdel, se produce la interacción regenerativa entre los dos mundos innegables de imágenes simbólicas interiores y de hechos literales exteriores, que conducirá directamente al *sueño* expiatorio de *Finnegans Wake*. Allí, la Tierra Baldía —visible, pero no interpretada, no asimilada espiritualmente y, por consiguiente, extraña y desarraigada— del mundo de la conciencia despierta, de personalidades aisladas y a la defensiva, de religiones aisladas, historias nacionales aisladas e incluso especialistas aislados, desaparece y da lugar al principio de la «consubstancialidad» del mito en el sueño. La absurda pesadilla de la historia se desintegra y se reconstruye significativamente en la imagen mitológica del

[81] Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, p. 277.
[82] Joyce, *Ulysses*, ed. de París, p. 34; ed. de Random House, p. 35.

ciclo de las cuatro edades del mundo girando eternamente. Todo se torna radiante con la imagen polarizada omnipresente de ese «único poder de la naturaleza o del espíritu» que, en todas partes, está simultáneamente en grave guerra y en humorística paz consigo mismo, «como la sola condición e instrumento de su manifestación élyella»*. Y por todo el mundo exterior resuena el eco de ese sí que es el principio interior, perseverante, creativo, creador y afirmador del mundo, como dicen los hindúes: «desde el Ser de seres hasta la brizna de hierba».

Pero en *La montaña mágica* también ocurre algo semejante. Es asombroso, en efecto, cuántos temas y símbolos eran comunes a esos dos novelistas contemporáneos que trabajaban independientemente: en *Ulises* y *La montaña mágica*, por ejemplo, el simbolismo de un país de los muertos, con un joven reflexivo, inquisitivo, que busca una actitud ante la vida; un escenario naturalista, estructurado de tal forma que incluye, en un caso, un hospital y un ambiente médico, y, en el otro, una biblioteca y atmósfera de estudio, permitiendo influencias pedagógicas de las esferas literaria y científica, en ambos casos referidas a los temas graves y constantes de la muerte y el amor; una base mitológica emergente, que asimila los campos de la experiencia vital moderna con los de la humanidad tradicional y está sugerida musicalmente en la técnica del *Leitmotiv* reverberante; un componente sexual, que culmina en un capítulo concebido como una *Walpurgisnacht*; hasta con un trueno que señala el momento de la transformación, cuando la vida del héroe en la tierra de los muertos se vuelve a la vida y él se ve obligado a afrontar la tarea de integrar substancialmente sus dos mundos. Sin embargo, y aquí está el contraste, mientras que en *Ulises* la voz del trueno se escucha *antes* de la *Walpurgisnacht* de interacciones alucinatorias de su interior y el exterior, en *La montaña mágica*, el capítulo titulado «El trueno» es el último de la novela y *sigue* a las grandes escenas reveladoras. Además, no conduce al joven héroe al sueño, sino que le devuelve al campo de la historia. Es la noticia del comienzo de la I Guerra Mundial lo que estalla «como un trueno» y lleva a

* *Supra*, p. 350.

Hans Castorp, «el séptimo durmiente», voluntariamente e incluso agradecido por su despertar a la vida, a la pesadilla de las trincheras —y no del lado del sueño político del mediterráneo y francófilo Settembrini, su amigo literario y mentor, sino del lado de sus compatriotas, «allí donde la sangre le llamaba».

Así pues, en el lado católico-irlandés, la llamada del trueno había llegado desde dentro, desde el mundo mítico de universales intemporales que le habían inculcado, en el que ahora debía integrar los particulares del mundo exterior, mientras que, en el lado protestante-alemán, la llamada llegó desde fuera, desde el campo de la historia específicamente europea —la historia de la familia y la patria, y el compromiso partidario— que había sido interiorizado en el espíritu de este joven alemán por la cristiandad orientada a la familia de su reverente hogar paterno. Sin embargo, las dos aventuras, aunque históricamente opuestas, eran análogas a un nivel más profundo, pues en las dos se trataba de integrar los aspectos temporales e intemporales de la existencia.

En la niñez de Hans Castorp se había establecido una relación práctica con el orden histórico-temporal de su siglo, mientras que sólo conoció el mundo intemporal de los universales durante esos siete años de meditación (de los veintitrés a los treinta años) en la cima de la montaña mágica. Stephen Dedalus, por otra parte, no había sido educado entre Biblias y herencias familiares, sino en el misterio de la transubstanciación, y cuando llegó la llamada del mundo temporal en la hermosa forma de aquella muchacha que estaba ante él en el agua —«parecía que un arte mágico le diera la apariencia de un ave de mar bella y extraña»—, lo que encontró, en respuesta a su llamamiento de «vivir, errar, caer, triunfar, volver a crear la vida con material de vida»*, fue una visión infernal de pesadilla, cuya sublimación en oro filosófico requirió toda la impresionante obra de *Finnegans Wake*.

Los mismos temas mitológicos, las mismas profundidades, son exploradas, pues, en estas dos obras de artistas muy distintos: hombres, a pesar de todo, de una profundidad de la

---

* *Supra*, pp. 95-96.

experiencia, amplitud de conocimientos y talento para la comunicación equivalentes. Y de esta forma servirán para sustentar mi tesis —o, más bien, la tesis de Nietzsche— del mito como el factor revelador en virtud del cual se descubre el vínculo entre los incidentes del mundo diurno y ese ámbito que es el fundamento de todo y confiere la vida a todo. No obstante, para conocerlo como tal, el mito no puede considerarse algo fijo, definido dogmáticamente de una vez para siempre. Más bien, ha de ser redescubierto por el ojo del artista, fresco y vivo, como la forma de este o aquel hecho: como una pauta que no es tal, pero que está presente en cada cosa de una forma completamente nueva.

VII. La democracia y el terror

¿Qué es, entonces, la Tierra Baldía?

Es la tierra donde el mito está modelado por la autoridad, no emerge de la vida; donde no hay ojo de poeta que pueda ver, aventura que pueda vivirse, donde todo está definido de una vez para siempre: ¡Utopía! Es la tierra donde el poeta languidece y florecen los espíritus sacerdotales, cuya misión sólo es repetir, aplicar y elucidar clichés. Y esta enfermedad del espíritu se extiende hoy desde la catedral hasta el campus universitario. Nietzsche ya lo percibió hace casi un siglo.

De vez en cuando tengo contactos con Universidades alemanas [escribió Nietzsche en su *Crepúsculo de los ídolos*, 1888]: ¡qué atomósfera la que reina entre sus doctos, qué espiritualidad yerma, qué espiritualidad contentadiza y entibiada! Sería un malentendido profundo que aquí se me quisiera replicar con la ciencia alemana —y además una prueba de que no se ha leído ni una palabra de mí. Desde hace diecisiete años no me he cansado de poner de relieve el influjo *desespiritualizador* de nuestro cultivo actual de la ciencia. El duro hilotismo a que la extensión enorme de las ciencias condena hoy a todo individuo es una razón capital de que naturalezas con unos intereses más completos, más ricos, *más profundos*, no encuentren ya ni una educación ni *unos educadores* adecuados en ellas. De ninguna otra cosa adolece *más* nuestra cultura que de la profusión de presuntuosos mozos de esquina y humanidades fragmentarias; nuestras universidades son, *contra* su voluntad, los auténticos invernaderos para este especie de atrofia de los instintos del espíritu. Y

Europa entera tiene ya una noción de esto —la gran política no engaña a nadie... Alemania es considerada cada vez más como el *país plano* de Europa[83].

La única corrección que me parece necesaria para traducir esta demoledora crítica a nuestra época, mediado el siglo XX, sería sustituir la palabra «contra» por «con toda». Primero, un aprendizaje religioso de perogrulladas procedentes de un mundo que no puede ser más ajeno del moderno; después, la llamada educación de artes liberales, por medio de conferencias, seminarios y exámenes, semana a semana: «grandes libros» resumidos y evaluados, embutidos en cabezas vacías como información autorizada que deben citar para obtener sus títulos; y después las ciencias —¡en los lejanos confines del pensamiento!— enseñadas por autoridades esterilizadas que, en esos años irrecuperables de su juventud, cuando los oídos, los ojos y el corazón del espíritu se abren a la maravilla de uno mismo y del universo, estaban condenados a ese mismo «hilotismo» del que escribe Nietzsche. No hay tiempo, lugar ni permiso —y mucho menos estímulo— para la *experiencia*. Y para empeorar las cosas, ahora llegan esos maníacos sociopolíticos con sus mítines en el campus, consignas en los piquetes, propaganda periodística y llamamientos a la acción en el nombre de causas de las que sus inexpertos rebaños no sabían nada seis meses antes —e incluso esas horas marginales que podrían haber quedado del estudio para el desarrollo interno están invadidas, arruinadas y salpicadas por basura diaria. No es extraño si hoy hasta los propios jóvenes del mundo también tienen cierto aire de habitaciones salpicadas de basura y en sus «trips» y «happenings» dionisiacos prometen igualar los *ágapes* de la primitiva Iglesia cristiana.

En *La montaña mágica* Thomas Mann explora el término «pedagogía hermética». La idea sugiere el aislamiento del tiempo histórico para entregarse al tiempo interior: la activación de la mente por medio de las influencias apropiadas del exterior, pero, después, una respuesta de acuerdo con la disposición y el ritmo del propio desarrollo, no de las necesidades, ideales y expectativas de alguna otra persona, algún

[83] Nietzsche, *Götzen-Dämmerung*, sección 8, «Was den Deutschen abgeht», párrafo 3; *Werke*, vol. VIII, pp. 110-11.

grupo o algún supuesto mundo. En la llanura la vida es reacción, mientras que en la cumbre intemporal —como en el *vas Hermeticum* del alquimista— puede haber fermentación, espontaneidad, acción como lo opuesto de reacción: lo que verdaderamente significa el término «educación» (*e-ducere*, «conducir o llevar hacia adelante») en oposición a «inculcación» (*inculcare*, «imprimir, grabar»). Y absolutamente indispensable para ese desarrollo es la *separación* de las exigencias del momento, considerada por todos los educadores —hasta hace poco— como el primer requisito para cualquier cosa que se aproxime a la vida espiritual.

En *La montaña mágica*, la figura que más resueltamente se opone a la separación de Hans Castorp de la historia para entregarse al lujo del descubrimiento de su propia personalidad y del mundo es el primero de esos dos ridículos pedagogos entre los que el autor colocó a su héroe: ese humanista y periodista italiano de bigote oscuro, delicado y elegante, Settembrini, quien recuerda no poco a Hans a un organillero. Mann le presenta como Satana, Mefistófeles, una personificación del intelecto que lucha por obtener el control de la vida: el defensor del progresismo retórico, la claridad, la razón y la gracia formal mediterráneas, cuyo nombre, no obstante, sugiere el ominoso verbo *septembriser*, «masacrar a sangre fría» (del nombre *septembrisades*, que alude a la masacre de realistas realizada en las prisiones de París el 2-6 de septiembre de 1792). Elegante aun con su chaqueta deshilachada y sus pantalones a cuadros blancos y negros, siempre pulcramente planchados a pesar de estar raídos (como sus ideas), este melifluo enciclopedista de la escuela política de Mazzini desempeña la misma función con relación a Hans que Mefistófeles con Fausto: es capaz de dar a su discípulo consejos y ayuda con el objeto de ganarse su alma, pero incapaz de comprender o controlar su voluntad.

«Cuando quiero leer algo que me subleve», escribió Mann en su libro de reflexiones apolíticas,

algo ante lo que se rebele cada partícula de mi cuerpo (y tal lectura puede ser útil a veces), abro el volumen de Mazzini que un día, sin mérito ni esfuerzo por mi parte, llegó a mis manos como enviado del cielo y al que debo no sólo la génesis de la poca intuición que pueda tener de la naturaleza de la virtud

política, sino también mi comprensión del contexto del que procede el estilo, la actitud, el tono y la pasión del manifesto político del *civilisation-littérateur* alemán. Tengo en mis manos al masón latino, al retórico demócrata, revolucionario literario y progresista en toda su pureza y máximo esplendor. Aquí aprendo a considerar el espíritu como algo entre el espíritu del profundo Oriente y el del Club Jacobino, pues así es como ha de entenderse ahora que la «virtud» [en el sentido de Marat y Robespierre] ha sido rehabilitada. Aquí puedo admirar el espectáculo del activismo que no se detiene ante nada, sin mácula de duda, ora ante su pueblo, con los ojos alzados hacia el cielo, declamando con el gesto más ampuloso, ora, con los puños apretados y la respiración siseante, saltando, incitando, agitando, incitando a la rebelión. Aquí las barricadas se denominan «el trono del pueblo». Aquí oigo a un hombre que puede decir: «¡moralidad y tecnología!» «¡Dios y prensa!»[84].

Este campeón de la luz de la razón, en el sentido de *liberté, egalité, fraternité —o muerte*, es una tardía reducción estereotipada y vulgarizada, y, por así decirlo, sacerdotal, de la gran figura renacentista del espíritu libre; y Mann ha logrado comunicar maravillosamente a su trivial pedagogo un rescoldo de la nobleza de aquellos grandes humanistas en cuya luz habita: el propio Virgilio, así como Petrarca, Lorenzo y Poliziano, Maquiavelo y Castiglioni, siguiendo con la Ilustración francesa, Diderot y Voltaire. La influencia consagrante y purificadora de la literatura, la eliminación de las pasiones por el conocimiento y la palabra; la idea de la literatura como la vía privilegiada a la comprensión, el perdón y el amor; el poder salvador del habla; el espíritu literario como la más noble manifestación del espíritu humano en su conjunto; el hombre literario como el hombre pleno, como santo: ésta era la luminosa música a la que Settembrini cantaba siempre su *apología*.

Pero en la terminología de Nietzsche, anunciada en *El nacimiento de la tragedia*, éste era precisamente el carácter de Sócrates, del hombre socrático, como prototipo y protagonista de «la decadencia», en el sentido del intelecto que somete, desorienta y destruye la vida, aborreciendo de su imperfección, inaccesible a su misterio; el tipo, en otras palabras, que Schopenhauer había denunciado en el párrafo antes citado, sobre quienes atribuyen a las condiciones locales o temporales

[84] Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, p. 395.

los males que son inherentes a la propia vida, y, en su celo por corregir, descomponen la vida que desean salvar*.

Una clave para entender el ser de Sócrates [escribió Nietzsche] ofrécenosla aquel milagroso fenómeno llamado «demón de Sócrates». En situaciones especiales, en las que vacilaba su enorme entendimiento, éste encontraba un firme sostén gracias a una voz divina que en tales momentos se dejaba oír. Cuando viene, esta voz siempre *disuade*. En esta naturaleza del todo anormal la sabiduría instintiva se muestra únicamente para enfrentarse acá y allá al conocer consciente, *poniendo obstáculos*. Mientras que en todos los hombres productivos el instinto es la fuerza creadora y afirmativa, y la consciencia adopta una actitud crítica y disuasiva: en Sócrates el instinto se convierte en un crítico, la consciencia, en un creador —¡una verdadera monstruosidad *per defectum*! Y, ciertamente, aquí advertimos un monstruoso *defectus* de toda disposición mística, hasta el punto de que a Sócrates habría que llamarlo el *no-místico* específico, en el cual, por una superfetación, la naturaleza lógica tuvo un desarrollo tan excesivo como en el místico lo tiene aquella sabiduría instintiva. Mas, por otra parte, a aquel instinto lógico que en Sócrates aparece estábale completamente vedado volverse contra sí mismo; en ese desbordamiento desenfrenado muestra Sócrates una violencia natural cual sólo la encontramos, para nuestra sorpresa horrorizada, en las fuerzas instintivas más grandes de todas. Quien en los escritos platónicos haya notado aunque sólo sea un soplo de aquella divina ingenuidad y seguridad propias del modo de vida socrático, ese sentirá también que la enorme rueda motriz del socratismo lógico está en marcha, por así decirlo, *detrás* de Sócrates, y que hay que intuirla a través de éste como a través de una sombra. Pero que él mismo tenía un presentimiento de esa circunstancia, eso es algo que se expresa en la digna seriedad con que en todas partes, e incluso ante sus jueces, hizo valer su vocación divina. Refutar a Sócrates en eso era, en el fondo, tan imposible como dar por bueno su influjo disolvente de los instintos[85].

Como enemigo declarado del instinto y corrector autodesignado de esos modos inconsiderados de vida que no están inspirados por el pensamiento, sino por el impulso (en los términos de Tonio Kröger, no por el «espíritu», sino por la «naturaleza»), el hombre socrático aparece y se hace dominante al final, no al principio, de una cultura. En *La decadencia de Occidente* (1923), Oswald Spengler, siguiendo a Nietzsche en esta observación, comparó las trayectorias de ocho culturas superiores (la egipcia, sumerio-babilonia, greco-romana, india, china, maya-azteca, levantina y europea occidental; la rusa, en

[85] Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, párrafo 13; *Werke*, vol. I, pp. 95-96.
* *Supra*, p. 396.

su opinión, estaría hoy en la fase equivalente al periodo de Carlomagno en Europa occidental) y demostró, apoyándose en datos suficientes para convencer a quien se tome la molestia de verificarlos cabal y atentamente, que en cada una de esas grandes trayectorias vitales supraindividuales llega inexorablemente un momento en que las facultades crítico-intelectuales predominan sobre las lírico-instintivas, a partir del cual se desarrolla un breve periodo de creatividad que, no obstante, siempre acaba en el agotamiento, la esterilidad y la repetición mecánica. Goethe (que, con Nietzsche, fue la principal inspiración de Spengler, como también de Thomas Mann) en un breve estudio titulado «Epocas del espíritu» había trazado, ya a principios del siglo XIX (1817), una secuencia de cuatro fases características de todos los ciclos culturales, tanto de la humanidad en general como de una civilización o nación, que resumió en el siguiente diagrama:

Principios

Percepciones experimentadas profundamente: nombradas apropiadamente

I.	Poesía	Fe popular	Emotiva	Imaginación
II.	Teología	Exaltación idealizadora	Sagrada	Razón (*Vernunft*)
III.	Filosofía	Devaluación clarificadora	Erudita	Entendimiento (*Verstand*)
IV.	Prosa	Disolución en la banalidad	Vulgar	Sensualidad

Confusión, resistencia, disolución

En el paso de la fase II a la III se impone la mentalidad y la crítica reductiva comienza a devaluar y, donde es posible, incluso a erradicar los impulsos instintivos a la vida. Goethe expone así el problema:

El hombre de entendimiento trata de apropiarse de todo lo imaginable para su esfera de claridad e incluso de interpretar razonablemente los fenómenos más misteriosos. Las creencias populares y eclesiásticas, por consiguiente, no son rechazadas, sino que tras ellas se supone un elemento comprensible, digno, útil; se busca su sentido, lo particular se transforma en lo general y de cada cosa nacional, regional e incluso individual se extrae algo válido para la humanidad en su conjunto. No podemos negar a esta época el mérito de una

empresa noble, pura y sabia; pero es más propia del individuo único, de gran talento, que de un pueblo entero.

Pues tan pronto como este tipo de pensamiento se hace general, accede inmediatamente la época final, que podemos denominar prosaica, puesto que no tiene interés en humanizar la herencia de periodos anteriores, adaptándola a un entendimiento humano clarificado y al uso interno general, sino que saca hasta lo más venerable a la luz de la vulgaridad y así destruye completamente todos los sentimientos solemnes, las creencias popular y eclesiástica y aun las creencias del propio entendimiento esclarecido —que todavía podría sospechar un contexto respetable de asociaciones tras lo que es excepcional.

Esta época no puede durar mucho. La necesidad humana, agravada por el curso de la historia, retrocede en un salto ignorando a los guías inteligentes, confunde las creencias sagradas, populares y primitivas, a tientas busca tradiciones a las que aferrarse, se sumerge en misterios, da a los cuentos de hadas el lugar de la poesía y los eleva a artículos de fe. En vez de instruir de manera inteligente e influir calladamente, la gente esparce por doquier semillas y malas hierbas indiscriminadamente; ya no hay un punto central en el cual concentrarse, sino que cada individuo se presenta como guía y maestro y expone su perfecta locura como un todo perfecto.

Y de esta forma se destruye la fuerza de cada misterio, la propia religión popular es profanada, las distinciones que antes surgían unas de otras desarrollándose naturalmente, ahora actúan unas contra otras como elementos contradictorios, y así tenemos de nuevo el caos, pero no el primero, grávido y fructífero, sino más bien un caos agónico abocado a la decadencia, del que ni siquiera el espíritu de Dios podría crear por sí solo un mundo digno[86].

Thomas Mann presenta a Settembrini como el maestro paradigmático de la fase III, que sobrevive como un inválido en un mundo que se halla al comienzo de la fase IV, donde un tipo reaccionario y severamente medieval, pese a su aparente originalidad, de pedagogo autodesignado está surgiendo como maestro de la juventud y consejero de los líderes del Estado. En *La montaña mágica*, este segundo tipo, totalmente ambiguo, de mentor espiritual está representado por la pequeña y macilenta figura de un hombre pulcramente afeitado y costosamente vestido llamado Naphta, que aparece a la mitad la novela: un polemista agresivo y hábil, de fealdad casi corrosiva, cuyos labios finos, fruncidos y desdeñosos están coronados por una gran nariz ganchuda y ésta, a su vez, por gruesas gafas que enmarcan unos pálidos ojos grises. Settembrini le llama en broma *princeps scholasticorum*; él a Settembrini, Maestro Masón,

[86] Goethe, en «Geistes-Epochen», *Sämmtliche Werke* (1835), vol. 3, pp. 327-30.

«Maestro de la Logia»; y a cada frase, a cada palabra, sobre cada tema imaginable, entrechocan sus espadas en un interminable combate verbal, en el que centellean y saltan definiciones. Uno defiende la gloria del hombre y el espíritu revelado en la facultad de la razón; el otro, a Dios y el espíritu trascedente, absolutamente separado y enemigo del hombre natural caído, sus instintos, su razón y sus aspiraciones de libertad, progreso, ciencia, derechos, etc. Naphta acusa a Settembrini de la herejía de monismo; Settembrini a Naphta, de dualismo y división del mundo. Ambos pretenden defender al individuo; Naphta, a su espíritu eterno, no sus derechos o poderes sobre la tierra. Ambos pretenden defender el celo del hombre por la verdad; no obstante, la verdad, según Naphta, es inaccesible a la razón y su única autoridad es la revelación; tampoco es la formulación de leyes y costumbres una función de consejos humanos, pues no hay más que una ley eterna, la de Dios, el *ius divinum*, que ha de ser impuesto —*impuesto*— por los que están ungidos de autoridad:

«No ignoro que el Renacimiento trajo al mundo todas esas cosas que se llaman liberalismo, individualismo y humanismo burgués —dijo Naphta a su antagonista—, pero hace mucho que ha pasado la época heroica de vuestros ideales. Esos ideales están muertos o a lo sumo agonizan, y los que le darán el golpe de gracia están ya ante nosotros. Si no me equivoco, usted se llama a sí mismo revolucionario. Pero si cree que el resultado de las revoluciones futuras será la libertad, se equivoca. El principio de la libertad se ha utilizado durante quinientos años y ya ha cumplido su curso. Una pedagogía que todavía hoy se presente como nacida del siglo de las luces y cuyos objetivos sean el desarrollo de las facultades críticas, la liberación y el culto del individuo y, por tanto, la destrucción de formas de vida que tienen un carácter absoluto, puede tener todavía un aparente éxito retórico, pero su carácter reaccionario no es dudoso ante los ojos de los espíritus avisados. Todas las órdenes verdaderamente educadoras han sabido desde siempre cuál es el único principio posible de la pedagogía: la autoridad absoluta, una disciplina de hierro, el sacrificio, la renuncia de sí mismo y el sometimiento de la personalidad. Es un error perjudicial creer que la juventud siente placer con la

libertad. El placer más profundo de la juventud está en la obediencia...

—No —continuó diciendo Naphta—, no es la liberación y el desarrollo de la personalidad individual lo que constituye el secreto y la exigencia de este tiempo. Lo que necesita, lo que pide, lo que tendrá, es el terror».

El pequeño orador había bajado la voz al pronunciar la última palabra; la profirió sin un movimiento ni un gesto. Sólo los cristales de sus gafas habían fulgurado brevemente. Sus tres oyentes, Hans, su primo militar y Settembrini, se estremecieron, pero el elocuente humanista se recuperó enseguida y preguntó con fingida ligereza de dónde había de llegar ese terror.

«¿Escapa al manchesterianismo de usted —replicó el otro con desdén— la existencia de una escuela de pensamiento social que signifique la victoria del hombre sobre el economismo y cuyos principios y objetivos coincidan exactamente con los del reino cristiano de Dios? Los padres de la Iglesia consideraban "mío" y "tuyo" palabras funestas y dijeron que la propiedad privada era usurpación y robo. Condenaron la propiedad porque, según el derecho natural y divino, la tierra es común a todos los hombres y, por consiguiente, produce sus frutos para el uso de todos. Enseñaron que únicamente la avaricia, consecuencia del pecado original, invoca los derechos de propiedad y ha creado la propiedad privada. Eran lo suficientemente humanos, lo suficientemente enemigos del negocio como para considerar toda actividad económica un peligro para la salvación del alma, es decir, para la humanidad. Odiaban el dinero y los asuntos de dinero y llamaron a la riqueza capitalista aliento del fuego infernal... Y ahora, todos esos principios y criterios, después de haber sido ignorados durante siglos, han resucitado en el movimiento del comunismo. El acuerdo es completo hasta en la reivindicación del dominio mundial del trabajo internacional contra el comercio y las finanzas internacionales; el proletariado mundial opone hoy la humanidad y los criterios del reino de Dios a la corrupción capitalista de la burguesía. La dictadura del proletariado, ese instrumento político-económico de salvación propio de nuestro tiempo, no tiene el objetivo de dominar por

dominar y para toda la eternidad, sino el de una suspensión momentánea del conflicto entre el espíritu y la fuerza bajo el signo de la cruz, en el sentido de una victoria sobre el mundo terrestre por medio de la dominación del mundo, en el sentido de la transición, la trascedencia, al reino de Dios. El proletariado ha tomado sobre sí la obra de Gregorio el Grande, su celo piadoso habita en él, y, lo mismo que el santo, no retrocederá ante el derramamiento de sangre. Su misión es infundir terror en los corazones para la salvación del mundo y alcanzar lo que fue el objetivo del Salvador: la condición del hombre como hijo de Dios, sin estados ni clases»[87].

El pequeño vehículo de odio cínico que había expuesto esta visión apocalíptica del Día de Dios era un judío convertido en jesuita: ¡un perfecto judeo-cristiano!, pero que había ido un poco más allá de las ideas convencionales de sus sucesivos Testamentos y, aquejado de fiebre, residía en la Montaña Mágica con la mancha de la muerte en el pulmón. «*Ein joli jésuite* —pensó Hans— *mit einer petite tache humide*». «Todos sus pensamientos son lascivos —dijo Settembrini—: están bajo el signo de la muerte»[88]. Y, en efecto, en su lujoso apartamento, tapizado de seda, una *pietà* del siglo XIV proponía un ideal de fea belleza que contrastaba con la *bellezza* renacentista de Settembrini. Era una obra (explicó a Hans) concebida en el ascético espíritu de un lúcido escrito de Inocente III titulado *De miseria humanae conditionis*: no la producción embellecida de este o aquel artista, sino una revelación radical, anónima, impersonal, *sub signo mortificationis*, del conocimiento del sufrimiento y la fragilidad de la carne[89].

El joven ingeniero reconoció en esta impresionante obra y en los argumentos de Naphta una intuición de las miserias del mundo más profunda que la de su otro mentor, Settembrini. Pero no le convenció que separara los valores del espíritu de aquellos que viven en este mundo amándolo como es. Dolor, enfermedad, muerte y corrupción, es cierto: pero ¿constituían éstos una refutación de la vida? Mann ha logrado presentar en

---

[87] Thomas Mann, *Der Zauberberg* (Berlín, S. Fischer Verlag, 1924), pp. 526-28, abreviado.

[88] Ibíd., pp. 537, 538.

[89] Ibíd., p. 515.

Naphta, este pequeño monstruo, todo el alcance histórico de la espiritualidad levantina, opuesta irreconciliablemente al individualismo humanista originario de Europa.

He aquí que Yahvé devasta la tierra, la asuela y trastorna su faz, dispersando a sus habitantes. Y será del pueblo como del sacerdote, del siervo como de su amo, de la criada como de su señora, del que compra como del que vende, del que presta como del que toma prestado, del acreedor como del deudor. La tierra será totalmente devastada y entregada al pillaje, porque Yahvé ha pronunciado esta palabra.

La tierra está en duelo, marchita; el orbe languidece y se marchita, la clase alta del pueblo se debilita. La tierra está profanada bajo sus moradores, que traspasaron la ley, falsearon el derecho, rompieron la alianza eterna. Por eso la maldición devora la tierra, y son culpables sus moradores. Por eso arderán los moradores de la tierra y quedarán pocos hombres [90].

No es necesario preguntarse ni tratar de imaginar cómo será el nuevo mundo; hemos leído sobre él en los anales del pasado y tenemos su última forma ante nosotros, ya ahora, en el Paraíso Popular de la URSS, China, Europa del Este y el Tíbet, goteando refugiados por cada ratonera donde no hay muros, alambradas o ametralladoras [91].

Sucedió, cuando estaban los hijos de Israel en el desierto, que encontraron a un hombre recogiendo leña en sábado; y los que le encontraron le denunciaron a Moisés y a Arón y a toda la asamblea; y le encarcelaron, porque no había sido todavía declarado lo que había de hacerse con él. Yahvé dijo a Moisés: «Sin remisión, muera ese hombre. Que lo lapide el pueblo todo fuera del campamento». Y lo sacaron toda la asamblea fuera del campamento y lo lapidaron, muriendo, como se lo había mandado Yahvé a Moisés [92].

En todas partes [afirma Emerson], la sociedad es una conspiración contra la humanidad de cada uno de sus miembros... No ama a los creadores y las realidades, sino nombres y costumbres... En último término, lo único sagrado es la integridad de tu propia mente [93].

Y Goethe:

La divinidad actúa en lo vivo y no en lo muerto, en lo que deviene y cambia, no en lo consolidado y fijo; por consiguiente, la razón (*Vernunft*) sólo

---

[90] Isaías 24,1-6.

[91] *Mitología oriental*, pp. 555-67.

[92] Números 15,32-36.

[93] Ralph Waldo Emerson, *Essays (First Series)*, «Self-Reliance», *Works* (Boston y Nueva York, Houghton, Mifflin Company, 1883), vol. II, pp. 51-52. [Edición castellana: *Confía en ti*, Ed. 29, 1987.]

aspira a la divinidad a través de los que cambian y viven, y el entendimiento (*Verstand*) sólo se sirve de quienes ya están consolidados y fijos[94].

VIII. La herida de Amfortas

En *Mitología primitiva* hemos señalado que no existe el hombre *qua* hombre. Las criaturas de la especie *Homo sapiens* nacen demasiado pronto, absolutamente desvalidas y adquieren sus facultades específicamente humanas de habla, pensamiento e imaginación simbolizadora, así como la postura erguida y la capacidad de utilizar herramientas, bajo la tutela del cuerpo social que las adopta. Se les educa de acuerdo con su estilo y su mundo, se les graba su signatura, se les amolda a sus limitaciones; y la primera función de los mitos y ritos de cada grupo es simplemente efectuar este desarrollo. Además, las primeras unidades sociales no eran más numerosas que grandes familias y cada miembro adulto estaba en posesión de toda la herencia cultural. Los mitos encarnaban la sustancia de esta herencia y los ritos eran el intrumento para comunicarla a los jóvenes y mantener su eficacia entre los mayores. Esto es, mitos y ritos cumplían una función orientadora y educativa, llevando el producto natural inacabado al desarrollo pleno y armonioso del adulto, adaptado para sobrevivir en cierto entorno específico y participando como miembro en un grupo social específico; y fuera de ese grupo ni habría llegado a la madurez ni habría podido sobrevivir.

En el mundo actual también tenemos ritos familiares, y mientras cumplan esta función psicológica y educativa, como ritos de paso, guiando al joven a una madurez adecuada a *esta* época, difícilmente se les puede cuestionar o a quienes los administran. Pero el mundo de hoy no es como en los tiempos paleolíticos, cuando las hordas familiares errantes no eran sino grupos raros y dispersos sobre la tierra, que buscaban el sustento como advenedizos en un entorno salvaje. La naturale-

[94] Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, 1823-1832* (Berlin, Deutsches Verlaghaus Bong & Co., 1916), vol. I, p. 251 (13 de febrero de 1829). En Oswald Spengler, *The Decline of the West*, vol. I, p. 49, n. 1.

za era muy dura; la sociedad, por tanto, también. A los jóvenes refractarios simplemente se les eliminaba. La conformidad en el sentido más estricto era una necesidad absoluta. Pero incluso entonces, se permitía cierto tipo de desviación, el visionario, el chamán: el que había muerto y regresado a la vida, el que había conocido y hablado con los poderes del espíritu, aquel cuyos grandes sueños y vívidas alucinaciones hablaban efectivamente de fuerzas más profundas y esenciales que la superficie visible de las cosas. Y, de hecho, los mitos y ritos de las comunidades primitivas procedían de las intuiciones de aquellos extraños talentos[95]. Fueron los descubridores y reveladores de esas realidades interiores que hoy se sitúan en la psique. De ahí que los mitos y ritos, de los que eran maestros, no sólo cumplieran la función exterior (supuesta) de influir en la naturaleza, haciendo que abundara la caza, la enfermedad cediera, los enemigos cayeran y prosperaran los amigos, sino también la interior (real) de tocar y despertar los profundos estratos y manantiales de la imaginación humana; de forma que las necesidades prácticas de la vida en un determinado medio geográfico —en el ártico, los trópicos, el desierto, las praderas, en la cima de una montaña o en una isla de coral— se satisfacían, por así decirlo, en una simulación: todo el mundo y las acciones del hombre dentro de él, cobraban luminosidad por su participación en la trama y el fabuloso escenario de una grandiosa obra teatral.

El animal cazado para comer, por ejemplo, después de haber sido convocado mediante un rito, parecía ofrecerse a sí mismo, en un sacrificio voluntario, con el acuerdo de que mediante un segundo rito su vida regresaría al origen para renacer. Y entre los pueblos agrícolas, en virtud de la misma simulación, el trabajo de cultivar y recolectar, era comparado a los misterios de la fecundación y el nacimiento. De la misma forma que un muchacho baja trotando como un potro con todas sus fuerzas por una calle, en la que se habría aburrido y cansado en un paseo, el hombre primitivo, desde las primeras noticias que tenemos de él, transformó en un festival cada aspecto de su trabajo mediante sus mitos y ritos. Estos dieron

[95] *Mitología primitiva*, pp. 265-436.

significado a cada cosa no un sentido práctico y económico, sino como una representación, un sueño puesto en escena: una representación tragicómica, grave, al tiempo que alegre, de los roles graves y constantes que los mayores enseñaban a los jóvenes y para los cuales los preparaban. Decir con Emerson que una sociedad de este tipo era una conspiración contra la humanidad de cada uno de sus miembros sería absolutamente incorrecto.

No obstante, como ya hemos visto ampliamente en los volúmenes anteriores de este estudio, con el repentino florecimiento de las aldeas del Oriente Próximo nuclear tras la introducción de del cultivo de cereales y la ganadería, ca. 7500 a.C, se creó una situación completamente nueva. Al no estar ya obligados a buscar su alimento, las gentes se asentaron en aldeas, cuyo tamaño y número creció; y cuando penetraron en las fértiles tierras cenagosas del curso bajo del Tigris y el Eufrates, ca. 4000 a.C., se aceleró el ritmo del crecimiento. Las aldeas se transformaron el pueblos; los pueblos, en ciudades: las primeras ciudades de la historia del mundo. Y las unidades sociales ya no fueron simples grupos, de la magnitud de las familias grandes, sino organismos compuestos de distintas clases especializadas y con un funcionamiento complejo: cultivadores de la tierra, comerciantes, gobernadores y gobernados, distintos tipos de artesanos y sacerdotes profesionales. Y, como hemos visto [96], fue precisamente en este momento y en este lugar, en el Oriente Próximo, y concretamente en Sumer, ca. 3500-3000 a.C., donde aparecen los primeros testimonios entre las ruinas de aquellas ciudades-estado —Kish, Uruk, Ur, Lagash, Larsa, etc.— de un orden social disciplinado impuesto desde arriba por la fuerza y, a continuación, de expediciones militares de conquista contra sus vecinos: no meras incursiones aniquiladores de una tribu u horda contra otra, impulsadas por el saqueo, la crueldad o la venganza, sino campañas de conquista y sometimiento sistemáticos organizadas deliberadamente.

En las palabras de un gran orientalista, el fallecido profesor

---

[96] *Mitología primitiva*, pp. 177-84, 458-73; *Mitología oriental*, 51-126; *Mitología Occidental*, pp. 22-23.

Hans Heinrich Schaeder (1896-1957), de las universidades de Königsberg, Berlín y Göttingen, fue exactamente entonces, en esa crisis decisiva de la historia de la humanidad, cuando arrancó el proceso histórico universal del que nosotros formamos parte, cuyo tema principal y esencia: *el ejercicio programático del poder de los hombres sobre los hombres.*

Y este cambio se produjo [afirma Schaeder] no en el transcurso de una evolución gradual, sino abruptamente, en un breve periodo de tiempo, con la aparición de la forma más antigua de estado, o de algo que se puede designar con ese nombre. Surge en las ciudades-estado y su rápida unión en los estados territoriales del curso inferior del Tigris-Eufrates y el Nilo, y después, en los ríos Indo, tercer milenio a.C., y Hwang Ho, segundo milenio. La fundación de estos estados fue consecuencia de un único proceso histórico, a saber: la invasión y sometimiento de los agricultores establecidos por tribus conquistadoras de guerreros procedentes de Asia central...

Ahora bien, el ejercicio del poder está gobernado en todas partes por la ley de la intesificación o, como decían los griegos, πλεονεξία «la codicia». No contiene ningún principio de medida; la medida sólo llega desde el exterior, de fuerzas contrarias que lo restringen. La historia es, por consiguiente, la interacción del poder —su establecimiento, mantenimiento y desarrollo—, de un lado, y esas fuerzas opuestas, del otro. Estas han recibido distintos nombres, el más amplio y elemental de los cuales es amor. Hacen su aparición cuando surgen dudas (generalmente, entre los gobernados, pero, en ocasiones, también en círculos de la clase dirigente) que conducen a una crítica del principio del poder. Y esta crítica puede llegar al punto de una renuncia completa al poder, generando entonces la idea y la realización de una forma de vida basada en el amor fraterno y la ayuda mutua. La confianza en uno mismo y, con ella, la capacidad para influir en los demás, crece en aquellos que se encuentran en esta posición por su creencia de que sólo en ésta, y no en el poder, que rechazan, puede cumplirse el significado de la existencia humana. El significado ya no se busca en los poderes organizados del Estado, el dominio de los gobernados por sus amos, sino en los individuos, entregando y recibiendo amor.

Cuando tal orden es capaz de convencer a un número sustancial de personas, guiándolas hacia una nueva vida, puede dar lugar a un movimiento espiritual imparable. Este se transmite de una generación a otra y a partir del pequeño círculo original se va extendiendo por países y continentes. Finalmente, logra convencer incluso a los que detentan el poder terrenal de que reconozcan —real o aparentemente— su doctrina y sus obligaciones, y pone restricciones a su voluntad de poder que no son consecuencias de esa voluntad misma. Dos veces en la historia del mundo, con el budismo y el cristianismo, han adquirido tales movimientos el carácter de fuerzas históricas universales; y a lo largo de su desarrollo se han infestado ellos mismos del deseo de poder y dominio, lo que en ocasiones ha enturbiado su naturaleza. Pero son de tal manera que pueden recuperar su carácter primigenio en el sentido de la vida y

la enseñanza de sus fundadores. De todos los movimientos espirituales de la historia de Eurasia, son estos dos los que, incluso hasta nuestros días, ofrecen las garantías más perdurables y seguras contra esa destrucción y degradación espiritual que el hombre acosado por el deseo de poder puede provocar en los demás y en sí mismo.

La secuencia de edades en la historia mundial no se originó, sin embargo, en el amor, sino en la expansión de la esfera del poder, que a lo largo de un desarrollo de más de tres milenios acabó por incluir a toda Eurasia, dividida en Estados separados. Esto obedeció a la interacción de las antiguas ciudades-estado y las posteriores hordas conquistadoras, que o bien se apoderaron del poder y lo extendieron o crearon sus propios Estados siguiendo el modelo de los antiguos... [97].

Como hemos visto en todos los libros de este estudio, la principal preocupación de esos grupos de poder, en su interpretación, formulación y aplicación de sus ritos, no ha sido tanto propiciar el desarrollo de los jóvenes individuos hasta la madurez como conferir una validez sobrenatural y hacer indiscutible con el peso de la religión su cuestionable autoridad, sea ésta dinástica, tribal o de una secta religiosa. Los símbolos intemporales, adoptados y recombinados, se aplican sistemáticamente, con toda intención, a los objetivos del sometimiento mediante el adoctrinamiento. A la gloria de uno u otro nombre, se impone un orden totalmente nuevo de creencias y ritos estatales sobre el antiguo orden de la familia y los ritos espirituales de paso e iniciación, que antes encauzaba la vida: se propone, dicen, una «fe».

Así pues, la Tierra Baldía es cualquier mundo en que (planteando el problema en términos pedagógicos) la fuerza, no el amor, el adoctrinamiento, no la educación, la autoridad, no la experiencia, prevalecen en el ordenamiento de las vidas, y donde los mitos y ritos observados y recibidos no guardan, por lo tanto, ninguna relación con las verdaderas experiencias, necesidades y potencialidades interiores de aquellos a quienes se les inculcan. Sería ridículo pretender que nunca deberían haber existido tales reinos de la fuerza. En primer lugar, aquí están. En segundo lugar, han dado todo lo grande y bueno que está más allá del pensamiento, la visión, el arte y la

[97] Hans Heinrich Schaeder, *Der Mensch in Orient und Okzident: Grundzüge einer eurasiatischen Geschichte* (Múnich, R. Piper & Co., 1960), pp. 30-32.

civilización del hombre-mono shakespeariano, Caliban. Y, en tercer lugar, para los que están absortos en el trabajo creativo y en el estímulo de su propio desarrollo —bien como miembros de la élite creativa que anticipa las nuevas formas o como meros trabajadores, colaboradores voluntarios, cuyas vidas reciben significado por asociación— el privilegio de participar en los grandes momentos creativos de la historia del mundo es una vida que difícilmente se puede despreciar.

No obstante, como ha mostrado Spengler en gran obra, hay momentos climatéricos en que las formas culturales así creadas alcanzan y pasan su apogeo. Más aún —pero éste es un argumento por el que Spengler no tiene mucha simpatía— están aquellos, como señalaba Schaeder, generalmente entre los gobernados, pero a veces también en círculos de la clase dirigente, que empiezan a cuestionar y a criticar la experiencia del poder y la misión del poder como la verdadera, única y suprema experiencia y preocupación humana. Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) fue uno de esos críticos en el siglo XVIII, en el momento de máximo esplendor de la Ilustración. Y una figura semejante en la Edad Media fue el poeta Jean de Meung (1240?-1305?), cuya celebración de la Dama Naturaleza en el largo pasaje final del *Roman de la Rose* (ca. 1277) coincide curiosamente con el famoso argumento de Rousseau en su *Discours sur les arts et sciences* (1749), en el sentido de que la condición salvaje (vuelta a la naturaleza: el buen salvaje) es superior a la del hombre civilizado. En Grecia, en la época de apogeo del poder y la luz atenienses, el cínico Diógenes (412?-323 a.C.) fue también uno de esos rebeldes; en la India, Buda (563-483 a.C.), al rechazar las castas y las normas de la vida social brahmínica, así como la autoridad de los Vedas, representa una crisis idéntica; mientras que en China encontramos el Tao Te King (siglo IV a.C.) convocando al espíritu a «volver a la raíz»[98]. En todas estas voces escuchamos la misma llamada —abandonar lo fijo y lo establecido para acercarse a lo potencial informe, ese «resto», por así decirlo, que los ritos y mitos y objetivos concretos del grupo han dejado insatisfecho, indiferente, no convencido. De nuevo, en palabras de Emerson:

---

[98] *Mitología oriental*, pp. 466-73.

Hay una mente común a todos los hombres... La historia es el testimonio de las obras de esta mente... Sin prisa, sin descanso, el espíritu humano avanza desde el comienzo para incorporar cada facultad, cada pensamiento, cada emoción que le es propia, en los acontecimientos apropiados. Pero el pensamiento siempre precede al acto; todos los actos de la historia preexisten en la mente como leyes[99].

Lo perverso de las grandes y pequeñas «creencias colectivas», prehistóricas e históricas, es que todas, sin excepción, pretenden contener en sus mitologías ritualizadas toda la verdad que puede llegar a conocerse. Por lo tanto, están condenadas, y condenan a todo el que las acepta, a lo que denominaré el «error de la verdad hallada» o, en términos mitológicos, el pecado contra el Espíritu Santo. Levantan contra las revelaciones del espíritu las barreras de su fe petrificada y, por ello, en su esfera de dominio, la mitología, como ellos la recrean, sólo sirve para vincular a individuos potenciales al sistema de pensamiento que a los creadores del pasado (ahora santificados como santos, sabios, antepasados e incluso dioses) les haya parecido apropiado para su concepto de una gran sociedad. Así, incluso un periodo de civilización que desde fuera, y desde la perspectiva del historiador, parecería ser una edad dorada, podría ser un yermo contemplado desde dentro. Citando a Ortega y Gasset:

Toda cultura al triunfar y lograrse se convierte en tópico y en frase. Tópico es la idea que se usa, no *porque* es evidente, sino porque la *gente* la dice. Frase es lo que no se piensa cada vez, sino que simplemente se dice, se repite... la cultura, que en su momento originario y auténtico, era simple, se va complicando. Esta complicación de la cultura recibida hace engrosar la pantalla entre el *sí mismo* de cada hombre y las cosas que le rodean. Su vida va siendo cada vez menos *suya* y siendo cada vez más colectiva. Su yo individual, efectivo y siempre primitivo es suplantado por el yo que es «la gente», por el yo convencional, complicado, «culto». El llamado hombre «culto» aparece siempre en épocas de cultura muy avanzada y que se compone ya de puros tópicos y frases.

Se trata, pues, de un inexorable proceso. La cultura, producto el más puro de la autenticidad vital, puesto que procede de que el hombre siente con angustia terrible y entusiasmo ardiente las necesidades inexorables de que está tramada su vida, acaba por ser la falsificación de la vida. Su yo auténtico queda ahogado por su yo «culto», convencional, «social». Toda cultura o grande

[99] Emerson, «History», en *op. cit.*, p. 7.

etapa de ella termina por la «socialización» del hombre y, viceversa, la socialización arranca al hombre de su vida en soledad que es la auténtica[100].

No cabe duda de que en los siglos XII y XIII se había alcanzado gran umbral de un gran cambio cultural. Los objetivos de la conquista cristiana de Europa se habían cumplido —en gran medida por la fuerza; el poder del papado estaba en su cenit; las Cruzadas, en su apogeo; y, sin embargo, de todas partes empezaban a levantarse y a extenderse rumores y alarmas de herejía. La estructura entera estaba resquebrajándose. La catedral del amor de Dios, la Iglesia, y el cáliz de su divina sangre —el *vas* de su sacrificio en el altar— se habían convertido en pura fuerza sin rebozo: la Iglesia era una potencia, una gran potencia, y su papa —e imagen de Dios— era un rey de reyes levantino exactamente al estilo del aqueménida Darío.

Pero se estaba fermentando un fuerte vino nuevo que el cáliz dorado, alzado en el altar por las manos sacerdotales, al olor acre del incienso y el tintineo de las campanillas, las cabezas inclinadas de multitudes y el silencio de coros angélicos, ya no podía contener. En cierto sentido, esa época de cruce de culturas, la oriental y la europea, como la nuestra, y como la gran época helenística, había hecho vacilar todos los dogmas y, con ello, las pretensiones de autoridad divina de las élites en el poder. Como células desprendidas de un organismo en putrefacción, los individuos, sin ataduras, transferían su lealtad a nuevas e imprevistas combinaciones. Y así es como encontramos en estos tres periodos de crisis análogas erupciones de fenómenos sociales patológicos, síntomas de lo que Jung (siguiendo a Heráclito) ha denominado *enantiodromia*: «conversión en lo opuesto», «cruzar al otro lado», un compulsivo «ir por el otro camino»; es decir, una pérdida de control por parte de las facultades conscientes y el mismo despertar irresistible del impulso instintivo que se apoderó de Tristán e Isolda cuando bebieron la poción.

Ciertamente, éste no era el ideal de *moraliteit* que el poeta Gottfried, y el propio Tristán, habían celebrado*. Era una

---

[100] Ortega y Gasset, *En torno a Galileo*, en *Obras Completas*, vol. V, p. 78, Alianza, Madrid, 1983.

* *Supra*, pp. 266-67.

invasión demoníaca, irresistible, avasalladora, que escapaba al control de la voluntad activa, y el efecto de su poder, en último término, era tan funesto como el del poder aplicado desde arriba en nombre del rey, dios o la civilización. Wagner ya reconoció esto al comienzo de su trabajo en el *Tristan*, tras la impresión que le causó el descubrimiento de la filosofía de Schopenhauer. Inspirado por sus ideas, estaba trabajando en la música de *Die Walküre*, en otoño de 1854, cuando se le ocurrió la concepción de una ópera de Tristán y, como recuerda en su autobiografía:

> Un día, al regresar de un paseo, esbocé mentalmente el contenido de sus tres actos, que más tarde serviría de base al desarrollo de ese material. En aquel momento introduje en el último acto un episodio que, finalmente, no incluí: la visita al lecho de muerte de Tristán por Parzival, el caballero errante en busca del Grial. En mis pensamientos había identificado a Tristán, languideciendo de la herida que había recibido, pero sin poder morir, con Amfortas del romance del Grial[101].

Esta fue otra de aquellas brillantes intuiciones psicológicas que Mann observó en Wagner. Pues la herida del Rey Mutilado del Castillo del Grial, como quizá recuerde el lector, estaba asociada mágicamente a la desolación y el sufrimiento de su país. En las distintas versiones de la leyenda, el origen de su herida se explica de distintas formas. Según el texto más antiguo conservado —el *Perceval* o, como también se le llama, *Li Contes del Graal*, del poeta cortesano francés Chrétien de Troyes (1140?-1191?)—, en una batalla recibió una herida de jabalina que le atravesó los muslos y el dolor seguía siendo tal que no podía montar a caballo. De ahí que, cuando deseaba distraerse, ordenaba que le transportaran a una barca y le condujeran remando a un río para pescar; y por ello se le llamaba Rey Pescador[102]. No obstante, la fuente de Wagner no es esta antigua versión francesa del romance, que quedó incabada a la muerte del autor, sino un texto en alto alemán medio, el *Parzival* de Wolfram von Eschenbach (ca. 1170-1230), donde se reconoce un profundo significado social y psíquico

---

[101] Wagner, *Mein Leben*, vol. III, pp. 605-606.

[102] Chrétien de Troyes, *Li Contes del Graal*, versos 3507-3524; Alfons Hilka (ed.) (Halle, Max Niemeyer Verlag), p. 158.

tanto en la herida como en las circunstancias en que se produjo.

Anfortas, el Rey del Grial, fue designado para su sagrada misión a una tierna edad. El rey, su padre, había sido asesinado y él, como hijo mayor, fue elegido para sucederle. Así pues, no era rey en virtud de su carácter y mérito personal, sino por herencia, obligatoriamente: su misión era para él (en términos de Ortega) un tópico, una frase hecha: no merecida, sin relación con su naturaleza. Y así, leemos en palabras de Wolfram:

> Alcanzó los años en que empezó a crecerle barba, la edad en que el amor dirige su malicia a la juventud. Pues incita a su amado tan imperiosamente que sólo se puede decir que carece de honor. Pero si un Señor del Grial aspira al amor de una manera distinta de la prescrita, deberá soportar pruebas y una terrible angustia[103].

El joven rey del Grial, al llegar a la mayoría de edad, se fue a buscar aventuras, como todos los jóvenes caballeros de su época, y su grito de batalla era Amor.

> Pero ese grito no era apropiado para el espíritu [requerido del Rey del Grial] de dulzura y humildad. El Rey marchó solo aquel día (que causaría gran aflicción a su pueblo), cabalgando en busca de aventuras, con el amor por único guía, pues tanto le apremiaba el ardor amoroso. Y en una justa fue herido tan gravemente por una lanza envenenada que le traspasó los testículos que no se pudo curar.
>
> El que se enfrentó a él y le causó la herida era un pagano nacido en el país Ethnise, donde el río Tigris sale del Paraíso, y que confiaba en obtener el Grial con su valor en el combate. Su nombre estaba grabado en su lanza pagana, y, en su búsqueda de caballerosas hazañas, había recorrido tierras y mares para obtener el poder del Grial.
>
> El pagano fue muerto allí mismo por el Rey, y también podemos lamentar un poco su suerte. Pero cuando el Rey volvió a nosotros tan pálido y débil, la mano de un doctor examinó la herida, halló la punta de la lanza de hierro, así como una astilla de la vara, y las sacó... Tras lo cual fue llevado inmediatamente, con la ayuda de Dios, ante el Grial, pero cuando lo miraba su tortura no hacía sino crecer, porque ahora no podía morir[104].

---

[103] Wolfram von Eschenbach, *Parzival* IX. 478:8-16. Cito el texto en alto alemán medio, editado por Karl Lachmann, *Wolfram von Eschenbach* (Berlín-Leipzig, Walter de Gruyter & Co., 6.ª ed., 1926).

[104] Ibid., IX. 479:1-480:29, abreviado.

Obsérvese la ironía de esto y recordemos a Mann: el hijo pagano de la naturaleza, nacido cerca del Paraíso Terrenal, cabalga en busca del símbolo supremo del espíritu, mientras que el guardián designado de ese símbolo marcha en la dirección opuesta *. El nombre del joven rey, Anfortas, del francés antiguo *Enfertez (Enfermetez)*, significa «enfermedad»[105]. Su profecía se cumple (como por azar), cuando los dos jinetes se encuentran, para desgracia de ambos. La naturaleza es eliminada y el guardián del símbolo del espíritu, aunque privado de su virtud, es mantenido por su afligido pueblo en su función espiritual, con la esperanza de curación.

Los efectos devastadores para la vida de esta separación de los reinos de la naturaleza (el Paraíso Terrenal) y el espíritu (el Castillo del Grial), de tal suerte que sólo se rozan destructivamente, continúa siendo hasta hoy un problema psicológico esencial del mundo occidental cristianizado; y como en su origen es consecuencia de la doctrina bíblica de una distinción ontológica entre Dios y su universo, creador y criatura, espíritu y materia **, el problema apenas ha cambiado desde que por primera vez se hizo intolerablemente evidente en el apogeo de la Edad Media. Recordémoslo brevemente: al cristiano se le enseña que la divinidad es trascendente: no dentro de él mismo y su mundo, sino «ahí afuera». A esto lo llamo *disociación mítica*[106]. Al volverse a su interior, no encontrará la divinidad allí, sino sólo su alma creada, que puede o no estar en la debida relación con su supuesto Creador. La doctrina del Antiguo Testamento sostenía que Dios (x) había sellado una Alianza (R) con un pueblo determinado (c). Ningún otro disfrutó de este privilegio; era único. Por consiguiente, una relación (R) con Dios sólo era posible perteneciendo a este grupo, a este pueblo: cRx. A lo que el Nuevo Testamento añade que, a su debido tiempo, nacería de esa raza sagrada un niño, Jesús, hijo

---

[105] James Douglas Bruce, *The Evolution of Arthurian Romance* (Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht; Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1928), vol. I, p. 317.

[106] Véase *Mitología oriental*, pp. 20-21, 37, 132, 158-60, 433, 548; *Mitología occidental*, pp. 94-113.

* *Supra*, p. 374.

** *Supra*, figura 8 y pp. 138-42.

de Dios, en quien la humanidad (*c*) y la divinidad (*x*) se unirían milagrosamente. En nuestra humanidad (*c*), todos nosotros estamos relacionados con la de Jesús, que, en su divinidad, nos relaciona con Dios (*x*). No obstante, la participación en esta relación (R) sólo es posible a través de la Iglesia que fundó (considerada única en el pasado, pero ahora dividida en un millón de sectas, cada una de las cuales puede ser verdadera o falsa). Por lo tanto, igual que en el Antiguo Testamento la relación don Dios sólo es posible a través del nacimiento físico como miembro de la Raza Sagrada, en el Nuevo, sólo mediante el bautismo (el nacimiento espiritual) se es miembro de la Iglesia de Cristo; esto es, en cualquier caso, la participación en un grupo social concreto. A esto lo denomino la vía de la *identificación social*. Se identifica todo lo que tiene valor con la afiliación social propia, y *extra ecclesiam nulla salus*.

Desgraciadamente, a la luz de lo que ahora sabemos, no sólo de la historia de la Biblia y de la Iglesia, sino también del universo y la evolución de las especies, se ha confirmado una sospecha que nació ya en la Edad Media; es decir, que el mito bíblico de la Creación, la Caída y la Redención no es cierto históricamente. De ahí que por todo el mundo cristiano se haya extendido la desoladora sensación no sólo de que no hay ninguna divinidad interior (*disociación mítica*), sino también de que no existe ninguna participación en la divinidad desde fuera (*ruptura de la identificación social*): y eso, en suma, es la base mitológica de la Tierra Baldía del espíritu moderno o, como se dice en estos días, de nuestra «alienación».

Esta desolación se experimenta a dos niveles: primero, el social, en la privación de identificación con algún grupo estructurante espiritualmente; y, además, el metafísico, en la pérdida de todo sentido de la identidad o de la relación con una dimensión de la experiencia, el ser y el éxtasis más terrible que la de un conglomerado clasificable empíricamente de organismos separados, encerrados en sí mismos e irritantes que sólo permanecen unidos por el placer (burdo o sublimado) y el temor (al dolor, la muerte o el aburrimiento).

Se ha puesto de moda hablar de esta imagen fragmentada del mundo como si fuera consecuencia de un nuevo modelo social, producido por una combinación de recientes aconteci-

mientos económicos, científicos y políticos: la revolución industrial, el capitalismo, el colonialismo, las bombas atómicas, los impuestos altos o bajos, etc. Desde la amplia perspectiva de nuestro examen, casi concluido, de las edades de la humanidad, se puede ver, sin embargo, que el verdadero problema crucial ya estaba presente, y así lo reconocieron muchos, en el apogeo de ese gran periodo de florecimiento de las catedrales francesas (1150-1250) que Henry Adams caracterizó como el de mayor concentración de fervor moral en la historia de Occidente. Como ya habían anticipado las vidas destrozadas de Abelardo y Eloísa en los primeros años del siglo XII, ni el amor humano ni la razón humana podían soportar por mucho más tiempo la ordalías irracionales impuestas por un orden mítico importado, ajeno a los pensamientos y emociones de esta región y mantenido sólo por un reino de terror. Podría ser que la misma pasión por la construcción de catedrales no fuera sino un esfuerzo compensatorio, desesperado, por ocultar y anular el hecho cada vez más evidente de que la poderosa imagen traída de Asia había empezado a resquebrajarse, fragmentarse y desintegrarse.

En el corazón de Eloísa, la gracia, la bendición interior —dulce y amarga— de la diosa Amor de la naturaleza había hecho indiferente la amenaza mítica de los fuegos del Infierno: su amor era, para ella, lo Verdadero. Y, un siglo después, cuando Gottfried celebra que Tristán se arriesgue voluntariamente a «una muerte eterna»* da otro testimonio de la tendencia de aquellos años a aceptar el juicio de la propia experiencia contra la autoridad de la Escritura y la Iglesia.

Por el contrario, Abelardo, el amado de Eloísa —así como el joven Rey del Grial Anfortas— presionado por el impulso de la diosa interior llegó un orden de pensamiento enteramente distinto. Lo mismo para el joven inmaduro cuya barba estaba empezando a crecer que para el maduro teólogo célibe, el impulso del amor no estaba inspirado por un mensaje de los ojos al «corazón noble» dispuesto; como declara su propia confesión: a la edad de treinta y seis años, tras haber vivido hasta entonces en la continencia, estaba dirigiendo sus miradas

* *Supra*, p. 282.

en torno suyo. Y sus ojos dieron, como los de un lobo con un cordero, con una inocente muchacha de dieciocho, accesible y consciente de su grandeza *.

La verdadera grandeza de Abelardo, donde reside su majestad, no sobrepasada en su tiempo, como la de Eloísa en el coraje de su corazón, se halla en el reino de la razón. Pues es en el periodo de sus conferencias en París, en los primeros años del siglo XII, donde se fecha el principio del fin del reino en Europa de ese orden de sinrazón, de la sumisión irracional a los dictados de la autoridad, que resume la fórmula del Padre de la Iglesia Tertuliano (160?-230?): «*Credo quia ineptum*: Creo porque es absurdo». «El hijo de Dios murió; esto debe ser creído sin sombra de duda —había escrito Tertuliano— porque es absurdo. Y fue enterrado y resucitó; el hecho es cierto, porque es imposible» [107]. Y antes de él, San Pablo había abierto la puerta a esas solemnes necedades cuando escribió: «Pues por cuanto no conoció en la sabiduría de Dios el mundo a Dios por la humana sabiduría, plugo a Dios salvar a los creyentes por la locura de la predicación» [108].

Cuando estudiaba todavía con Anselmo de Laón, poco después de cumplir los treinta años, Abelardo había escandalizado a sus compañeros al sugerir que cada uno debería leer la Escritura por sí mismo e, instado por ellos, expuso sus argumentos en una serie de conferencias improvisadas sobre Ezequiel, que resultaron más populares que las de su maestro —indiscreción por la que fue expulsado. En París continuó las conferencias y la fama que le reportaron como filósofo y teólogo, poeta y músico (un verdadero Tristán de Bretaña encarnado) le valió su Eloísa y el destino fatal de los dos.

Lo más peligroso del mensaje de Abelardo, tanto para su fe sincera como para su seguridad personal, era su convicción de que es posible alcanzar el conocimiento de Dios por la razón —como habían hecho los griegos— y que, por consiguiente, tal conocimiento no está limitado al mundo cristiano. En el momento de su muerte estaba trabajando en un *Diálogo entre un*

---

[107] Tertuliano, *De la carne de Cristo*, citado por Gilson, *op. cit.*, p. 45.
[108] I Corintios 1,21.
* *Supra*, pp. 78-79.

filósofo, un judío y un cristiano[109], donde exponía sus argumentos y no presentaba a la Cristiandad como una mitología de dogmas increíbles, sino como «la verdad total, que incluye todas las demás dentro de ella»[110]. La aproximación a Dios por medio de la razón implicaba la racionalidad de Dios, y que no era necesario —ni posible— creer aquello que la razón no aceptaba. «El que se apresura a confiar —había escrito Abelardo— es un inconsciente». Y: «Los doctores de la Iglesia deberían leer, no con la necesidad de creer, sino con la libertad de juzgar»[111]. Y para demostrar este último punto, en su importante obra *Sic et Non* («Sí y no») presentó una serie de opiniones contrarias tomadas de los Padres sobre las principales disputas teológicas de su tiempo. «La duda nos conduce a la indagación, indagando percibimos la verdad», escribió; y respecto a quienes sostienen que no debemos razonar en cuestiones de fe, hacía una pregunta que no podía ser respondida:

> Entonces, ¿cómo será posible refutar la fe, por falsa que sea, de otras personas, aunque hayan llegado a tal extremo de ceguera que consideren a algún ídolo creador del cielo y de la tierra? Si, como vosotros mismos admitís, no se puede razonar sobre cuestiones de fe, no tenéis derecho a atacar a los demás en una cuestión sobre la cual vosotros mismos mantenéis una postura que consideráis inexpugnable[112].

Abelardo fue acosado por sus ideas, conducido de un monasterio a otro a lo largo de toda su mutilada vida. En una ocasión se vio obligado a quemar su libro con sus propias manos («Así fue quemado —escribió sobre esta brutalidad— en medio del silencio general») y a leer en voz alta el credo atanasiano («que leí como pude entre sollozos y lágrimas»). Se le envió a un convento cerca de Soissons, que había adquirido la reputación de un penal por la rigurosa disciplina impuesta a base de látigo por el abad Geoffrey, y cuando, tras ser liberado

---

[109] Abailard, *Dialogus inter philosophum, Judaeum et Christianum*, en Migne, *Patr. Lat.*, clxxviii, 1610 y ss.

[110] Gilson, *op. cit.*, p. 163.

[111] Abailard, *Sic et Non*, prólogo, en Migne, *Patr. Lat.*, clxxviii, 1347 y ss.

[112] Abailard, *Introductio ad Theologiam* ii. c., en Migne, *Patr. Lat.*, clxxviii, 1050. He seguido el artículo «Abelard», de H. B. Workman en Hastings (ed.), *op. cit.*, vol. I, pp. 14-18.

poco después, las dificultades no hicieron más que aumentar, buscó refugio en una ermita del bosque que se convirtió en monasterio debido a la afluencia de estudiantes; más tarde se vio obligado a huir de allí también por temor al poder cruel de aquel amante del amor de Dios y cantor del Cantar de los Cantares, San Bernardo de Clairvaux. «Dios sabe —escribió acerca de aquellos terribles años— que a veces me invadía tal desesperanza que me propuse marcharme y vivir como un cristiano entre los enemigos de Cristo»[113]. Como el mutilado Rey del Grial, Abelardo también era Tristán, y aparece como símbolo de su tiempo y de esa esterilización de corazón, cuerpo y mente que representa el tema de la Tierra Baldía.

Pero, una generación después, las aulas de París en las que había enseñado se convirtieron, en gran medida gracias a su influencia, en la universidad más importante de Europa; y fue allí principalmente donde se formó el gran movimiento escolástico, del que Aquino sería el maestro culminante. La Iglesia está hoy justamente orgullosa del esplendor intelectual de este movimiento que, sin embargo, en cuanto florecimiento del libre pensamiento creativo, en su momento fue profundamente temido y, por último, destruido. La suerte de su iniciador, Abelardo —el tema de la Tierra Baldía representado en la agonía de su vida— fue el anuncio, como en una sinfonía, de todos los pasajes siguientes, en los cuales, como ampliación, demostración, variación, culminación y desenlace, se repetiría ese mismo crimen del poder cruel contra la luz y la vida (el arte del ejercicio sistemático del poder de los hombres sobre los hombres).

La intención optimista de este movimiento había sido demostrar que la filosofía griega y el supranaturalismo bíblico, la razón y la revelación, no son absolutamente incompatibles, sino, hasta donde alcanza la razón, coincidentes, aunque la revelación iba más allá. Por ejemplo, Aquino escribe en su *Summa Theologica*:

> La naturaleza ha implantado en nosotros el conocimiento general e impreciso de la existencia de Dios en la medida en que Dios es la felicidad del hombre. Pues el hombre desea naturalmente la felicidad y lo que el hombre

[113] Abailard, *Historia Calamitatum*, capítulos IX-XIII.

desea naturalmente le es dado conocer naturalmente. Pero esto no es conocer definitivamente que Dios existe; igual que saber que alguien se acerca no es lo mismo que saber que Pedro se acerca, aunque sea Pedro el que se esté acercando; pues hay muchos que imaginan que el bien supremo del hombre, que es la felicidad, consiste en la riqueza, y, otros, en el placer, y, otros, en alguna otra cosa [114].

Según los escolásticos, los filósofos griegos, y particularmente Aristóteles, habían llegado hasta donde permitía la razón natural en la demostración de esta clase de cuestiones; no obstante, que Dios era una Trinidad cuya Segunda persona era Jesucristo, el cual, tras ser engendrado por la Tercera, nació de una Virgen, fue crucificado y enterrado, y resucitó a los tres días para ascender al Cielo, donde ahora se sienta a la derecha de la Primera Persona, esto no podía haber llegado a saberlo ningún ignorante griego, ni siquiera Aristóteles —en parte, claro está, porque en el siglo IV a.C. no había ocurrido nada semajante; pero también porque no es ésa la clase de verdad a que se puede llegar con silogismos.

Lo que todos deben conocer por igual es igualmente desconocido por todos en cuanto objeto de la ciencia [afirma Aquino]. Son cuestiones de fe. Por consiguiente, fe y ciencia no son lo mismo.

Los infieles ignoran las cuestiones de fe, pues no las ven ni las conocen en sí mismos, como tampoco las consideran creíbles. Los fieles, por el contrario, las conocen, no por la demostración, sino a la luz de la fe que les hace ver lo que deben creer.— Los argumentos empleados por los hombres santos para explicar las cuestiones de fe no son demostraciones; o bien son argumentos persuasivos que muestran que lo que se propone a nuestra fe no es imposible, o son pruebas extraídas de los principios de la fe, es decir, de la autoridad de la Sagrada Escritura. A los ojos de los creyentes, lo que se basa en esos principios está tan perfectamente demostrado como una conclusión extraída de principios evidentes por sí mismos a los ojos de todos. Por lo tanto, la teología es una ciencia... [115].

En la *Divina Comedia*, medio siglo antes de la *Summa* de Aquino, Dante representó la lógica de esta jerarquía de verdades —la natural y la sobrenatural, la razonable y la revelada— en las imágenes de los dos guías de su alma, Virgilio y Beatriz. El primero, el poeta pagano, muestra al confuso cristiano el

[114] Santo Tomás de Aquino, *Summa Theologica* 1.I.2. Art. 2.
[115] Ibid., 2-2.I.1. Art. 5.

camino para salir de la peligrosa «selva oscura» *, de los abismos del Infierno y ascender por la Montaña del Purgatorio hasta el Paraíso Terrenal en la cumbre. Pero allí le recibe Beatriz, que será su guía en la altura, con caridad y fe cristianas, hasta la visión beatífica de Dios.

Sin embargo, a las autoridades no les parecía que todos aquellos espíritus creativos, ni siquiera la mayoría, hubieran tomado la dirección correcta en sus esfuerzos por reunir a Moisés, a Pablo y a Aristóteles de rodillas ante el tabernáculo de la Hostia consagrada. Después de todo, creatividad no es conformidad y en las nuevas universidades de aquellos días estaban pasando muchas cosas que no podían reconciliarse con el Credo atanasiano. Por ejemplo, parece que el averroísta más famoso de la época de Aquino, el Maestro Sigerio de Brabante —que tuvo la fortuna de abandonar Francia antes de que llegara el inquisidor Simon du Val el 23 de noviembre de 1277 para apresarle e interrogarle— propuso, si no creyó realmente, opiniones (refiriéndose a Asia) como las siguientes: El mundo creado es eterno y, como tal, las mismas especies de criaturas reaparecerán en el sentido de un círculo, por así decirlo, sucediéndose unas a otras en el mismo orden que al principio, y así indefinidamente. Más aún, la suprema felicidad del hombre en esta vida radica formalmente en el acto intelectual por el cual su intelecto comprende la esencia del intelecto que es Dios; y, además, para el intelecto humano, la intelección por la cual Dios es comprendido es Dios mismo [116].

El 18 de enero de 1277, tres años antes de la muerte de Aquino, el papa Juan XXI escribió al obispo de París, Etienne Tempier, para averiguar el número, la naturaleza y las fuentes de los «errores» que, según le habían informado, circulaban en su diócesis; y, en consecuencia, el 7 de marzo de aquel mismo año funesto, el obispo decretó la asombrosa condena de no menos de doscientas diecinueve proposiciones filosóficas, lo que administró el golpe de gracia a la filosofía como ejercicio dentro del santuario de la Iglesia. Pocos días después, el arzobispo de Canterbury sancionó la llamada *Condena de 1277*

[116] Citado de Gilson, *op. cit.*, pp. 392, 397.

* *Supra*, pp. 135-36.

y, el 28 de abril, una segunda carta del papa Juan prescribía las medidas para su aplicación. Entre las proposiciones censuradas estaban las siguientes (y lo que es más asombroso y significativo de esto es que no poseemos libros y ni siquiera conocemos los nombres de quienes formularon esas ideas; por ello, de no haber sido mencionadas en esta condena, no hubiéramos sabido que en la Edad Media surgieron y se enseñaron tales pensamientos):

Que la religión cristiana obstaculiza la educación. Que en la religión cristiana hay falsedades y errores como en todas las demás. Que no se sabe más por conocer la teología. Que lo que afirman los teólogos se basa en mitos. Que la verdadera sabiduría es la de los filósofos, no de los teólogos, y, por consiguiente, no hay condición superior a la práctica de la filosofía. Que el bien del hombre está en las ciencias racionales, de cuyo conocimiento dimanan las virtudes morales naturales descritas por Aristóteles, las cuales constituyen toda la felicidad a que el hombre puede acceder durante esta vida, tras la que no hay ninguna otra. Que no hay otras virtudes posibles, inspiradas de forma sobrenatural, y, por lo tanto, que debemos volver a las virtudes que Aristóteles reserva a la élite y que no son aptas para los pobres. Que si el mundo es eterno es porque Dios no puede dejar de crearlo y que si el mundo es como es, es porque Dios no puede crearlo de otra forma distinta. Pues el primer principio, que es uno, sólo puede producir un efecto, que es similar a aquél; Dios no puede, entonces, producir inmediata y libremente una pluralidad de efectos, sino que la multiplicidad de las cosas presupone una multiplicidad de causas intermedias, cuya existencia es exigida por la de aquéllas.

Debemos fijarnos atentamente en esta proposición vigésimo octava [comenta Gilson], pues es de capital importancia para comprender la historia ulterior de la filosofía y la teología medievales: el Primer Principio puede ser la causa de distintos efectos aquí abajo sólo por medio de otras causas, porque nada que transmuta es capaz de efectuar transmutaciones de distintas clases, sin ser transmutado a su vez. El sostener este principio equivalía a negar radicalmente la libertad y omnipotencia del Dios cristiano. El Dios judío y cristiano no sólo era capaz de crear el mundo de una vez con la multiplicidad de seres que contiene, sino que podía intervenir libremente en él en cualquier momento, bien directamente para crear en él almas humanas o actuar milagro-

samente y sin la intervención de causas secundarias; entre Yahvé y el dios greco-árabe *, cuyos efectos proceden uno a uno y según un orden necesario, no había conciliación posible. Antes de la condena, Felipe el Canciller, Guillermo de Auvernia, Buenaventura y otros ya habían percibido esta incompatibilidad; a partir de 1277, la conocían todos los teólogos. La condena de 1277 constituye un jalón en la historia de la filosofía y la teología medievales... En vez de continuar su esfuerzo por conquistar la filosofía renovándola, la escolástica actuó a la defensiva. Y en ese momento llegó a su fin su edad de oro [117].

Y en ese momento también llegó a su fin la Cristiandad institucional como una fuerza creativa en la vida europea. Su Dios no sólo había regresado una vez más a la Biblia, sino que no tardaría en haber dos papas y, después, tres (el Gran Cisma 1377-1417); dos cristiandades, más tarde, cien (Lutero, 1483-1546). Y, entretanto, el nuevo tono teológico ya estaba marcado por el poderoso rector de la todavía preeminente Universidad de París, el devoto John Gerson (m. 1429), principal responsable de la ejecución de John Huss [118], cuya obra principal titulada *Contra la vana curiosidad en materias de fe* (1402, 1403) resumió él mismo con las palabras del Evangelio según San Marcos 1,15: «arrepentíos y creed en el Evangelio». Eso, para él, era toda la Cristiandad. Y de ahí a nuestro gran protestante contemporáneo, Karl Barth, con su «salto de fe», o regresando a San Pablo y Tertuliano —*credo quia ineptum*— ¿dónde (exactamente dónde) está el pensamiento *creativo*?

---

[117] Ibíd., pp. 405-408.

[118] *Mitología occidental*, pp. 535-36.

* N.B. El dios greco-árabe aquí no significa el dios del Corán, sino el descrito por los filósofos y ya comentado por la ortodoxia musulmana un siglo antes de la condena de París.

TERCERA PARTE

LA VIA Y LA VIDA

CAPÍTULO 7

EL CRUCIFICADO

I. La rueda girando de Terror-Alegría

Los orígenes del romance artúrico eran celtas [1]. No obstante, por debajo y por detrás del estrato celta se halla la herencia mítica y ritual, ampliamente diseminada, de la Edad del Bronce, que se originó en prolongadas fases, ca. 7500-2500 a.C., en las primeras ciudades-estado agrícolas del Oriente Próximo nuclear y que, en último término, constituye el legado espiritual fundamental de todas las civilizaciones superiores [2]. Su difusión a partir de la matriz —la zona mitogenética, como la he denominado—, donde se configuró como una intuición profundamente inspirada de un orden cósmico que gobernaba todos los aspectos de la vida, llevó su imaginería, plena de símbolos, a cada región de la tierra cultivada. De ahí que los mitos celtas de la Gran Diosa y su consorte que habitan en las montañas encantadas, el País bajo las Olas, el País de la Juventud o la Isla de las Mujeres (el Avalon artúrico) participen de una tradición universal, de la que representan su extensión más noroccidental.

Además, los rasgos posteriores, pertenecientes a la Edad del Hierro, de las populares leyendas celtas de los guerreros-

[1] Roger Sherman Loomis, *Celtic Myth and Arthurian Romance* (Nueva York, Columbia University Press, 1927); *Arthurian Tradition and Chrétien of Troyes* (Nueva York, Columbia University Press, 1949), *The Grail: From Celtic Myth to Christian Symbol* (Nueva York, Columbia University Press, 1963).

[2] *Mitología primitiva*, pp. 456-91.

aurigas del rey Conchobar y hombres-gigantes de Finn Mac Cumhaill están también ampliamente distribuidos. Proceden de una segunda zona mitogenética, las anchas praderas de Europa oriental y Asia sudoccidental, la matriz de las razas arias, y pertenecen al brillante complejo cazador-ganadero-guerrero de leyendas patriarcales que fue extendido por rudos nómadas amantes de la guerra —los domadores del caballo e inventores del carro de guerra— hacia el oeste hasta Irlanda, hacia el este hasta China y hacia el sur a Italia, Grecia, Anatolia, India y Egipto; por lo que los carros, los himnos guerreros y los dioses prestos a la batalla de los Vedas, Homero y la épica irlandesa son desarrollos afines de este complejo ario, indocelta, indogermánico o, como se le suele denominar ahora, indoeuropeo.

Más aún, las interacciones de los dioses y héroes conquistadores de esta mitología patriarcal, de un lado, y las más antiguas diosas fecundadoras de la tierra con sus consortes —guardianas del orden del derecho materno—, del otro, exhiben rasgos análogos siempre que los dos sistemas contrarios entran en contacto, chocan y se funden por la fuerza. En algunas áreas —la India e Irlanda, por ejemplo— se mantuvo el punto de vista y orden mítico de la antigua civilización de la Edad del Bronce y, finalmente, se impuso en la amalgama, mientras que en otros —particularmente en la Europa continental, la región clásica de la caza paleolítica, testimoniada a lo largo de unos treinta mil años por el arte de las grandes cuevas de Altamira, Lascaux, Trois Frères, Tuc d'Audoubert, etc.— prevaleció el orden moral y espiritual representado por los dioses guerreros arios. No obstante, por todas partes se observan rasgos análogos, predominando bien un aspecto de la interacción, bien el otro. Y como hemos visto, fue en ese escenario de supergestación mitogenética —el bien llamado «creciente fértil», asimismo en el Oriente Próximo nuclear— donde surgieron los misterios clásicos, helenísticos y romanos, de los cuales la secta cristiana era una variante popular, no esotérica, políticamente manejable y apoyada por el Estado, en la que los símbolos, interpretados en las demás sectas de forma anagógica, mística, propia de los símbolos, quedaron reducidos a su sentido literal y referidos a hechos históricos supues-

tos o reales. Los ejércitos de Roma y su colonización del norte de Europa llevaron, lado a lado, el cristianismo oficial y una serie de tradiciones místicas (órficas y mitraicas, gnósticas, maniqueas, etc.) y allí, tras las victorias de Constantino (324 d.C.) y la promulgación del Código Teodosiano (438 d.C.) —que proscribió todos los cultos y creencias excepto el Cristianismo en el Imperio Romano— los misterios pasaron a la clandestinidad como una corriente subterránea, mientras que los mismos símbolos que se estaban empleando en los ritos iniciáticos como metáforas anagógicas fueron impuestos oficialmente, en la superficie, como noticias de hechos históricos comprobables.

En ese estudio audaz y erudito de la leyenda del Grial al que T. S. Eliot se refiere en sus notas de *La tierra baldía*, *From Ritual to Romance* (publicado en 1920), Jessie L. Weston propone que en la raíz de la tradición del Grial pueden encontrarse los ritos de uno de esos misterios subterráneos: alguna secta esotérica como las que hemos visto indicadas en las copas sacramentales de las figuras 3, 4, 11 y 12.

C'est del Graal dont nus ne doit
Le secret dire ne conter...

Así dice la llamada «Elucidación» añadida por un redactor desconocido al *Perceval* incabado de Chrétien de Troyes[3]: «Es la historia del Grial, cuyos secretos no debemos decir ni relatar». Pero como nos recuerda Weston, los ritos de la Iglesia cristiana nunca fueron secretos, ni los ritos de la fertilidad de los cultos naturales primitivos. Consideradas en la atmósfera general de prodigio, misterio, búsqueda e iniciación que impregna la tradición del Grial, estas dos líneas parecen indicar una relación entre los enigmáticos símbolos exhibidos en el Castillo del Grial y las ceremonias de las sectas mistéricas clásicas tardías. Hemos visto que, en éstas, los símbolos de la fertilidad vegetal fueron aplicados a la fecundación, el despertar y el renacer del espíritu. También hemos visto que los dioses celto-germánicos fueron identificados en tiempos romanos con sus equivalentes grecolatinos y así se introdujeron en

[3] Elucidación, 11. 4-5, citado en Weston, *op. cit.*, p. 130.

extensiones del norte de Europa de la tradición mistérica. El dios del mar irlandés, Manannan Mac Lir, era el equivalente septentrional, celta, de Neptuno (el Posidón griego), que, a su vez —como reveló el momento culminante de la escena del burdel de *Ulises* *—, era el equivalente occidental de Shiva. Ya en el periodo helenístico del «Matrimonio de Oriente y Occidente» de Alejandro, se reconocían tales equivalencias entre Oriente y Occidente, tanto en el contexto mitológico como en el filosófico, por lo que cuando los romanos llevaron los misterios y las filosofías del Oriente Próximo helenizado a Francia e Inglaterra, también llegaron con ellos los secretos de Oriente. Y el conocimiento de sus misterios, psicológicamente eficaces, se ha transmitido en la alquimia, la tradición del Grial, la Rosacruz, la masonería, etc., incluso hasta hoy.

La figura 45 es de un manuscrito iluminado (ca. 1300 d.C.) de una versión tardía en prosa del romance del Grial conocida como la *Estoire del Saint Graal* (fecha, ca. 1215-1230), en la que el héroe del Grial ya no es Perceval, sino el perfectamente casto Galahad, y el sagrado recipiente es identificado con el que Cristo utilizó para servir a los Apóstoles en la Ultima Cena. Se suponía que el Grial, o cuenco, habría sido llevado a Bretaña prodigiosamente, junto con la lanza que atravesó el costado de Cristo, por el casto Josefés, hijo del buen José de Arimatea, en cuya tumba excavada en la roca había sido enterrado el Salvador[4]. La ilustración muestra la escena en que Josefés, ya avanzado el romance, entrega el Grial al rey que le sucederá como guardián ** y que será denominado EL RICO PESCADOR cuando haya dado de comer milagrosamente a una muchedumbre con un pescado. Obsérvese la forma de la vasija. Una comparación con las de las figuras 3, 4, 11, 12 y 24, esta última de la misma época que la iluminación, contará por sí sola la historia del Grial —en silencio— mejor que las palabras.

Veamos de nuevo, en la figura 3, al comienzo del ciclo iniciático, al mistagogo Orfeo, el Pescador, con la caña, la red

---

[4] San Mateo 27,57-60; San Marcos 15,14-46; San Lucas 23,50-53; San Juan 19,38-42.

* *Supra*, p. 300.

* *Infra*, p. 593.

Figura 45.—*El obispo Josefés entrega el Grial al rey Alain.*

y el pescado. Weston no sólo había reconocido una relación de la figura del Rey Pescador con el tema del «pescador de hombres» cristiano, sino también con las anteriores simbologías de los misterios paganos del pez, la comida de pescado en viernes y el dios pescador[5]; y el profesor A. Nitze, de la Universidad de California, ha llevado su propuesta más allá señalando que hay un dios del mar de la Bretaña celta cuyo nombre, Nodens, significa «Pescador». En la épica irlandesa aparece como el rey Nuadu de la Mano de Plata, habitante de las montañas encantadas, que sustituyó el brazo en un combate por uno de plata y, por lo tanto, como el Pescador del Castillo del Grial, era un rey mutilado[6].

Ahora bien, la plata es el metal de la luna, como el oro lo es del sol, y el lector ya habrá pensado en la asociación simbólica, a la que nos hemos referido frecuentemente en estos

[5] Weston, *op. cit.*, cap. X, «The Fisher King».

[6] William A. Nitze, «Perceval and the Holy Grail», *University of California Publications in Modern Philology*, vol. 28, n.º 5 (1949), p. 316.

volúmenes, del dios del mar y la luna, esa copa celestial del licor de la inmortalidad, que se vacía y llena eternamente. Personificada como rectora de las mareas, la luna aparece mutilada, desproporcionada; y, como ya vimos en *Mitología oriental*, el héroe chino de la inundación, Yü, y el Noé bíblico se quedaron cojos durante sus trabajos: éste último fue herido por la zarpa del león (la bestia solar) en el arca y Yü de una enfermedad que le marchitó la mitad del cuerpo, como la luna[7]. Este astro celestial, igual que el alma y el destino del hombre, es claro y oscuro, del espíritu y la carne, sujeto a la órbita de esta tierra y, como la serpiente de las figuras 11, 13 y 23, girando eternamente desde la luz empírea a la oscuridad del abismo.

Pero, en cuanto copa, la luna es el recipiente inagotable de la bebida de la inmortalidad del señor de las mareas de la vida —y ese recipiente inagotable también es el Grial. Más aún, la luna puede considerarse una cabeza y en la versión galesa del romance del Grial, *Peredur*, al héroe no se le muestra en el Castillo del Grial una copa o una escudilla, sino la cabeza de un hombre sobre una gran bandeja que portan dos doncellas[8]. Por último, como señala Weston[9], y sabe todo devoto de Wagner, en el Castillo del Grial no hay uno, sino dos reyes incapacitados: el Rey Pescador o Mutilado, en primer plano, sufriendo terriblemente a causa de su herida, y otro rey, extremadamente anciano, en una habitación oculta, a la que se lleva el Grial y de donde éste regresa. En la imaginería lunar, corresponden a la luna oscura, vieja, en la que penetra la luz para regresar al cabo de tres días, y la luna visible, que es sucesivamente joven, llena y menguante. En palabras de Wolfram:

> El rey no puede caminar ni montar a caballo, ni tumbarse ni permanecer de pie, intenta apoyarse, pero no puede sentarse, y suspira, recordando por qué *. Su dolor es mayor cuando cambia la luna. Hay un lago que se llama

[7] *Mitología oriental*, pp. 430-33.

[8] *The Mabinogion*, traducción al inglés de Lady Charlotte Guest, en Everyman's Library (Londres, J. M. Dent and Sons; Nueva York, E. P. Dutton and Co., 1906), p. 185.

[9] Weston, *op. cit.*, p. 111.

* Compárse el verso de T. S. Eliot, en *La tierra baldía*: «Aquí uno no se puede quedar parado ni tenderse ni sentarse» (*supra*, p. 26).

Brumbane, le llevan allí para airear su dolorosa herida abierta, y a esto lo llama su día de caza. Pero lo que puede cazar allí con su dolorosa herida nunca podría proveer a su castillo. Este fue el origen de la leyenda de que era un pescador [10].

La figura 46 es una copa ritual de plata, el metal de la luna. Fue hallada en un pantano en Gundestrupp, Jutlandia. En su exterior hay varias deidades no identificadas y en el interior una serie de extrañas escenas. La figura 46, una de estas escenas, muestra al dios celta del mundo subterráneo, Cernunno, al que los romanos identificaron con Plutón-Hades. Ya hemos comentado las figuras 18 y 21 en relación con este complejo. Cernunno, Manannan Mac Lir, Posidón, Hades, Dumuzi-Tammuz y Satán son nombres alternativos del mismo señor del abismo, que también es el dios del estadio 10 en la figura 3*. En *Mitología oriental*, la figura 20, página 345, muestra a este dios celta con cuernos, sentado en un escabel y sujetando con el brazo izquierdo una especie de cornucopia

Figura 46.—*La copa de Gundestrupp; Jutlandia.*

[10] Wolfram, *op. cit.*, IX. 491, 1-14.
* *Supra*, pp. 30 y 37-42.

Figura 47.—*El dios Cernunno; detalle de la copa de Gundestrupp.*

que derrama granos de cereal como una fuente inagotable. Ante él hay un toro y un ciervo comiendo del grano (aquí también hay un toro y un ciervo a la derecha del dios), mientras que a cada lado aparece una divinidad clásica: Apolo a la derecha y Hermes-Mercurio a la izquierda, los señores del mundo de la luz y del camino al abismo, respectivamente, mientras que, en la parte superior, está el emblema de una gran rata, que en la India es el animal de Ganesha, el dios de los umbrales: al comentar este altar, señalé su parecido con numerosas imágenes en la India y Extremo Oriente del Buda sentado entre dos bodhisattvas de pie; mucho antes, en el periodo del valle del Indo, ca. 2500-1500 a.C., ciertas figuras grabadas en sellos aparecen sentadas en postura de yoga, entre las cuales hay una sentada en un escabel con príncipes serpientes adorándola a los lados (*Mitología oriental*, Fig. 29, p. 199) y otra, también sobre un escabel, con un tocado de enormes cuernos de búfalo en cuyo centro se destaca una corona (*Mitología oriental*, Fig. 18, p. 198), que sugiere un trifolio o tridente, el símbolo de Shiva, Posidón y Satán. Delante del escabel también hay dos gacelas, exactamente en el lugar donde están las dos bestias ante Cernunno y donde, en el arte

budista, suelen aparecen dos gacelas ante Buda predicando su primer sermón («La primera vuelta de la rueda de la ley») en el Parque de las Gacelas de Benarés. Alrededor de la figura del Indo hay otras cuatro bestias relacionadas, lo que de nuevo recuerda a Shiva como «Señor de las Bestias» (*paśu-pati*). Compárese al Cristo-Orfeo de la figura 1.

Es prácticamente seguro que todas esas figuras están relacionadas, no sólo en la forma, sino también en su sentido, cuyo origen último está en el pasado común de la matriz cultural de la Edad del Bronce. El lector quizá recuerde en relación con esto nuestro comentario de Shiva y su Shakti en «La Isla de las Gemas» (*Mitología oriental*, Fig. 21, pp. 373-74), donde la divinidad masculina aparece en dos aspectos simultáneamente: alejado de su esposa-diosa, como Shava, «El Cadáver», *deus absconditus*, el aspecto inconcebible, no manifiesto, trascendente del fundamento del ser; y en connubio con ella como Shiva-Shakti, el señor y la señora de la vida. Allí comparaba esta doble visión al misterio de los dos aspectos del poder faraónico egipcio simbolizado ya hacia el 2850 a.C. en (a) el Faraón muerto en la tumba, identificado con Osiris, el señor de los muertos, en el mundo inferior, y (b) el Faraón reinante en el trono, como Horus, el señor de los vivos. De forma semejante, en el budismo mahayana, el misterio de la iluminación se personifica de dos formas contrastadas: (a) Buda, el ausente, representado como un monje, muerto para el mundo, y (b) el bodhisattva, un ser noble, principesco, adornado con una tiara de joyas, símbolo del aspecto compasivo, dirigido al mundo, de la conciencia iluminada [11].

Al enseñar, el bodhisattva asume la forma de sus oyentes. Está libre de pasiones, libre, también, de pensamiento. Es la benevolencia sin propósito; es virtud, puesta al servicio de todos los seres. Cuando aparece con muchos brazos, muchas manos y muchas cabezas, dirigiendo su mirada y ayudando en todas direcciones, lleva en sus manos calaveras llenas de flores (compárense en la Fig. 1 las plantas de surgen de las cabezas de

[11] *Mitología oriental*, pp. 308, 321, 322, 342, 357, 533.

los carneros) y tridentes con serpientes enroscadas (compárense los símbolos de Hermes y Posidón). De sus dedos fluyen ríos de ambrosía, que refrescan los infiernos y alimentan a las ánimas hambrientas. En la palma de cada mano hay un ojo —que contempla el mundo y participa compasivamente en su aflicción: cada ojo muestra una herida, atravesada de dolor, como las heridas en las palmas de Cristo el Salvador en la Cruz. Se le llama el «dios del presente», «el que sostiene el mundo», y como tal soporta y absorbe en su persona infinita los sufrimientos del mundo [12].

En el *Panchatantra* hay una asombrosa fábula que refleja el aspecto doloroso del principio de bodhisattva en una extraña aventura que arroja cierta luz sobre el significado y los orígenes del Rey Mutilado del Grial. Es la historia de cuatro amigos pobres, brahmanes, decididos a hacerse ricos. Emprenden un viaje juntos y en el país de Avanti conocen a un mago llamado Terror-Alegría, a quien piden ayuda. El mago da a cada uno una pluma mágica y les indica que se dirijan al norte, a la vertiente septentrional del Himalaya [es decir, el Tíbet budista] y donde quiera que cayese una pluma, su poseedor encontraría un tesoro. La pluma del líder cayó primero y descubrieron que el suelo estaba lleno de cobre. Dijo: «¡Mirad! ¡Tomad lo que deseéis!» Pero los otros decidieron continuar. Cayó la pluma del segundo; cavó, encontró plata y también se volvió. La siguiente pluma dio oro. «¿No te das cuenta? —dijo el cuarto—. Primero cobre, después plata y despues oro. Más allá habrá piedras preciosas». Y continuó.

Y así, el cuarto continuó solo el camino. Sus miembros estaban quemados por los rayos del sol estival y sus pensamientos confusos por la sed, mientras vagaba de un lado a otro por los senderos en la tierra encantada. Por fin, sobre una plataforma giratoria vio a un hombre chorreando sangre, con una rueda girando sobre su cabeza. Fue corriendo hacia él y dijo: «*Señor, ¿por qué os halláis así, con una rueda girando sobre vuestra cabeza?* Además, decidme si hay agua en algún sitio. Estoy muerto de sed».

En cuanto el brahmán hubo dicho esto, la rueda dejó la otra cabeza y se colocó en la suya. «Señor —dijo— ¿qué significa esto?» «De la misma manera —respondió el otro— se colocó en mi cabeza». «Pero —dijo el brahmán— ¿cuándo se separará? Duele horriblemente».

---

[12] Ibíd., pp. 356.

Y el individuo le dijo: «Cuando alguien que lleve en la mano una pluma mágica, como vos la llevabais y diga lo que dijisteis, se colocará en su cabeza». Y preguntó el brahmán: «¿Cuánto tiempo habéis estado aquí?». Y el otro preguntó: «¿Quién reina en el mundo ahora?». Y al escuchar la respuesta —«el rey Vinabatsa»— dijo: «Cuando reinaba Rama, yo era pobre, me dieron una pluma mágica y vine aquí, igual que vos. Entonces vi a otro hombre con una rueda sobre la cabeza y le pregunté. En ese momento (como os ocurrió a vos) la rueda dejó su cabeza y se colocó sobre la mía. Pero no puedo calcular hace cuántos siglos fue».

El portador de la rueda preguntó: «Señor, decidme, cómo obtuvisteis la comida mientras os encontrabais así? «El dios de la abundancia [Kubera = Hades-Pluto] —dijo el individuo—, temiendo que le robaran sus tesoros, preparó este horror para que ningún mago llegara tan lejos. Pero si alguien lo consigue deja de sentir hambre y sed, se le preserva de la decrepitud y la muerte, y sólo ha de soportar esta tortura. Permitidme que me despida. Me habéis liberado de una gran aflicción. Ahora vuelvo a casa». Y se marchó[13].

La fábula, tal y como se relata en esta obra francamente mundana, dedicada al arte de prosperar y no de la santidad, se presenta como una advertencia del peligro de la ambición excesiva; no obstante, como demostró por primera vez Theodor Benfey (ya en 1859), originalmente era una leyenda budista mahayana que trataba de la vía a la condición de bodhisattva[14]. La clave de su significado religioso oculto —precisamente el contrario del de la fábula secular— se revela en el nombre del mago, Terror-Alegría (*Bhairavānanda*), «El regocijo o gozo (*ānanda*) de lo que es temible o terrible (*bhairava*)» —un oxímoron más violento que la «amarga dulzura» de Gottfried, pero del mismo sentido.

«Terror», Bhairava, es el nombre ritual de Shiva en su aspecto más terrible, como el destructor de la ilusión, consorte de la diosa negra Kali, la que hiela la sangre y se alimenta de sangre. Esta clase de deidades feroces, que representan los aspectos oscuros, brutales, implacables de la naturaleza y del hombre, son propios de pueblos que también son oscuros, brutales y apasionados. En efecto, son los únicos dioses que los pueblos de ese temperamento verdaderamente reconocen, honran y respetan. De ahí que —igual que bodhisattva asume

[13] *Pañcatantra*, libro 5, fábula 3; traducción al inglés de Arthur Ryder, *The Panchatantra* (Chicago, The University of Chicago Press, 1925), pp. 434-41.

[14] Theodor Benfey, *Pantschatantra* (Leipzig, F.A. Brockhaus, 1859), p. 487.

la forma de sus oyentes cuando enseña— el mahayana adoptara los rasgos duros, brutales, de esas feroces divinidades y sus ritos igualmente terribles para convertir a los hombres apasionados por medio de sus propias pasiones en sabios de una filosofía realmente terrible: conocedores por una experiencia (reflejo de la fuerza de su propio ardor vital) de lo monstruoso de la vida, que vive, en cada uno de sus seres, de la muerte y el sufrimiento de todos los demás.

El mago de esta paradójica fábula instruye a los que acuden a él de forma que cada uno reciba una recompensa conforme a su carácter. De ahí que sólo aquellos cuya avidez sea verdaderamente ilimitada alcancen el don del *Bhairavānanda*: esa experiencia más allá de los límites del conocimiento, el propósito y el valor, que se aprende con una terrible alegría «en el punto fijo del mundo giratorio» —como en el Proverbio del Infierno de William Blake: «La vía del exceso conduce al palacio de la sabiduría»[15] o como Cristo crucificado; el Atlante sosteniendo el mundo sobre sus hombros, Loki torturado por el veneno de una serpiente que gotea constantemente sobre su cabeza o Prometeo encadenado al monte Cáucaso. También podemos mencionar a Job.

La rueda de la iconografía budista se denomina la «Rueda de la Ley» (*dharma-cakra*). Simboliza el reino del Monarca Universal, «El que Hace Girar la Rueda» (*cakra-vartin*), pero también la enseñanza de Buda, el Salvador del Mundo, que en su primer sermón, en el Parque de las Gacelas de Benarés, echó la rueda a rodar. El Monarca Universal debe reinar en el espíritu de esa ley. Y debe saberse que la rueda tiene dos lados: en su aspecto manifiesto, es la rueda de este ciclo de nacimientos y renacimientos, enfermedad, vejez y muerte (toda vida es dolor); pero en la revelación más profunda, oscura y, sin embargo, más luminosa, de la doctrina mahayana de la «Gran Dicha» (*Mahāsukha*): la experiencia de este mundo tal como es —como el Loto Dorado del Mundo—, del *saṁsāra*, la dolorosa rueda de la reencarnación, y del *nirvāṇa*, el estado inmóvil en el centro de la rueda, son iguales —para quienes tengan el

[15] William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, «Proverbs of Hell», proverbio 3.

valor y la fuerza de voluntad de soportar su terrible borde cortante *.

Y si el lector desea conocer cómo puede soportarse en este mundo esa experiencia del borde cortante, puede acudir a un libro divino: *Man's Search for Meaning*, del Dr. Viktor E. Frankl (actualmente en la Universidad de Viena), que, durante interminables días en campos de concentración nazis, llevó sobre su cabeza todo el peso de la rueda [16].

II. El Rey Pescador mutilado

En las mitologías de los celtas, la idea de una rueda, plataforma o un castillo girando es un rasgo esencial que subyace al romance del Grial y la figura del Rey Pescador. La figura 48 muestra una estatua galorromana hallada en Châtelet, Haute-Marne. Representa un dios celta con barba que sujeta una rueda; y como la «rueda de la existencia» budista, ésta también tiene seis radios **. El dios lleva colgados sus rayos al hombro derecho y levanta en la mano derecha la cornucopia de ambrosía para sus devotos. La figura 49 muestra otra de esas antiguas divinidades galas, Sucellos, que aquí aparece como una manifestación del poder de su martillo creador y destructor del mundo (sánscrito, *vajra*, «rayo del diamante», el símbolo supremo hindú-budista de iluminación, que destruye

---

[16] Viktor E. Frankl, *Man's Search for Meaning: An Introduction to Logotherapy* (Nueva York, Washington Square Press, 1963).

* Compárese la fig. 24, p. 289, en *Mitología occidental*, la figura mitraica-zoroástrica y el misterio de Zervan Akarana, «Tiempo Ilimitado».

** Los seis espacios entre los rayos de la rueda budista representan los seis reinos de la «rueda del ser» (*bhavacakra*). Comenzando desde arriba y girando en el sentido de las agujas de un reloj, son: 1. los dioses, 2. los titanes, 3. los fantasmas, 4. las criaturas infernales, 5. los animales, 6. los hombres. Las pinas están unidas por la cadena de las doce causas de la reencarnación: ignorancia, acción, conciencia, nombre-y-forma, órganos sensoriales, contacto, sensación, deseo, comunicación, nacimiento, vida, enfermedad, vejez y muerte. Dentro del eje, el movimiento lo transmiten tres animales que giran eternamente: un gallo o una paloma, una serpiente y un cerdo, que representan el deseo, la ira y la necedad. (Compárese, en la figura 13, el zorro, el león y el perro, y en la selva oscura de Dante, la onza, el león y la loba). Véase un análisis de la rueda budista del ser en Marco Pallis, *Peaks and Lamas* (Nueva York, Alfred A. Knopf, 1949), pp. 125-57.

Figura 48.—*El dios de la rueda; Francia, periodo galorromano.*

el mundo ilusorio y es indestructible). Los cinco mazos sujetos a este gran cilindro sugieren la energía de los cinco elementos que (según la concepción india) componen el mundo y sus criaturas: éter, aire, fuego, agua y tierra. Los círculos del cilindro sugieren la Rueda de la Ley budista y los círculos cósmicos simbólicos de la copa órfica de la serpiente (Fig. 12). Y en la mano derecha del dios —que los romanos identificaban con Plutón— de nuevo hay una copa de ambrosía.

Ahora bien, el dios del mar irlandés Manannan tenía un recipiente de ambrosía inagotable, lo mismo que su equivalente galés, Bran el Bendito, hijo de Lyr, también llamado Manawyddan, cuya morada en el País bajo las Olas se llamaba *Annwfn*, «el abismo», pero también *Caer Sidi*, «el castillo

Figura 49.—*El dios Sucellos; Francia, periodo galorromano.*

giratorio»[17]. Y alrededor de ese castillo, al que es difícil entrar, discurren las aguas del océano. En su mesa se sirve diariamente carne de cerdo inmortal matado cada día, que resucita al día siguiente, y esta deliciosa vianda, regada con cerveza inmortal, otorga la inmortalidad a todos los comensales. En esa región también hay un abundante manantial, más dulce que el vino blanco: de los avellanos del conocimiento caen avellanas carmesí en sus aguas, que son comidas por los salmones, y la carne de esos peces confiere la omnisciencia. Ahora bien, ese Elíseo con su castillo y su hospitalario anfitrión coexiste con este mundo, sólo que está oculto en la bruma; de ahí que los

[17] J. A. MacCulloch, *The Religion of the Ancient Celts* (Edimburgo, T. & T. Clark, 1911), p. 368.

viajeros puedan verlo aparecer en cualquier lugar para desaparecer igual de misteriosamente —como el Castillo del Grial. Pero en algunos lugares ha estado más presente, como en la cima del Slieve Mish, en el condado de Kerry, donde, cada cierto tiempo, aparece el castillo rotante de Curoi, que poseía la facultad de cambiar de forma y había robado un caldero de ambrosía a un rey de las montañas encantadas, junto con su hija y tres vacas —que a su vez le fueron arrebatados por el mayor *trickster* de todos, Cuchulain *.

Es una cuestión problemática si la relación evidente de la fábula del Panchatantra, tanto en los motivos como en el sentido general, con la aventura del Castillo del Grial ha de atribuirse a conexiones remotas, muy antiguas —por ejemplo, del periodo galorromano— o, más recientes, de la época de las Cruzadas, pues como mostró hace más de un siglo el estudio de Theodor Benfey sobre el *Panchatantra* [18], en la Edad Media hubo una comunicación considerable de material literario de la India a Europa. Ya hemos señalado ** que una traducción árabe del *Panchatantra* sánscrito realizada en el siglo VIII fue vertida al siriaco en el siglo X, al griego en el XI, al castellano antiguo, al hebreo y al latín a mediados y finales del XIII. Benfey observó que la colección de Grimm contiene una versión independiente de la fábula de los cuatro buscadores del tesoro (Cuento número 54) [19], y que en cada lengua y dialecto de Europa se han descubierto variantes de la misma [20]. No obstante, en las versiones europeas se abandonaron los motivos esenciales de la rueda y las preguntas, cuando el cuarto caminante llega a un gran árbol (el *axis mundi*) bajo el que se echa a descansar y cuando desea comer, aparece una mesa con un banquete —tras lo cual, el relato continúa con episodios de origen totalmente distinto.

La imagen de la rueda enrayada como símbolo del mundo

---

[18] Benfey, *op. cit.*, p. 487.

[19] *Grimm's Fairy Tales* (Nueva York, Pantheon Books, 1944), pp. 258-64.

[20] Johannes Bolte y Georg Polívka, *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm* (Leipzig, Dietrich'sche Verlagsbuchhandlung, 1937), vol. I, pp. 464-85.

* Sobre Cuchulain, véase *Mitología occidental*, pp. 334-38, 501-2, 541.

** *Supra*, pp. 166-67.

girando ya está atestiguada en la India hacia el 700 a.C., en los Chandogya y Brihadaranyaka Upanishads: «Como los radios de una rueda están sujetos al cubo, así está todo en el *prana*, el aliento vital»[21]. «Como los radios están sujetos por el cubo y las pinas de una rueda, así están todos los seres, todos los dioses, todos los mundos, todas las cosas que respiran, todos esos individuos, sujetos al *ātman*, el Yo»[22]. Y en el posterior Prashna Upanishad, donde el ámbito inmanente está personificado en esa «Persona» mítica (*puruṣa*) de cuyo cuerpo desmembrado se creó el universo*, leemos: «Aquel en quien todas estas partes están fijas, como los radios en el cubo de una rueda: a él, reconócelo como la Persona que has de conocer —para que la muerte no te aflija»[23].

Es evidente que los autores de estos pasajes conocían la rueda enrayada del carro ario, que apareció por primera vez a comienzos del segundo milenio a.C. Por tanto, la figura data de la edad védica y no pudo haber aparecido antes de entonces o en un pueblo que no conociera el carro. No obstante, una forma muy anterior, que precede con mucho incluso a la invención de la rueda maciza sumeria (ca. 3500 a.C.), fue la esvástica, conocida casi universalmente, de la que tenemos al menos un ejemplar de finales del Paleolítico, quizá ya del 18.000 a.C.[24]. En la cerámica maravillosamente pintada del Neolítico superior en Irán (cerámica de Samarra, ca. 4500 a.C.), este signo es un motivo destacado e incluso dominante, y, como vimos en *Mitología primitiva*, parece que desde allí se difundió a prácticamente todos los rincones de la tierra[25].

Por lo que sabemos del temperamento de las primeras culturas, podemos asumir con seguridad que los mitos, ritos y filosofías asociados con esos símbolos eran más positivos que negativos en su manera de enfocar los dolores y placeres de la existencia. Sin embargo, en la época de Pitágoras en Grecia

---

21 *Chāndogya Upaniṣad* 7.15.1.
22 *Brhādaranyaka Upaniṣad* 2.5.15.
23 *Praśna Upaniṣad* 6.6.
24 *Mitología primitiva*, pp. 174, 294, 373.
25 *Mitología primitiva*, pp. 174, 181, 269, 498.
* Compárese *Mitología primitiva*, pp. 203-64, *Mitología oriental*, pp. 104-13, 211, y *Mitología occidental*, pp. 102-08.

(ca. 582-500? a.C.) y de Buda en la India (563-483 a.C.), se produjo lo que he denominado el Gran Retorno[26]. La vida se consideró como un feroz vórtice de engaño, deseo, violencia y muerte, un yermo ardiente. «Todas las cosas están ardiendo», enseñó Buda en su sermón en Gaya[27] y, en Grecia, se extendió el adagio órfico «*Soma sema*: el cuerpo es una tumba», mientras que, en ambas regiones, la doctrina de la reencarnación, la eterna atadura del espíritu a este incomprensible ciclo de dolor, sólo hizo más urgente la búsqueda de un medio de liberación. En la doctrina budista, la imagen de la rueda enrayada girando, que en el periodo anterior había simbolizado la gloria del mundo, se convirtió en un signo, por una parte, del ciclo del sufrimiento y, por la otra, de la liberación en la doctrina de iluminación. Y en el mundo clásico, la rueda enrayada girando también apareció más como un emblema del dolor y la derrota de la vida que de victoria y júbilo en la imagen y el mito de Ixión (Fig. 50), atado por Zeus a una rueda ardiente de ocho radios, que gira eternamente empujada por el aire.

Ixión había reinado sobre los lapitas, un pueblo de Tesalia de fines de la Edad del Bronce, como rey-dios, símbolo de esa Persona cósmica en la que, según la cita del Prashna, se unen todas las partes del mundo, como los radios en el cubo de una rueda; y Zeus le castigó por dos faltas: violencia (el asesinato de su suegro) y lujuria (el intento de seducir a Hera), es decir, las mismas compulsiones de deseo y agresión reconocidas en el pensamiento hindú y budista (así como en la psicología moderna) como los poderes creativos de la ilusión del mundo —que mantienen la cohesión del mundo y serían vencidas por Buda en su victoria sobre el gran señor de la vida llamado Placer y Muerte (*kāma-māra*), bajo el árbol-Bodhi, en el eje de la rueda del mundo (el *axis mundi*)[28].

Píndaro (522-448? a.C.) cita la leyenda de Ixión en una oda dedicada al vencedor de una carrera de carros[29]. Cinco siglos

---

[26] *Mitología oriental*, pp. 242-49.
[27] *Maha-Vagga* 1.21. 1-4.
[28] *Mitología oriental*, pp. 28-38.
[29] Píndaro, *Pythia* 2.21-48.

Figura 50.—*Ixión; espejo de bronce etrusco, siglo IV a.C.*

después, Virgilio (70-19 a.C.) se refiere a él en la *Eneida*[30], pero para entonces el escenario del sufrimiento ha pasado del aire al mundo subterráneo, donde también le coloca Ovidio (43 a.C.-17 d.C.) en las *Metamorfosis*[31]. Y allí, junto con Ixión, se encuentran otros personajes torturados, todos ellos símbolos, de una forma o de otra, de la agonía de la vida: Ticio, con el hígado desgarrado eternamente por un buitre; Tántalo, torturado por la sed, intentando beber de un agua que no podía alcanzar, y Sísifo, empujando una roca hasta lo alto de una colina, desde donde volvía a caer —cada uno torturado así para siempre.

Según la concepción clásica y popular, esos sufrimientos

[30] Virgilio, *Eneida* 6.601.
[31] Ovidio, *Metamorfosis*, 4.465.

son castigos por graves faltas; no obstante, como señala el existencialista Albert Camus en su «Ensayo sobre el absurdo», *El mito de Sísifo*, se trata de imágenes de la vida. El hombre común vive normalmente con esperanza: cree que su esfuerzo le conducirá a algún sitio o, al menos, sabe que la muerte pondrá fin a sus penas. Sísifo, por el contrario, sabe que el trabajo de empujar la roca hasta la cima de la colina acabará con su caída y, como es inmortal, el absurdo de este trabajo inexorable y cruel durará para siempre.

Sísifo [escribe Camus] ve entonces cómo la piedra desciende en algunos instantes hacia ese mundo inferior desde el que habrá de volver a subirla hasta las cimas, y baja de nuevo a la llanura. Sísifo me interesa durante ese regreso, esa pausa. Un rostro que sufre tan cerca de las piedras es ya él mismo piedra. Veo a ese hombre volver a bajar con paso lento pero igual hacia el tormento cuyo fin no conocerá jamás. Esta hora que es como una respiración y que vuelve tan seguramente como su desdicha, es la hora de la conciencia. En cada uno de los instantes en que abandona las cimas y se hunde poco a poco en las guaridas de los dioses, es superior a su destino. Es más fuerte que su roca.

Si este mito es trágico lo es porque su protagonista tiene conciencia. ¿En qué consistiría, en efecto, su castigo si a cada paso le sostuviera la esperanza de conseguir su propósito? El obrero actual trabaja durante todos los días de su vida en las mismas tareas y ese destino no es menos absurdo. Pero no es trágico sino en los raros momentos en que se hace consciente. Sísifo, proletario de los dioses, impotente y rebelde, conoce toda la magnitud de su miserable condición: en ella piensa durante su descenso. La clarividencia que debía constituir su tormento consuma al mismo tiempo su victoria. No hay destino que no se venza con el desprecio.

Por lo tanto, si el descenso se hace algunos días con dolor, puede hacerse también con alegría. Esta palabra no está de más. Sigo imaginándome a Sísifo volviendo hacia su roca, y el dolor estaba al comienzo. Cuando las imágenes de la tierra se aferran demasiado fuertemente al recuerdo, cuando el llamamiento de la felicidad se hace demasiado apremiante, sucede que la tristeza surge en el corazón del hombre: es la victoria de la roca, la roca misma. La inmensa angustia es demasiado pesada para poder sobrellevarla. Son nuestras noches de Getsemaní. Pero las verdades aplastantes perecen de ser reconocidas. Así, Edipo obedece primeramente al destino sin saberlo, pero su tragedia comienza en el momento en que sabe. Pero en el mismo instante, ciego y desesperado, reconoce que el único vínculo que le une al mundo es la mano fresca de una muchacha. Entonces resuena una frase desmesurada: «A pesar de tantas pruebas, mi avanzada edad y la grandeza de mi alma me hacen juzgar que todo está bien»[32].

---

[32] Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe* (París, Gallimard, 1942), pp. 163-65. [Edición castellana: *El mito de Sísifo*, Alianza, Madrid, 1988.]

«En el apego de un hombre a su vida —concluye Camus— hay algo más fuerte que todas las miserias del mundo»[33].

El sentimiento es noble. Pero hay algo maravillosamente francés —cartesiano, socrático— en la idea de que como la vida (o, como decimos hoy, la «existencia») no se conforma a la razón, se la puede calificar de absurda. El «pienso, luego existo» se ha convertido en «existo, ¡pero no puedo saber por qué!», lo que puede resultar desconcertante para alguien que se considere un pensador profesionalmente. El bodhisattva, por otra parte, «carece de pensamiento». A Buda se le denomina «el así venido» (*tathāgata*). Y como afirma el Dr. Frankl en su extraordinario libro: «Lo que se exige del hombre no es, como propugnan algunas filosofías existencialistas, que soporte el absurdo de la vida; sino, más bien, que tolere su incapacidad para comprender ese absurdo absoluto en términos racionales. El *logos* es más profundo que la lógica»[34].

El problema del significado que se plantea el joven héroe en busca del Grial cuando presencia los ritos del Castillo del Grial es esencialmente el mismo que el del héroe de la fábula del *Panchatantra*, y su efecto también es el mismo: el que sufre se libera de su dolor y transmite su rol al que pregunta. Además, estos dos interrogantes son en la raíz lo mismo que el «ser o no ser» de Hamlet, puesto que buscan conocer el *significado* de una circunstancia «así venida» —para la que no hay respuesta. Hay, no obstante, una *experiencia* posible, para la que el héroe está capacitado, como prueban su llegada al eje del mundo y su disposición para aprender (demostrada en su pregunta). ¿Será capaz de soportarla? En *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche escribió sobre lo que denominó la «condición de Hamlet» de alguien cuya percepción de la condición previa de la vida («Toda vida es sufrimiento») ha debilitado su voluntad de vivir. El problema del héroe del Grial será, pues, hacer la pregunta que libere al Rey Mutilado de tal forma que herede su rol *sin* la herida.

La herida del Rey Mutilado y la agonía de la rueda girando son símbolos equivalentes del conocimiento de la angustia de la

---

[33] Ibíd., p. 20.
[34] Frankl, *op. cit.*, pp. 187-88.

existencia no meramente como consecuencia de una u otra contingencia, sino del propio ser. El hombre común, en su sufrimiento, cree que modificando las circunstancias alcanzará una condición en que haya desaparecido el dolor: su mundo, en la expresión de Gottfried, es el de aquellos que sólo desean «bañarse en la dicha». El hombre socrático también cree que es posible ajustar de alguna forma la vida a la razón —su lecho procrusteano. Por el contrario, Hamlet aprendió que, al menos, algo estaba podrido en el fondo de *su* mundo y, como Edipo, que leyó el enigma de la esfinge («¿Qué es el hombre?»), quedó mutilado. Edipo, cegado por su propia mano, es equivalente al Rey Mutilado —y, como ha demostrado Freud, todos somos Edipo. Para esto no hay cura. Sin embargo, como señala Camus, Edipo, igual que Sísifo, llegaron por sus experiencias de esta vida mutilada a la percepción de que todo está bien.

La herida del costado de Cristo, causada por la lanza de Longinus, es el equivalente de la del Pescador Mutilado; como lo es la herida emponzoñada de Tristán. La corona de espinas es el equivalente de la rueda girando del bodhisattva, y la Cruz, de la rueda de Ixión (Figs. 9 y 50). El rol de Cristo como el Hombre del Sufrimiento, derramando sangre por las heridas de los clavos en las palmas y los pies, la cabeza caída hacia un lado, los ojos cerrados y la sangre brotando de su dolorosa corona, corresponde al torturado Rey del Grial. Sin embargo, en cuanto Cristo el Logos, Triunfante (como el Dios Verdadero), crucificado pero sin sufrir, la cabeza erguida, los ojos abiertos, mirando al mundo de la luz, los clavos en su carne, pero sin rastros de sangre, es la imagen de ese resplandor (*claritas*) «así venido», que penetra por doquier como la alegría-que-ha-de-ser-conocida del mundo, tras su atormentado rostro. En su ser, como en el bodhisattva, hay ambrosía. El también descendió al Infierno: y el credo de su iglesia le devolvió al cielo, en su condición de bodhisattva sigue allí —como Satán.

«Mira, pues, delante, a ver si los distingues», dijo Virgilio a Dante, cuando, al descender por las tinieblas del Infierno, se aproximaban a una llanura en el centro de la tierra —el centro del universo— ¡el punto inmóvil!

Dante escudriñó hacia allí. Y leemos:

Como cuando una espesa niebla baja, o se oscurece ya nuestro hemisferio, girando lejos vemos un molino, una máquina tal creí ver entonces; luego, por aquel viento, busqué abrigo tras de mi guía, pues no hallé otra gruta. Ya estaba, y con terror lo pongo en verso, donde todas las sombras se cubrían, traspareciendo como paja en vidrio: Unas yacen; y están erguidas otras, con la cabeza aquella o con las plantas; otra, tal arco, el rostro a los pies vuelve. Cuando avanzamos ya lo suficiente, que a mi maestro le plació mostrarme la criatura que tuvo hermosa cara [es decir, Lucifer, ahora Satán], se me puso delante y me detuvo, «Mira a Dite —diciendo—, y mira el sitio donde tendrás que armarte de valor». De cómo me quedé helado y atónito, no lo inquieras, lector, que no lo escribo, porque cualquier hablar poco sería. Yo no morí, mas vivo no quedé: piensa por ti, si algún ingenio tienes, cual me puse, privado de ambas cosas. El monarca del doloroso reino, del hielo aquel sacaba el pecho afuera; y más con un gigante me comparo, que los gigantes con sus brazos hacen: mira pues cuánto debe ser el todo que a semejante parte corresponde. Si igual de bello fue como ahora es feo, y contra su hacedor alzó los ojos, con razón de él nos viene cualquier luto. ¡Qué asombro tan enorme me produjo cuando vi su cabeza con tres caras! Una delante, que era toda roja: las otras eran dos, a aquella unidas por encima del uno y otro hombro, y uníanse en el sitio de la cresta; entre amarilla y blanca la derecha parecía; y la izquierda era tal los que vienen de allí donde el Nilo discurre. Bajo las tres salía un gran par de alas, tal como convenía a tanto pájaro: velas de barco no vi nunca iguales. No eran plumosas, sino de murciélago su aspecto; y de tal forma aleteaban, que tres vientos de aquello se movían: por éstos congelábase el Cocito; con seis ojos lloraba, y por tres barbas corría el llanto y baba sanguinosa. En cada boca hería con los dientes a un pecador, como una agramadera, tal que a los tres atormentaba a un tiempo. Al de delante, el morder no era nada comparado a la espalda, que a zarpazos toda la piel habíale arrancado. «Aquella alma que allí más pena sufre —dijo el maestro— es Judas Iscariote, con la cabeza dentro y piernas fuera. De los que la cabeza afuera tienen, quien de las negras fauces cuelga es Bruto: —¡mírale retorcerse! ¡y nada dice!— Casio es el otro, de aspecto membrudo. Mas retorna la noche, y ya es la hora de partir, porque todo ya hemos visto»[35].

Y cuando, grotescamente, las alas se abrieron, se sujetaron de los peludos flancos de aquel monstruo terrible y sufriente, y descendieron entre la pelumbre hisurta y la costra helada, de pelo en pelo, Virgilio primero y Dante después. Y cuando llegaron al lugar en que la cadera se convierte en muslo, Virgilio, fatigado y jadeante, se agarró fuertemente y se dispuso a ascender, pues acababa de pasar el centro de la tierra.

[35] Dante, *Infierno* XXXIV. 2.69.

El significado de los colores de las caras del Angel del Sufrimiento Eterno que habían visto es el siguiente: *impotencia*, el rojo, escarlata de rabia; *odio*, el blanco y amarillo, pálido de celos y envidia; *ignorancia*, el negro, en su propia oscuridad —exactamente los opuestos de los atributos de la Trinidad: poder, el Padre; amor, el Hijo; y sabiduría, el Espíritu Santo. Dios y Satán son aquí un par de opuestos —y a estas alturas ya sabemos lo que *eso* significa. El Infierno y el Cielo, Satán y la Trinidad, en sí mismos, son tan absurdos como la propia existencia. La afirmación de uno es la afirmación de todos. En el campo del espacio y el tiempo están separados como aspectos o conceptos, pero, en verdad —la Sabiduría de la Otra Orilla, el *logos* más profundo que la lógica, más allá de los opuestos—, son la izquierda y la derecha de un ser que no es un ser y que ni es ni no es: como Dante, al contemplar esa visión de la sombra de Dios, no había estado ni vivo ni muerto.

Buda bajo el árbol del mundo, el «punto inmóvil» en torno al que todo gira, trascendió el sufrimiento en la iluminación: «Hay una liberación del sufrimiento: el nirvana», enseñó y, al final, desapareció de este mundo. Por el contrario, el bodhisattva —aquel cuyo «ser» (*sattva*) es «iluminación» (*bodhi*)— permanece consagrado a este valle de lágrimas, dando testimonio de *la no-dualidad del nirvana y los sufrimientos de este mundo*: esa dulzura amarga de la vida que, en palabras de Gottfried, es el pan de todos los corazones nobles en su terrible felicidad. El bodhisattva, en la plataforma girante, no nos muestra una forma de escapar, sino sólo una fuente en nuestro interior de la posibilidad de ser y no ser, movernos con el mundo y, al mismo tiempo, permanecer completamente inmóviles interiormente.

Al comparar los cuatro órdenes de imaginería correspondientes a Cristo crucificado, al bodhisattva, sufriendo sin sufrir, al pecador Ixión, atado a la ardiente rueda que gira sin cesar, y al Rey herido del Grial en la Tierra Baldía, parece que si bien están relacionados esencialmente —incluso, en cierto sentido, son idénticos—, su significado es distinto, pues representan cuatro interpretaciones o modos de experiencia y juicio de la misma realidad.

Las dos figuras asiáticas, el bodhisattva y Cristo, pertenecen a una raza sobrenatural y son de virtud inmaculada, mientras que los dos europeos son pecadores que en su sufrimiento simbólico no han alcanzado la estatura de los dos salvadores asiáticos. De éstos, el bodhisattva es enteramente de este mundo. No nos remite a ningún Paraíso, a ningún lugar ni dios «ahí fuera», del que haya descendido. Es reflejo de la conciencia del ser —de la que no sólo los hombres, sino también los animales, los árboles e incluso los minerales son órganos, modificaciones y grados. Y al recordárnoslo en nuestro interior, es nuestro salvador de esta ilusión: nuestro sufrimiento efímero y eterno.

Jesucristo, por otra parte, ha sido interpretado tradicionalmente de una forma completamente distinta: por ejemplo, el papa Gregorio le presentaba rescatándonos del Diablo (p. 18 y Fig. 8), mientras que San Anselmo lo interpretaba como nuestra compensación al Padre por la feliz culpa de Adán y Eva (pp. 18-19) y, según la concepción expuesta por primera vez por Abelardo, como una demostración del amor de Dios al hombre, para apartar nuestros corazones de la falsa seducción de este mundo del Diablo y dirigirlos a él mismo (pp. 19-20)[36]. Sólo resta añadir a esta idea las palabras indias *tat tvam asi*, «tú eres eso» —tú mismo, desconocido para ti, eres ese amante amado (en el sentido de las palabras del místico sufí Bayazid: «¡Entonces miré y vi que amante, amado y amor son uno solo!»)[37] —y las dos figuras salvadoras, con el Alá del Islam e incluso el Diablo, se han convertido en una. «Pues en el mundo de la unidad —dijo Bayazid— todo puede ser uno: ¡Gloria a mí!»[38].

Por el contrario, a las dos figuras europeas se les ha hecho considerarse a sí mismos como pecadores y, por lo tanto, necesitan ser redimidas. Pero ¿cuál será su redención? Como

---

[36] Harnack, *op. cit.*, vol. VI, pp. 78-79, citando a Abelardo, sobre Romanos 3,22 y ss., 5,12 y ss.; *Sermons*, V, X, XII; *Theologia christiana* IV; y el Diálogo. En Migne, *Patr. Lat.* clxxviii respectivamente: col. 417-25; 448-53; 479-84; 1259-1516; 1609-82.

[37] *Mitología occidental*, p. 481.

[38] Abu Yazid (Bayazid), citado por R. A. Nicholson, «Mysticism», en Sir Thomas Arnold (ed.), *The Legacy of Islam* (Oxford, The Clarendon Press, 1931), p. 216.

originalmente eran figuras redentoras, se podría sugerir que bastaría con recordarles su propia divinidad bloqueada. Esto coincidiría con la última estrofa de la ópera de Wagner, cuando el maravilloso joven Parsifal, «mediante el poder supremo de la compasión [*karuṇā*] y la fuerza del conocimiento más puro [*bodhi*]», ha curado la herida del rey sufriente y asume su rol sagrado: «*Erlösung dem Erlöser*! ¡Redención para el Redentor!» canta el coro, y cae el telón.

Parsifal, el joven Rey del Grial, no heredó la herida. Ahora debemos saber por qué.

III. La búsqueda más allá del significado

Chrétien de Troyes, cuya versión de la Búsqueda del Grial es la más antigua que poseemos, declara que tomó el material de su leyenda, la *matière*, de cierto libro que le regaló el conde Felipe de Flandes[39] —del que sabemos que estuvo dos veces en Levante: en 1177 y, después, en 1190, cuando murió. «Y el mejor relato es aquel —afirma Chrétien— que se puede contar en una corte real». Por su parte, Wolfram von Eschenbach cita a cierto autor provenzal llamado Kyot, del que no tenemos más noticias y cuya existencia ponen en duda muchos estudiosos. Wolfram disponía de la versión inacabada de Chrétien cuando escribió su obra. Sin embargo, el hecho de que su propia versión comience con la historia del padre de Parzival en Oriente y continúe con una serie de pruebas del joven no descritas en la obra de Chrétien —además, desde un punto de vista totalmente distinto, pues parece que Chrétien había sido un clérigo interesado ante todo en reducir la Búsqueda a términos cristianos[40]— indica que, si nunca existió el libro de

[39] Crétien de Troyes, *Li Contes del Graal*, 11. 66 y ss.

[40] «Entre los documentos procedentes del palacio del obispo en Troyes, hay una cédula fechada en 1173, uno de cuyos signatarios lleva el nombre de cierto Christianus o Chrétien. Era el canónigo de la antigua abadía de Saint-Loup, en la que actualmente se encuentran la biblioteca pública y el museo de la ciudad. Parece que la abadía, fundada por San Bernardo en el siglo V, gozó de especial favor con la casa de Champagne. Quizá sea nuestro poeta este "Christianus, canonicus Sancti Lupi". Sin duda, aquél era clérigo...» (Nitze, *op. cit.*, p. 282).

Kyot, o bien Wolfram tuvo el mismo libro —o uno semejante— que Chrétien o, de lo contrario, se debe a él exclusivamente todo lo que hace de esta obra la primera primera gran biografía espiritual en la historia de las letras occidentales.

Según la referencia, quizá inventada, de Wolfram, el autor provenzal Kyot descubrió la leyenda del Grial en Toledo, en la obra olvidada de un astrólogo pagano, llamado Flegetanis, «que había visto con sus propios ojos prodigios ocultos en las estrellas. Habla de algo llamado el Grial, cuyo nombre había leído en las constelaciones. "Un séquito de ángeles lo depositó en la tierra —dice Flegetanis— y después se elevó volando sobre las estrellas"»[41].

Ahora bien, incluso en el texto de Chrétien, el Santo Grial no era una copa ni una escudilla ni el cáliz de la Ultima Cena, ni la copa que recibió la sangre de Cristo en la Cruz, sino, como nos recuerda el profesor Loomis, «un plato de tamaño considerable». El abad Helinand de Froidmont, contemporáneo de Chrétien, define la palabra *grial* como «un plato ancho y algo profundo, en el que se suelen servir costosas viandas a las personas ricas» y uno de los continuadores del romance inacabado de Chrétien menciona cien cabezas de jabalí sobre griales: «lo cual sería imposible —afirma Loomis— si los griales fueran cálices»[42].

En el texto de Wolfram, el Grial es una piedra. «Su nombre —declara— es *lapis exilis*», uno de los términos que en la alquimia se aplican a la piedra filosofal: «la piedra vulgar, la piedra pequeña o despreciable»[43]; por lo que la representación wagneriana del símbolo de Wolfram, intencionadamente no eclesiástico y hasta no cristiano, casi islámico, como un brillante super-cáliz de la sangre de Cristo da a su escenificación —como protestaba Nietzsche— una nota de beatería cristiana inapropiada.

«En virtud del poder de esa piedra —leemos en Wolfram— el fénix arde y se convierte en cenizas, pero las cenizas

---

[41] Wolfram, *op. cit.*, IX. 454: 17-25.

[42] Loomis, *The Grail*, p. 29.

[43] Arnold of Villanova (murió el 1312?), en el *Rosarium philosophorum* (*Artis Auriferae*, Basilea, 1593, vol. II, parte XII), p. 210; citado por Jung, *Psychology and Alchemy*, pp. 78, 171, n. 117.

vuelven a la vida sin tardanza.» Esto es, la piedra nos lleva no sólo a la *nigredo* y la *putrefactio* del amor-muerte alquímico (Fig. 43), sino también de regreso al mundo —como oro. «Así, el fénix —continúa Wolfram— muda de pluma y después brilla con gran lustre. Además, nunca hubo un hombre tan enfermo que, al ver esa piedra, no viviera, incapaz de morir durante una semana a partir de ese día. Tampoco podría cambiar nunca de aspecto: su apariencia, tanto en el caso de una doncella como de un hombre, seguirá siendo la misma que la del día en que vea la piedra o como en la flor de la vida. Y si uno contemplara esa piedra durante doscientos años, ni un solo cabello encanecería. Tal es la virtud que comunica al hombre que éste rejuvenece inmediatamente. Esa piedra se conoce como el Grial»[44].

La figura 51 muestra una representación imaginaria de Wolfram en armadura de justas, pues era un poeta de estirpe caballeresca, más orgulloso de sus hazañas con las armas que de su talento literario; sin embargo, en su día fue admirado, y sigue siéndolo, como el poeta más importante de la Edad Media alemana, incluso por encima de Gottfried, y a nivel europeo no se le considera inferior a Dante. En contraste con el poeta de Tristán, que, como hemos visto, era un hombre letras urbano, cultivado, con educación clásica, que había estudiado latín, filosofía y teología, así como la poesía y los romances franceses y alemanes, Wolfram afirmaba (quizá irónicamente, para diferenciarse de Gottfried; pero posiblemente también con ese profundo desdén del aristócrata por el olor clerical de la tinta) que no sabía una sola letra del alfabeto[45].

---

[44] Wolfram, *op. cit.*, IX. 469: 7-28.

[45] Ibid., II. 115-27.

* Hermann Goetz, en un importante artículo titulado «The Orient of the Crusades in Wolfram's Parzival» (*Archiv für Kulturforschung*, Bd. II, Heft 1, 1967), que apareció demasiado tarde para que pudiera tenerlo en cuenta en estas páginas, propone dos fuentes para el nombre *Flegetanis*: 1. la Cábala de los judíos de la España árabe, con su teoría del *Falak-ath-Thani* («Segundo Paraíso»), y 2. el nombre *Aflaton* (< Platón) de un gran astrólogo-mago de la leyenda islámica (posiblemente confundido con el Flegetonte, el río de llamas del Hades). Combinado con el *Lapis exilis* de la alquimia, Goetz ve en el Grial el *Lapis exulis de la Cábala, la Shĕkhīnāh* materializada (la «Manifestación divina» o «Residencia terrena» de Dios). Otra posible influencia: las leyendas de la escudilla de Buda.

Figura 51.—*Wolfram von Eschenbach.*

En la obra de Gottfrid, las escenas de combates están descritas con ingenio sardónico, como desde la distancia; en la de Wolfram, por el contrario, parecen descritas por alguien que ha participado en batallas caballerescas y experimentado su dignidad moral. Los escenarios de Gottfried son principalmente domésticos, urbanos. Los de Wolfram están situados en la lejanía. Y su objetivo en la vida no era ni el éxtasis en las alturas, separado de la carne, ni el éxtasis aquí abajo, apartado de la luz, sino —como revelan el símbolo de su escudo y su bandera, su caballo y su yelmo— la vía entre ambos. Su interpretación imaginativa del nombre del héroe, Parzival, *perce à val*, «traspasar por el medio» [46], da la primera clave de su

[46] Ibíd., III. 140: 16-17.

ideal, que es la realización sobre la tierra, por medios humanos, naturales (en el desarrollo decidido, noblemente valeroso, pecador y virtuoso, blanco y negro, de una vida no más que humana) del misterio del Verbo Hecho Carne: el *logos* más profundo que la lógica, donde la oscuridad y la luz, todos los pares de opuestos —ya no como opuestos— participan. «Una vida vivida de forma —escribió en la conclusión de su epopeya— que a Dios no se le robe el alma por la culpa del cuerpo; pero que pueda conservar con honor el favor del mundo: ésa es una obra digna[47]». O, como dice en su primera estrofa:

> Si la vacilación anida en el corazón, puede ser angustiosa para el alma. Culpa y elogio por igual son inevitables para el hombre intrépido, mezclado de blanco y negro como el plumaje de una urraca. No obstante, alguien así puede conocer la dicha, aunque participe de ambos colores: el del Cielo y el del Infierno. Aquel que es completamente negro está inseguro de sí mismo, y su tono no deja ennegrecerse, mientras que aquel cuya resolución es firme, tiende a la claridad[48].

Dirijámonos ahora, por el medio, al Castillo del Grial y su piedra de la sabiduría, aquí, sobre la tierra, que se llama la Perfección del Paraíso *.

---

[47] Ibid., XVI.827.19-24.

[48] Ibid., 1:1-14.

* Según se desprende del artículo de Goetz, en la epopeya de Wolfram aparecen nombres orientales auténticos e informes de conocidos hechos históricos de las Cruzadas, por ejemplo, en la primera aventura: 1. la reina Belakane de Zazamanc: Belakane, «esposa o viuda de Balak», es decir, Nūr-uddīn *Balak* ben Bahram, el conquistador de Aleppo (1123) que capturó al rey Balduino II de Jerusalén; su esposa y viuda era una princesa seléucida. 2. Isenhart («duro como el hierro»), traducción del nombre turco Tīmūrtāsh: Hasāmūid-dn *Timurtash*, que, cuando Balak fue muerto por una flecha, le sucedió como señor de Aleppo. Liberó a Balduino, pero su ciudad fue sitiada después por el rey cristiano en alianza con un príncipe seléucida, el sultán Shah: dos ejércitos, «uno blanco y uno negro». Cuando cayó en la batalla, la ciudad fue defendida por el pueblo en nombre del califa de Bagdad. «La historia de Wolfram muestra unas coincidencias tan acusadas con este complicado episodio histórico que debió haber conocido los relatos de los integrantes del ejército cristiano» (Goetz, *op. cit.*, p. 13).

CAPÍTULO 8

EL PARACLITO

I. El hijo de la viuda

LIBRO I: LA REINA NEGRA DE ZAZAMANC

«Valiente y prudente: así aclamo a mi héroe.» De esta forma presenta el poeta a Parzival.

Su padre, el también valiente Gahmuret, era el hijo menor del rey y aunque se le propuso compartir el reino con su hermano, prefirió probar su valor por su cuenta y, arriesgándose, llegó a Bagdad, donde sirvió al califa con tanto valor que su fama se extendió de Persia a Marruecos. Entonces navegó hasta Zazamanc, donde las personas son tan negras como la noche.

Las damas negras se asomaron a las ventanas para ver desembarcar a aquellos visitantes en el puerto, Patelamunt: primero, diez caballos de carga con veinte escuderos detrás; pajes, cocineros y pinches; doce nobles caballeros; sarracenos, ocho corceles enjaezados y un noveno con la silla de justas del caballero y un joven escudero caminando con elegancia a su lado; trompeteros montados y un tambor que balanceaba y golpeaba su instrumento en el aire, flautistas y tres violinistas; por último, el gran caballero con el capitán del barco cabalgando a su lado.

Gahmuret fue recibido con alegría por la reina negra Belakane, pues su ciudad estaba sitiada por una ejército negro de moros en el oeste y por un ejército blanco de caballeros

cristianos al este. Su corona era un inmenso rubí transparente que rodeaba su cabeza como una burbuja, a través del cual se veía su negro rostro. La reina le recibió cortésmente. Se miraron, y conocieron los secretos de sus corazones. Y cuando él preguntó por qué estaba sitiada la ciudad, ella respondió entre lágrimas y suspiros que había sido vacilante en el amor. Su caballeroso amante, Isenhart, un espléndido joven negro, como ella, desesperado, se había ido a buscar la gloria luchando sin armadura y sus amigos habían levantado aquellos ejércitos y se proponían vengar su muerte. Todo su reino estaba de luto.

—Yo os serviré, señora —dijo Gahmuret.

—Señor —contestó ella—, tenéis mi confianza.

Al día siguiente, venció a los campeones de ambos ejércitos. Salvada, la reina le condujo triunfante a su castillo, donde le quitó la armadura con sus propias manos y le entregó su reino y a sí misma. A partir de entonces, aquella esposa negra y pagana fue más querida para él que su propia vida, pero no más que las hazañas de armas que ella le prohibía. Así, languidecía como rey, hasta que, una noche, se marchó en el barco. Afligida, la reina tuvo a su hijo (le llamó Feirefiz Angevin) en el que Dios había obrado un milagro: era blanco y negro, como el plumaje de una urraca.

Su madre, cuando lo vio, le besó una y otra vez en las manchas blancas.

LIBRO II: LA REINA BLANCA DE GALES

La reina Herzeloyde de Gales, aún sin casar, proclamó un torneo en Kanvoleis: el premio era ella misma y dos países. A medida que llegaban reyes y caballeros, levantaban sus tiendas y pabellones en la pradera, mientras ella los observaba con sus damas desde las ventanas.

—¡Qué pabellón! —exclamó un joven paje imprudente—. Su país y su corona no valen ni la mitad.

Era el del rico rey de Zazamanc: para transportarlo habían sido necesarios treinta caballos.

Los juegos de calentamiento fuera de torneo comenzaron a

la mañana siguiente, cuando los reyes y caballeros de muchos países, galopando por el gran campo, empezaron a maniobrar en grupos, a cargar unos contra otros, astillando lanzas, entrechocando espadas y derribándose unos a otros. El viejo padre del rey Arturo estaba allí, y Gawain, un muchacho todavía; el padre de Gawain, el rey Lot de Noruega; y Rivalín, que todavía debía engendrar a Tristán; y el poderoso Morold de Irlanda, que había de ser el enemigo de Tristán.

Atraído por el creciente tumulto, el rey de Zazamanc, que estaba descansando en su tienda, se levantó, se preparó, se puso la corona (que, como el rubí de la reina, era un enorme diamante transparente, que le cubría toda la cabeza), montó su caballo de guerra y se dirigió al campo, donde desmontó a aquellos poderosos hombres uno tras otro. Muchas lanzas se volvieron nieve en aquel campo, cayeron sillas, hombres vestidos de hierro se arrastraban entre las patas de los caballos, por todas partes se veían escudos y estandartes destrozados. Y cuando cayó la oscuridad era evidente que, por el agotamiento general, no podría celebrarse el torneo al día siguiente.

Cuando aquella noche, el infinitamente rico rey de Zazamanc estaba recibiendo en su pabellón a los reyes, príncipes y caballeros que habían caído ante él, la noble Herzeloyde se presentó, los ojos brillantes de alegría, a abrazarle; durante todo el día sólo se había hablado de que él había sido el triunfador. Pero aquella tarde acababa de enterarse de que en sus años de ausencia su hermano y su madre habían muerto, de forma que estaba llorando cuando la reina llegó a su tienda. Además, no sólo se había apoderado de él la nostalgia de su esposa, sino que una embajada le había entregado la carta de una dama anterior que le reclamaba, la reina de Francia. Así que, cuando Herzeloyde también le reclamó, él puso dificultades.

—Tengo una esposa, señora, a la que quiero más que a mí mismo.

—Debéis renunciar a esa mora —respondió ella—, renunciar a su paganismo y amarme de acuerdo con nuestras leyes religiosas.

Entonces él le expuso las exigencias de la reina de Francia, su tristeza por las noticias que había recibido y, por último,

que cancelaba el torneo. Respecto a esto último, se consultó a un juez, el cual declaró que, como se había puesto el yelmo, había competido oficialmente y debía aceptar la recompensa. Ella cedió a su última exigencia: nunca debía impedirle, como su antigua esposa, participar en torneos. Y cuando todo estuvo resuelto, ella tomó su mano. «De forma que ahora me pertenecéis —dijo ella— y debéis someteros a mis deseos.»

Por un camino secreto le condujo a un lugar donde él olvidó su tristeza y ella perdió su doncellez. Entonces, él hizo algo admirable: liberó a los que había derrotado; entregó oro de Arabia a todos los caballeros pobres y regalos a los trovadores, y sus piedras preciosas a los que reyes que allí estaban. Felices y llenos de admiración por aquel rey, todos se marcharon a sus casas.

Sin embargo, la hoja de la alegría de Herzeloyde no tardó en quebrarse, pues cuando Gahmuret supo que su antiguo señor, el califa, estaba siendo derrotado por Babilonia, se embarcó para ayudarle y seis meses después le llegó el mensaje de su muerte.

La reina Herzeloyde tuvo un hijo tan grande que casi no sobrevivió. Le llamaba *bon fils, cher fils, beau fils*, mientras apretaba los pequeños capullos rosa de sus pechos contra la boquita del niño. Y murmuraba: «La reina suprema dio su pecho a Jesús, que murió en la Cruz por nosotros y así permaneció fiel a su fe en nosotros. Pero el alma de todo aquel que subestime su ira se verá en apuros el Día del Juicio. Sé que esta fábula es cierta».

LIBRO III: EL GRAN LOCO

Llena de aflicción, la reina viuda se retiró del castillo y del mundo a un yermo solitario, pidiendo a su gente que nunca hablasen de la caballería a su hijo, por lo que éste creció sin conocer su herencia ni su nombre. La única forma en que se le llamaba era *fils: bon fils, cher fils, beau fils*. Sin embargo, con sus manos se hizo un pequeño arco para cazar aves. La dulzura de su canto traspasaba su corazón y cuando las veía muertas, lloraba.

Su madre le habló de Dios: «Es más reluciente que el día, pero tomó la forma de hombre. Rézale cuando estés en dificultades, El es leal y te ayudará. Pero también hay otro, el Señor del Infierno, que es oscuro y desleal. Aleja tu pensmaiento de él y de la duda».

Fuerte y hermoso en su juventud, el muchacho vagaba un día por la ladera de una montaña cuando escuchó el ruido de unos cascos y pensó que debía tratarse de demonios. Entonces aparecieron súbitamente tres caballeros y, creyendo que eran ángeles, se hincó de rodillas para rezar. Apareció un cuarto caballero, con campanillas en los estribos y en el brazo derecho, que detuvo a su caballo y preguntó al asombrado muchacho si había visto pasar a dos caballeros con una doncella raptada.

—¡Dios mío, ayúdame! —oró el muchacho al caballero.

El príncipe respondió amablemente: «Yo no soy Dios. Somos cuatro caballeros».

—¿Qué es un caballero? —preguntó el muchacho. Y el otro se lo explicó, y también le habló del rey Arturo, que armaba a los caballeros. Tras mostrarle una espada y una lanza, continuaron su camino, y el muchacho corrió entusiasmado adonde estaba su madre que, cuando supo lo que había visto, desfalleció.

Creyendo que si le hacía aparecer como un loco, él se vería obligado a volver, le entregó el peor caballo que pudo encontrar y le vistió como un bufón, con camisa y calzones que le llegaban hasta los rodillas en una pieza, hechos de cañameño, caperuza de monje y grandes botas. Al partir le dio los siguientes consejos: que cruzara los ríos por donde eran menos profundos, que saludara a la gente con las palabras «Dios te guarde», que pidiera consejo a quienes ya hubieran encanecido, que intentara obtener el anillo de una buena dama y que después la besara y la abrazara. También le habló de un caballero, Lähelin, que le había arrebatado sus dos reinos. «Yo te vengaré», dijo su hijo mientras montaba, con un carjac a la espalda. Ella le besó, le siguió dando traspiés mientras se alejaba y, cuando desapareció, cayó muerta.

Su inocencia llevó al muchacho a un riachuelo que hubiera podido cruzar hasta un gallo, cabalgó hasta encontrar un lugar

muy poco profundo y lo vadeó. Al otro lado, había una tienda de muchos colores en la que dormía una mujer cubierta sólo hasta las caderas (el propio Dios había dado forma a aquel cuerpo), que llevaba un anillo en su blanca y suave mano; el muchacho, al intentar cogerlo, se abalanzó sobre el lecho. En el forcejeo, además del anillo, consiguió un beso y un broche. Después, se comió las provisiones de ella, la obligó a darle otro beso y se marchó.

—¡Ajá! —exclamó el caballero, su marido, cuando regresó. Era el hermano del caballero Lähelin, el duque Orilus de Lalander, que, en un paroxismo de rabia, destrozó la silla de ella, desgarró sus ropas, la obligó a que cabalgara detrás de él en harapos y partió para encontrar al joven que le había deshonrado. Entretanto, éste había llegado a una escarpa bajo la que estaba sentada una dama con un caballero muerto en el regazo, arrancándose el pelo de dolor. La inocencia se aproximó.

—¿Cómo te llamas? —preguntó ella.

—*Bon fils, cher fils, beau fils* —respondió él.

Ella era Sigune, la hija de la tía del muchacho, y reconoció sus apodos. «Tu nombre —dijo— es Parzival. Significa "justo por el medio", pues un falso amor cortó por el medio el corazón de tu madre.» Entonces, le contó la historia de sus padres y cómo había muerto el caballero que tenía en el regazo, el príncipe Schianatulander, defendiendo su herencia contra Lähelin y Orilus.

—Yo vengaré todo eso —dijo él. Pero la joven, temiendo por su vida si se acercaba a la corte de Arturo, lo envió en la dirección opuesta, por un camino ancho, muy transitado, donde saludaba diciendo «¡Dios te guarde!» a todos los que pasaban. Cuando llegó la noche, se dirigió a una gran casa que pertenecía a un avaricioso pescador, el cual se negó a darle refugio hasta que el joven le ofreció el broche; entonces, se volvió tan hospitalario que a la mañana siguiente mostró a su huésped el camino hasta los torreones de la corte de Arturo.

A este joven no le había instruido ningún Gobernal como a Tristán. Iba trotando en su insegura montura cuando vio aproximarse desde el castillo a un caballero con brillante armadura roja y una copa en la mano. Respondiendo al saludo

de Parzival, frenó al caballo y le dijo que comunicara a la corte que estaría esperando en la liza —y que presentara sus disculpas a la reina por haber manchado su traje de vino. Era el rey Ither de Kukumerlant y había tomado la copa en prenda por la parte del reino de Arturo que reclamaba para sí.

A la puerta del castillo había centinelas y una multitud, pero Dios había sido benévolo cuando creó a Parzival: su belleza y la amabilidad de un paje le llevaron a la Mesa Redonda, donde el propio Arturo escuchó su exigencia de ser nombrado caballero allí mismo y recibir la armadura roja que había visto llevar al caballero —cuyo mensaje comunicó brevemente. Keu, el descortés senescal de la corte, pidió que le dejaran a él recoger el reto, pero una dama llamada Cunneware, de la que se había profetizado que nunca reiría hasta que no viera a la flor de la caballería, rió ruidosamente cuando pasó Parzival, por lo que Keu la golpeó con su bastón. Y cuando el bufón de la corte, Antanor, gritó que se arrepentiría de aquel golpe, también él probó su bastón.

Parzival se dirigió al campo, retó a Ither, y éste, indignado, dando la vuelta a su brillante lanza roja, le golpeó con el cabo tan fuertemente que tanto él como su caballo quedaron tendidos sobre las flores de aquel día de abril. No obstante, se levantó en el acto y respondió lanzando una jabalina que penetró por el orificio de la visera del Caballero Rojo, que cayó muerto de su montura. El gran semental relinchó. Y el rústico Parzival estaba tratando de quitar al caballero su brillante armadura roja cuando el paje de la reina que le había llevado a la corte llegó corriendo, le ayudó y le puso la armadura sobre la ropa que le había dado su madre, con los zapatos y todo (pues se negó a quitárselos), tomó las jabalinas (prohibidas para los caballeros), le enseñó a utilizar el escudo y la lanza, y le colocó la espada de caballero. Parzival montó entonces de un salto. «Devuelve esta copa al rey —dijo mientras se ponía en camino— y dile a la dama que ha sido golpeada que la vengaré.»

Cabalgó a galope todo el día porque no sabía cómo frenar al caballo y aquella tarde llegó al castillo del viejo príncipe Gurnemanz de Graharz (el Gurnemanz de Wagner, con cuyas palabras empieza la ópera, aquí tiene un castillo propio, y no es

uno de los caballeros del Grial). El viejo caballero, que se hallaba reposando con su halcón bajo un gran árbol fuera del castillo, se levantó para saludar al caballero rojo, cuyo caballo se detuvo ante él. «Mi madre me dijo que pidiera consejo a quienes ya tienen canas», dijo Parzival, a lo que el anciano respondió cortésmente: «Joven, si has venido en busca de consejo, me debes conceder tu amistad». Y espantó al halcón de su mano, que se alejó volando para avisar a la gente del castillo con la campanilla de oro que llevaba. Las puertas se abrieron y salió el séquito del rey para recibir al visitante. Pero cuando se quitó la armadura, quedaron al descubierto sus ropas de bufón, con gran asombro y apuro de todos. Sin embargo, su figura era noble. Gurnemanz le tomó aprecio y durante un tiempo le instruyó en las artes de la caballería.

«Hablas —dijo el anciano caballero— como un niño. ¿Por qué no dejas de mencionar a tu madre y piensas en otra cosa?» Dio al joven ciertas normas de conducta: no perder nunca el sentido de la vergüenza, tener compasión por los necesitados, no malgastar la riqueza ni acumularla, no hacer demasiadas preguntas, responder con sinceridad, ser viril y animoso, no matar a un enemigo que pidiera compasión, ser leal en el amor y recordar que el marido y la esposa son uno: la flor de una sola semilla.

El anciano Gurnemanz, que había perdido a tres hijos, esperaba casar a Parzival con su hija. Pero el joven intuía que antes de conocer los abrazos de una esposa debía ponerse a prueba en el campo de batalla. En palabras del poeta: «Presentía en la noble aspiración un objetivo elevado para esta vida y para después —y eso todavía no es falso»[1]. Compárese el famoso verso del *Fausto* de Goethe: «Al que se esfuerza en su aspiración, le podemos redimir»[2]; asimismo, las palabras de Goethe a Eckermann sobre la divinidad presente en los vi-

---

[1] *in dûhte, wert gedinge*
daz waere ein hôhiu linge
ze disem lêbe hie unt dort.
daz sint noch ungelogeniu wort.
(Wolfram, op. cit., III 177:6-9).

[2] *Wer immer strebend sich bemüht,*
Den können wir erlösen.
(*Fausto* II. v. 11936-11937).

vos *. Por lo tanto, cuando Parzival se marchó con la pesarosa autorización de su protector, éste, cabalgando a su lado un breve trecho, sintió en su corazón que estaba entregando a la caballería a su cuarto hijo, su cuarta gran pérdida.

LIBRO IV: CONDWIRAMURS

Parzival, ya un caballero bien instruido, dejó a su caballo que le llevara por donde quisiera, demasiado triste para que le importase, y adentrándose en una inhóspita región de altas montañas boscosas, antes del anochecer llegó a una estruendosa cascada que por un acantilado caía cerca de la ciudad de Pelrapeire, donde la cruzaba un endeble puente levadizo de mimbre, bajo el que las aguas seguían su curso hasta el mar. Al otro lado del puente se veía a unos sesenta caballeros armados, que advirtieron a Parzival que no se aproximara. Su caballo se encabritó, por lo que desmontó y, mientras conducía al animal por el puente, los caballeros se retiraron y las puertas de la ciudad se cerraron. Una hermosa doncella que estaba asomada a una ventana preguntó si el caballero era amigo o enemigo, y cuando el portón se abrió encontró al otro lado de las murallas de la ciudad a toda la población armada. Pero estaban débiles, flacos de hambre, y por todas partes había torres, torreones y guardianes armados.

Una vez admitido en el castillo, despojado de la armadura y vestido con un manto de cebellinas que olía a pieles frescas salvajes, fue conducido en presencia de Condwiramurs, la hermosa reina. Se sentó al lado de ella en silencio, pensando que así obedecía las instrucciones de Gurnemanz; la joven reina se extrañó, pero decidió que, como anfitriona, podía empezar a hablar y le preguntó de dónde venía. El le habló de Gurnemanz y entonces se enteró de que aquella joven era su sobrina. Era más radiante, como una rosa roja y blanca, que las dos Isoldas juntas.

Cuando su invitado ya estaba durmiendo esa noche, ella se acercó sigilosamente a su lecho, no para ese amor que transfor-

* *Supra*, p. 425.

ma a las doncellas en mujeres, sino para pedirle ayuda y consejo de amigo. Sin embargo, ella llevaba sus prendas de batalla: un camisón de seda blanco sobre el que se había echado una túnica de terciopelo; y como todos dormían en el castillo, pudo hablar con entera libertad.

Se arrodilló al lado de su lecho. El se despertó y la descubrió allí. «Señora, ¿os burláis de mí? —dijo—. Uno sólo se arrodilla así ante Dios.»

Ella respondió: «Si me prometéis por vuestro honor mantener la templanza y no forcejear conmigo, me tumbaré a vuestro lado».

Ni a él ni a ella, afirma el poeta, se les pasó por la cabeza unirse en el amor. Parzival desconocía por completo ese arte y ella, desesperada y avergonzada, había ido angustiada por su vida. Llorando, Condwiramurs, la reina huérfana, le explicó su situación. Un poderoso rey llamado Clamide, apoyado en su senescal Kingrun, se había apoderado de todos los castillos de su país hasta aquel inseguro puente. Había matado al hijo mayor de Gurnemanz y ahora la quería a ella por esposa. «Pero estoy dispuesta —dijo— a matarme antes que entregar mi virginidad y mi cuerpo a Clamide. Ya habéis visto la altura de mi castillo. Me arrojaría al foso.»

Y aquí tenemos el segundo argumento de Wolfram, el segundo término de una oposición por cuyo medio pasarían su héroe y su heroína: por una parte, la magia de los sentidos, la pasión pura (el lado de Tristán e Isolda), y, por la otra, el matrimonio sacramentalizado de conveniencia, sociedad y costumbre, sin amor (Isolda y el rey Marcos).

Parzival dijo a la joven reina, que lloraba a su lado en el lecho: «Mi señora, ¿no hay forma de consolaros?».

—Sí, mi señor —respondió—, liberándome del poder de este rey y su senescal Kingrun.

—Señora, sea Kingrun francés, bretón o lo que quiera, mi mano os defenderá mientras conserve la vida.

Amaneció, y con el día llegó el ejército de Kingrun, exhibiendo numerosos estandartes y con el propio Kingrun a la cabeza.

Parzival salió del castillo cabalgando hacia su primera batalla y cargó contra el senescal con tal fuerza que se rompie-

ron las cinchas de ambas sillas. Sus espadas relampaguearon y, poco después se rendía el celebrado Kingrun, en el suelo y con la rodilla de Parzival sobre su pecho. El joven caballero, recordando las normas de su mentor, le pidió que se sometiera a Gurnemanz. «Gurnemanz me mataría —dijo—. Yo maté a su hijo.»

—Entonces rendíos a la reina.

—Me cortarían en pedazos en este castillo.

—Entonces id a Bretaña, a la corte del rey Arturo, y servid a la doncella que fue golpeada por mi culpa.

Así acabó la batalla y, cuando su caballero regresó, Condwiramurs lo abrazó ante todo el mundo. Sus vasallos le rindieron homenaje y ella declaró que era su *ami*, su señor y el de ellos.

«Nunca seré esposa de ningún hombre —dijo—, salvo del que acabo de abrazar.» Entonces, todos miraron hacia el mar y vieron que llegaban comerciantes, barcos llenos de comida y sólo comida, buenas carnes y vino *.

Después de una alegre fiesta, se les pidió que compartieran el lecho y ellos respondieron juntos que sí. Pero él yació con ella tan castamente que hoy día no habría muchas damas satisfechas de una noche así. La joven reina permaneció virgen. Sin embargo, se consideraba su esposa y al día siguiente, en muestra de su amor, se recogió el cabello como hacen las mujeres maduras y le entregó todos sus castillos y su país, esta novia virgen. Pasaron felices de esa manera dos días y dos noches más, aunque en ocasiones él recordaba lo que su madre le había advertido de los abrazos. También Gurnemanz le había explicado que marido y esposa son uno. Y así enlazaron sus brazos y sus piernas y encontraron placentera esa proximidad, y después conocieron esa vieja costumbre, en la que sólo hallaron placer y ninguna tristeza[3].

«El carácter inefable, místico y trascendente de este amor

[3] Wolfram, *op. cit.*, IV. 199: 23-203: 11.

* Obsérvese la forma en que una antigua fórmula mítica se ha aplicado a un nuevo ideal: 1. desolación, la tierra baldía, como una consecuencia del orden social tipificado en Clamide; 2. un combate entre el antiguo rey y el nuevo, la sensualidad legitimizada (Clamide) contra el noble amor personal (Parzival); 3. el matrimonio de la reina-diosa y el rey-dios, dos individuos integrales; finalmente, 4. la renovación de la vida.

—comenta Gottfried Weber sobre este momento crítico— está epitomizado en la "pureza" de las tres primeras noches, en el sentido del término alto alemán medio *kiusche*. La mañana después de la primera noche, la "novia virgen" (*magetbaeriu brût*) se sintió "mujer" (*wîp*: «esposa»), pues su espíritu ya había asimilado una impresión traumática absolutamente plena y nueva que para ella fue única: la virginidad de su corazón había sido conferida a la otra como su regalo, ahora él era su esposo *vor gote*, "ante Dios"... Y sólo fue tras la consumación del matrimonio puramente espiritual cuando el vínculo fue confirmado extendiéndose a las posesiones físicas»[4].

En su momento, se presentó allí el propio Clamide, cuando supo de la derrota de su senescal a manos (se decía) del Caballero Rojo (el rey Ither de Kukumerlant, cuya armadura llevaba Parzival). Apareció con un segundo ejército y todas las máquinas de guerra. Utilizó fuego griego, catapultas y arietes, hasta que, al enterarse por los prisioneros del matrimonio de la doncella que quería obtener, envió al castillo un reto a combate singular, y el Caballero Rojo volvió a salir de la ciudad a galope. El rey cargó para atacarle y ambos lucharon hasta que sus corceles se desplomaron; entonces, continuaron con las espadas. Poco después, Clamide empezó a debilitarse. Parzival le arrancó el yelmo, y de sus ojos y nariz empezó a manar sangre. Cuando estaba a punto de matarle, Clamide le pidió gracia y fue enviado —como su senescal— a la corte de Arturo, para que sirviera a la dama Cunneware. Y todos se maravillaron allí cuando aparecieron, porque el rey derrotado había tenido incluso más posesiones que el propio Arturo.

Pero en Pelrapeire, tras quince meses de amor y júbilo, llegó el momento de la separación. Una mañana, Parzival dijo cortésmente (como muchos vieron y escucharon): «Si me permitís, señora, con vuestro consentimiento desearía visitar a mi madre, pues no sé si se encuentra bien o mal».

La joven reina le quería tanto que no pudo negárselo y él se marchó del castillo, de nuevo solo.

---

[4] Gottfried Weber, *Parzival, Ringen und Vollendung* (Oberursel, Kompass-Verlag, 1948), p. 31.

LIBRO V: EL CASTILLO DEL GRIAL

Y cabalgando otra vez sin riendas, pero esta vez en otoño, no en primavera, aquella tarde llegó a un lago donde vio a dos pescadores en un bote con el ancla echado. Uno iba vestido tan suntuosamente que hubiera podido ser rey del mundo. Su sombrero estaba adornado con plumas de pavo real. El Caballero Rojo preguntó dónde podría alojarse aquella noche y el pescador de ricas vestiduras —y semblante gravemente triste— le respondió que el techo más cercano estaba a treinta millas. «Allí, sobre el precipicio —dijo— doblad a la derecha, ascended la montaña y, cuando lleguéis al foso, gritad que bajen el puente. Pero ¡tened cuidado! Los caminos aquí extravían, nadie sabe adónde conducen. Si llegáis, seré vuestro anfitrión.»

El peligroso bosque otra vez: la «selva oscura» de los primeros versos de Dante.

Sin dificultades, al trote, Parzival pasó al lado del precipicio, giró a la derecha y ascendió por la boscosa montaña hasta el foso de un castillo con muchos torreones, donde un caballero le vio y le preguntó qué quería.

«Me envía el pescador», dijo Parzival, y bajaron el puente. Lo cruzó y entró en un espacioso campo donde la hierba crecía porque no se celebraban justas: el castillo estaba de luto y no había estandartes. Cuando se quitó la armadura y contemplaron su hermoso rostro, todavía de muchacho, sin barba, todos se alegraron. Le pusieron una capa de la seda más fina, que, según le dijeron, pertenecía a la reina: Repanse de Schoye (*Repense de Joie*). Le condujeron amablemente a una inmensa sala en la que había cien candelabros y otros tantos canapés, bien separados, con sus respectivas alfombras, en cada uno de los cuales estaban sentados cuatro caballeros. En tres grandes chimeneas de mármol ardía aromática madera de áloe y delante de la chimenea del centro colocaron en unas angarillas al señor del castillo, que pidió a Parzival que se sentara a su lado. Todos estaban tristes. Por una puerta entró apresuradamente un escudero que llevaba una lanza y con este rito aumentó la tristeza de todos. De su punta manaba sangre que resbalaba por el fuste hasta la mano y la manga del portador. El

escudero dio la vuelta a la sala y cuando llegó a la puerta de nuevo, salió.

En el extremo de la gran cámara se abrió una puerta de acero y entraron dos bellas doncellas, vestidas con trajes de lana color tierra, muy ceñidos con bandas en la cintura. Guirnaldas de flores coronaban sus largos cabellos sueltos y cada una llevaba una vela encendida en una palmatoria de oro. Las seguían otras dos, cada una con un pequeño escabel de marfil y, cuando las cuatro se inclinaron ante el invitado, lo colocaron en el suelo ante él. Retrocedieron y entraron dos veces cuatro doncellas más, pero ataviadas con trajes más verdes que la hierba, largos y amplios, y ceñidos en la cintura con estrechos cinturones ricamente labrados. Las cuatro primeras llevaban velas y las cuatro segundas un precioso tablero tallado de almandina translúcida, que colocaron cuidadosamente sobre los dos pequeños escabeles de marfil; después retrocedieron al lugar en que estaban las doncellas vestidas de marrón, y de forma que eran doce.

Entonces aparecieron seis: dos de ellas llevaban en paños dos cuchillos de plata muy afilados, que las velas de las otras cuatro hacían relucir. Vestidas con trajes de dos clases de seda, una oscura y la otra con hilos de oro, se aproximaron e hicieron una reverencia. Colocaron los dos cuchillos en la mesa y fueron a ponerse delante de las demás doncellas. Entonces ¡mirad! por la misma puerta entraron otras seis con los mismos vestidos de dos colores, llevando en altos candeleros de cristal velas del perfume más delicado, seguidas de la reina, Repanse de Schoye, radiante como el alba, vestida en seda árabe, que llevaba en un paño de seda verde oscuro con hilos de oro la Felicidad del Paraíso.

Ese objeto era el Grial. Estaba más allá de toda felicidad terrena y su portador debía mantener su pureza, cultivar la virtud y apartarse de la falsedad [en contraste con la doctrina eclesiástica de que la moralidad de su clero —que, además, era exclusivamente masculino— no tenía ninguna relación con el efecto de los sacramentos que dispensaba]. La reina avanzó con las seis doncellas que llevaban las velas y se inclinó cortésmente mientras colocaba el Grial ante el anfitrión —al tiempo que Parzival, observándola, sólo pensaba: «la capa que

llevo es suya». Las siete se retiraron adonde estaban las demás doncellas y la reina quedó de pie en el centro, con doce a cada lado.

Entonces colocaron cien mesas ante los canapés. Las cubrían paños blancos. El anfitrión y, después, Parzival se lavaron las manos en una vasija. Cuatro carros llevaron hermosas vasijas de oro a cada caballero de la sala y cien escuderos, llevando servilletas blancas, empezaron a recoger ante el Grial un banquete que sirvieron a los caballeros.

«Me han contado —afirma Wolfram—, y así os lo transmito (pero bajo vuestra responsabilidad, no mía, de suerte que si no es cierto, los dos mentimos), que fuera lo que fuera que uno quisiera coger, allí se encontraba ante el Grial: comida caliente y fría, alimentos frescos y añejos, cultivados y salvajes... Pues el Grial era el fruto de la beatitud y proporcionaba tal abundancia de la dulzura del mundo que sus goces eran muy semejantes a lo que se nos refiere del Paraíso... Y del poder del Grial fluía la bebida para la que uno alzara la copa: vino blanco, tinto o de moras.»

Parzival observó todo esto, la riqueza y el gran prodigio, pero pensó, recordando a Gurnemanz: «En verdad, me aconsejó no hacer demasiadas preguntas».

Entonces apareció un escudero llevando una espada en una vaina de piedras preciosas, un rubí su empuñadura, su hoja una fuente de asombro. Presentándosela a Parzival, el melancólico anfitrión declaró que antes de que Dios le mutilara, había llevado aquella espada en el combate. Y el invitado siguió sin hablar.

«Le compadezco por eso —declara Wolfram—; y también compadezco a su amable anfitrión, a quien el disfavor divino no ahorra sinsabores, cuando una simple pregunta le hubiera liberado.»

La reina y las veinticuatro doncellas avanzaron, se inclinaron ante Parzival y su anfitrión, tomaron el Grial y se dirigieron a su puerta, a través de la cual Parzival vio, antes de que la cerraran, sobre un canapé en una gran habitación, donde también había una chimenea, al anciano más maravilloso que sus ojos habían contemplado: tenía el pelo más blanco que la niebla. «Creo que vuestro lecho —dijo el anfitrión

educadamente— está preparado», y los caballeros se dispersaron.

El joven fue conducido a su habitación. Cuatro hermosas doncellas le acompañaron con vino y frutas de las que crecen en el Paraíso. Y él durmió largas horas, pero con sueños amenazadores, terribles, y cuando se despertó ya era media mañana. Su armadura y dos espadas estaban sobre la alfombra y tuvo que colocárselas sin ayuda. Su corcel estaba atado fuera, al pie de la escalera de la salida principal, con su escudo y su lanza al lado, pero no vio a nadie. Montó. El portón estaba abierto. Por allí se veían las huellas de muchos caballos. Y cuando cruzaba, un escudero oculto tiró del puente levadizo tan súbitamente que casi golpeó a su caballo mientras saltaba afuera. Entonces se oyó la voz de alguien: «Vete, ganso, y soporta el odio del sol. ¡Con que sólo hubieras movido la boca y hubieras hecho la pregunta de tu anfitrión! Has dejado pasar la fama».

El caballero pidió una explicación, pero el castillo estaba otra vez totalmente silencioso y, dando la vuelta, siguió las huellas que poco a poco se dispersaron y perdieron...

Ante él, bajo un tilo, estaba una doncella con un caballero muerto, embalsamado, apoyado en ella: Sigune, la hija de la hermana de su madre. Cuando lo vio, le advirtió: «Esta soledad es peligrosa, ¡regresad!». Entonces le preguntó de dónde venía y él le habló del castillo. «Está como a una milla de aquí», dijo.

—No me mintáis —respondió ella—. En treinta millas a la redonda ninguna mano ha tocado árbol o piedra, excepto un solo castillo que muchos buscan pero nadie ha encontrado. *Pues quien busca no lo halla.* El nombre es Munsalvaesche y su reino, Terre de Salvaesche. Lo dejó el anciano Titurel a su hijo, el rey Frimutel, que murió en una justa por amor. Uno de sus hijos, que no puede cabalgar ni caminar, ni permanecer de pie ni sentado, es su señor actual. Anfortas. Otro hijo, Trevrizent, se ha retirado del mundo a una ermita.

«Allí contemplé grandes maravillas», declaró Parzival, y entonces fue cuando ella reconoció su voz. «Soy la misma que os reveló vuestro nombre», le dijo.

—Pero ¿qué ha pasado con vuestros largos cabellos cas-

taños? —preguntó, pues era calva—. Enterremos a ese muerto al que acompañáis.

El llanto fue la única respuesta de ella. Entonces, al ver su espada, le reveló su peligro. Al segundo golpe se resquebrajaría. Pero si se la bañaba en las aguas de cierta fuente bajo una roca, se recompondría y sería incluso más fuerte que antes. «Es necesario un encantamiento —dijo ella— que quizá no aprendisteis. ¿Hicisteis la pregunta?»

—No —respondió el.

—¡Ay, que yo deba ocuparme de vos! —y se quedó mirando fijamente con hastío—. Deberíais haber sentido compasión por vuestro anfitrión y haberle preguntado por su dolor.

—Querida prima, mostradme un semblante más amistoso —protestó Parzival—. Rectificaré el daño que haya podido hacer. —Estáis maldito —dijo ella—. En Munsalvaesche perdisteis el honor y la fama. No diré más.

Ella se volvió. El también se apartó. Dio la vuelta en su caballo y no tardó en descubrir dos huellas recientes: la de una montura bien herrada y la de otra sin herrar —a la que prontó alcanzó. El animal estaba en una situación penosa y llevaba a los lomos una dama en harapos que se sobresaltó cuando se volvió y lo vio.

—Yo os conozco —dijo—. Y que Dios os conceda más honor y felicidad de los que merecéis por la forma en que me tratasteis.

Era la dama de la tienda. Su ropa estaba completamente desgarrada, pero en su pureza estaba vestida. Y cuando el semental de Parzival relinchó, torciendo la cabeza hacia la yegua, el caballero, que iba delante, se volvió y, al ver a un caballero al lado de su dama, inmediatamente puso la lanza en ristre para atacarle. Estaba armado con elegancia. Su escudo estaba decorado con un dragón que parecía vivo; llevaba otro en el yelmo, muchos más, en oro, piedras preciosas y rubíes, sobre el manto, y más aún en los aderezos del caballo. Chocaron, y la dama, observándolos, se estrujaba las manos sin desear mal a ninguno de los dos. Uno a uno, los dragones recibieron golpes y graves heridas. Los dos campeones lucharon con espadas desde las monturas, pero, al final, se agarraron

uno al otro y cayeron al suelo con Parzival encima, y el caballero, obligado a rendirse, hubo de perdonar a su esposa y presentarse en la corte de Arturo ante la dama Cunneware.

Temerosa de lo que su marido le fuera a hacer, la dama se mantenía apartada, pero, al fin, éste le dijo: «Señora, ya que me he batido por vos, venid, deseo besaros». Ella saltó de su montura y corrió hacia él para besarle como le había ordenado, sin preocuparse por la sangre que manchaba su rostro. Sobre una reliquia sagrada que hallaron poco después en una ermita vacía, Parzival juró que la dama había sido completamente inocente en el episodio de la tienda y que él no se había comportado como un hombre sino como un necio. Entonces Orilus se reconcilió con su esposa y la pareja partió felizmente hacia la corte de Arturo. «Pues, como todo el mundo sabe —comenta el autor—, cuando los ojos lloran, la boca es dulce. El gran amor nace tanto de la alegría como la tristeza.»

LIBRO VI: LA DONCELLA ABOMINABLE

«¿Os gustaría escuchar —pregunta el poeta— cómo Arturo partió con toda la corte de Karidoel, su castillo y sus tierras?» Se puso en camino para sumar a su Mesa Redonda al campeón (del que nadie conocía el nombre) que de tal forma le había impresionado enviando a presentarse ante Cunneware a Kingrun, a Clamide y, ahora, con su encantadora esposa Jeschute, al hermano de la dama Cunneware, el orgulloso y valiente Orilus.

Llevaban unos ocho días de viaje, con sus tiendas, estandartes y pabellones, cuando, una tarde, una partida de halconeros del rey que había salido a cazar perdió su mejor ave en el bosque. Como la noche era fría y el bosque desconocido, el halcón voló hasta una hoguera que resultó ser de Parzival. A la mañana siguiente, el campo amaneció cubierto por las primeras nieves del invierno y cuando el Caballero Rojo montó su caballo y partió, el halcón le siguió. Ante él, con gran estrépito de alas y graznidos echaron a volar mil gansos salvajes y el halcón, precipitándose como una flecha, atacó a uno con tanta ferocidad que su sangre cayó en la nieve en tres gruesas gotas

—roja brillante sobre el blanco más puro— cuya visión hizo detenerse a Parzival. Y estaba recordando el rostro de su esposa (el rojo brillante de sus mejillas y barbilla sobre el blanco puro de su piel), cuando un escudero de la dama Cunneware que iba a entregar un mensaje a su hermano observó a Parzival en la distancia, como una estatua sobre su caballo, y volvió apresuradamente al campo, organizando un alboroto.

—¡Avergonzaos! ¡Cobardes! ¡Despertad! ¡La Mesa Redonda ha sido deshonrada! ¡Hay un caballero aquí pisoteando las cuerdas de vuestras tiendas!

En el campo reinaba la confusión y un joven caballero, Sir Segramors se precipitó en la tienda de Arturo, donde el rey dormía apaciblemente con su reina, les arrancó de un tirón el cubrecama de martas y les dijo que fueran los primeros en marchar, a lo cual ellos, riendo, consintieron. Entonces él se dirigió adonde todavía estaba el caballero desconocido sumido en sus pensamientos —cuyo caballo, para hacer frente a su embestida, giró por sí solo, y cuando desapareció la visión de su ídolo, su honor de caballero fue salvado, pues aprestó su lanza de forma tal que Sir Segramors pronto supo lo que significaba huir. Sin una palabra ni un signo, el extraño caballero volvió a su contemplación de la nieve.

Después llegó Sir Keu, y la dama Cunneware fue vengada, pues el caballero acabó derribado entre una roca y su destrozada silla, con un brazo y una pierna rotos, y su caballo muerto a su lado, mientras el caballero, de nuevo sin una palabra ni un signo, regresaba a su sueño.

En tercer lugar se presentó el caballero galante, Sir Gawain, sin espuelas, espada, escudo ni lanza. «¿Y si fuera el amor lo que tiene hechizado a ese hombre —pensó—, como a veces me ha ocurrido a mí?». Observando el lugar en que el caballero tenía fija la mirada, pasó un pañuelo amarillo por las gotas rojas, y cuando Parzival murmuró a la presencia desaparecida: «¿Quién te ha apartado de mí?», y más alto: «¿Qué ha pasado con mi lanza?», Gawain respondió cortésmente: «La acabáis de romper en una justa, mi señor». Hábilmente apaciguó la irritación de Parzival al verse interrumpido, dijo su nombre, ofreció sus servicios y en paz condujo al caballero al campo de

Arturo, donde fueron recibidos por una jubilosa muchedumbre, de la que surgió la dama Cunneware para dar la bienvenida al campeón con un beso.

El preciado invitado fue conducido al pabellón de Gawain; allí le quitaron la armadura y le vistieron con un manto de seda de Cunneware. Se cerraba con una esmeralda en el cuello y lo ceñía un cinturón de piedras preciosas, de forma que parecía un ángel que hubiera descendido a la tierra cuando llegaron Arturo y sus caballeros.

«Me habéis deparado dolor y alegría —dijo el rey—, pero más honor del que me ha otorgado ningún hombre hasta ahora.» Y ordenó que extendieran sobre un campo florido un gran paño redondo de seda oriental, lo suficientemente grande como para que cada caballero se sentara con su dama al lado, y allí, cuando todos hubieron dado la bienvenida a su invitado, esperaron una aventura: «Pues —como dice el poeta— era costumbre del rey que nadie comiera con él en un día en que la aventura no hubiera visitado su corte». Y fue entonces cuando apareció aquella de la que ahora hablaremos, cuyas noticias llevaron la aflicción a muchos.

La doncella iba en una mula, alta como un caballo castellano, amarillenta rojiza, con los ollares hendidos y los lomos horriblemente quemados. Era Cundrie [la Kundrie de Wagner], la hechicera, que conocía muchas lenguas, latín, árabe y francés. Llevaba una capa corta más azul que el lapislázuli, al estilo francés, con un buen sombrero nuevo de Londres colgando a su espalda, sobre la que caía una trenza de largo pelo negro, tan basto como cerdas. Tenía una gran nariz, como un perro, dos colmillos salientes como los de un jabalí y las cejas trenzadas a la cinta de su pelo, orejas de oso, la cara peluda y en la mano un látigo con mango de rubíes, pero uñas como garras de león y manos tan delicadas como las de un mono. Fue directamente a Arturo.

—Oh, hijo de Uterpandragón —le dijo en francés—, lo que has hecho hoy te ha avergonzado a ti y a muchos britones. La Mesa Redonda está destruida, el deshonor se ha unido a ella. Parzival tiene aspecto de caballero. El Caballero Rojo, le llamáis, por el noble a quien mató, pero nadie podría parecerse menos a un caballero que él —se volvió y fue a colocarse ante

el galés—. ¡Maldita sea la belleza de tu rostro! ¡Soy menos monstruosa que tú! ¡Parzival, habla!, di por qué, cuando el afligido Pescador estaba ellí, no le aliviaste en sus lamentos. Que tu lengua sea ahora tan vana como tu corazón está vacío de sentimientos. Por el Cielo que estás condenado al Infierno, como lo serás por todas las gentes nobles de la tierra cuando recuperen el juicio. Pienso en tu padre, Gahmuret; en tu madre, Herzeloyde, ¡y que haya tenido que conocer el deshonor de su hijo!

Tu noble hermano, Feirefiz, hijo de la reina de Zazamanc, es blanco y negro, pero la virilidad de tu padre nunca le ha faltado. Sirviéndola caballerosamente, se ha ganado a la reina de la ciudad de Thabronit, donde se cumplen todos los deseos terrenales, pero si hubieras pronunciado la pregunta en Munsalvaesche, ahora poseerías riquezas mucho mayores que las suyas.

Estrujándose las manos, prorrumpió a llorar y a continuación se dirigió a los demás: «Acaso no hay aquí ningún noble caballero deseoso de obtener fama y un amor noble? Conozco a cuatro reinas y cuatrocientas doncellas, todas en el Castillo de las Maravillas; y toda aventura es vana en comparación con lo que se podría alcancar allí mediante el amor noble. El camino es difícil, pero yo estaré en ese lugar esta noche». Y se marchó súbitamente diciendo estas palabras: «¡Oh, Munsalvaesche, hogar del infortunio! Para consolarte, ay, no queda nadie».

La dama Cunneware fue la primera que se echó a llorar por el avergonzado caballero en cuya bienvenida se habían reunido todos; y muchas otras damas hicieron lo propio. Y allí estaban todos, sollozando y afligidos, cuando llegó un caballero, con valiosas armas, sujetando la espada en alto, todavía envainada, que gritó: «¿Dónde está Arturo? ¿Dónde está Gawain?». Saludó a todos excepto a Gawain, a quien retó a un duelo de odio. «Mató a mi señor mientras le saludaba —dijo—, y aquí le desafío a que se encuentre conmigo cuarente días a partir de hoy ante el rey de Ascalun [Avalon], en la ciudad de Schanpfanzun.» Al dar su nombre, supieron que era el príncipe Kingrimursel, un caballero de la mayor prudencia, honor y fama, y cuando se marchó, todos los presentes, asombrados, se levantaron y se pusieron a hablar ruidosamente.

«Estoy decidido a no disfrutar de ninguna alegría», dijo Parzival a una oscura dama pagana de Janfuse, que se había acercado para hablarle de su hermano. «El hombre al que Cundrie puede muy bien ser vuestro hermano —le dijo ella—. Es un rey noble, blanco y negro, al que adoran como un dios. Yo soy la hija de la hermana de su madre y veo que vos también sois noble y fuerte.»

—Estoy decidido a no disfrutar de ninguna alegría hasta que vuelva a ver el Grial —declaró Parzival—. Si he de sufrir el desprecio del mundo por haber obedecido una norma de cortesía, el consejo de Gurnemanz quizá no fuera del todo prudente. Se me ha juzgado con dureza.

El viril Gawain fue hacia él y le besó. «Dios os dé buena suerte en el combate —dijo—. Y que el poder de Dios me ayude a serviros un día como deseo.»

—Ay —replicó Parzival—, ¿qué es Dios? Si fuera grande, no habría acumulado desgracias inmerecidas sobre nosotros dos. Yo estaba a su servicio, esperando su gracia. Pero ahora renuncio a él y a su servicio. Si me odia, podré soportarlo. Querido amigo, cuando os llegue el momento del combate, que una mujer sea vuestro escudo. ¡Que el amor de una mujer os proteja! No sé cuándo os veré otra vez. Que mis mejores deseos os acompañen. La dama Cunneware, apenada, condujo a su caballero a su pabellón, para armarlo con sus suaves y delicadas manos. El rey Clamide, a quien Parzival había enviado para que la sirviera, le había pedido que se casara con él y por eso ella estaba agradecida al caballero. El la besó y se alejó, vestido de acero brillante. Y muchos otros caballeros de Arturo partieron aquel día en busca del Castillo de las Maravillas, excepto Gawain, que se dirigió a su propio combate en Schanpfanzun.

II. Primer intermedio: la restitución de los símbolos

La denuncia de Dios por parte de Parzival —o de lo que él creía que era Dios: ese Rey Universal que está «ahí arriba», del que le había hablado su madre— marca una profunda ruptura en la vida espiritual de este héroe cristiano, por cuanto es un

preludio imprescidible para que pueda curar al Rey Mutilado y asumir su rol sin heredar la herida, así como de la propia época gótica y, por lo tanto, del hombre occidental. En el *Retrato del artista adolescente* de Joyce, la misma ruptura se representa en los mismos términos esencialmente, pues en cada una de estas biografías católicas (separadas por ocho siglos), la realización del héroe exigía primero el rechazo de la mitología materna de Dios, la máscara eclesiástica contemporánea autorizada, y, después, la confrontación directa con el vacío en la que, como dice Nietzsche, ha de matar al dragón «Tú debes»[5]: el vacío de la marcha de Parzival al bosque y el alejamiento de Stephen de su casa, y, en *Ulises*, de sus cavilaciones sobre el misterio más profundo que el mar.

En cada una de estas obras era a través de «una lucha por las posibilidades existenciales de la fe» (en la frase acuñada por el filósofo Karl Jaspers[6]) como los símbolos redentores de la herencia mítica del héroe se transformaban e integraban eficazmente como guías de su vida. Las inflexiones locales, católico romanas, de lo que en realidad son imágenes míticas universales, arquetípicas, de una transformación espiritual se hallan en ambas obras abiertas para combinarse con sus equivalentes paganas, primitivas y orientales. Con ello se transforman en símbolos no sectarios, no eclesiásticos, significativos psicológicamente (en oposición a teológicamente). Ya he señalado la importancia del tema de la Tierra Baldía para la condición de la iglesia europea bajo sus guías espirituales autorizados, aunque no auténticos (lobos con pieles de cordero, como los llamaron sus contemporáneos), de la época de Inocente III[7]. En la obra de Joyce, el héroe, Stephen Dedalus, aunque sentía agradecimiento por sus profesores jesuitas —«sacerdotes serios e inteligentes, prefectos endurecidos en los deportes y de alma franca... Ellos eran los que le habían enseñado la doctrina cristiana, los que le habían excitado a llevar una buena vida,

---

[5] Cf. *Mitología oriental*, pp. 321-22, citando *Also Sprach Zarathustra*, parte I, «Von den drei Verwandlungen».

[6] Karl Jaspers y Rudolf Bultmann, *Myth and Christianity: An Inquiry into the Possibility of Religion without Myth* (Nueva York, The Noonday Press, 1958), p. 19.

[7] *Mitología occidental*, pp. 521-36.

los que cuando había caído en pecado mortal le habían ayudado a volver a la gracia»—, no tardó en darse cuenta que «algunos de los juicios emitidos por ellos le habían parecido un poco pueriles» y que «la frialdad y el orden de aquella existencia le repelían»[8]. El «estaba destinado a aprender su propia sabiduría aparte de los otros o a aprender la sabiduría de los otros por sí mismo, errando entre las asechanzas del mundo. Las asechanzas del mundo eran los caminos mundanales del pecado. Caería. No había caído aún pero caería silenciosamente, en un momento. El no caer era demasiado duro, demasiado duro; y sintió la silenciosa caída de su alma tal como había de llegar a su hora. Caía, caía. No estaba caída aún, pero sí a punto de caer»[9]. Y entonces, en la escena del burdel de *Ulises*, en el nadir de la caída al abismo de este joven, en el contexto de una Misa Negra y en una fase de su aventura comparable al estadio 10 del círculo de la figura 3, apareció esa visión del dios del mar irlandés, fundido con Shiva, que fue para él el signo de un poder más profundo que el mar en el que todos los seres, todas las cosas, son consubstanciales[10]: y entonces pudo reconocer en su simpatía por el sufrimiento de Bloom una vida común, como los dos reflejos de un solo poder, polos aparte[11]. De forma semejante, en el Castillo del Grial de Wolfram, donde los rasgos celtas, orientales, alquímicos y cristianos se reúnen en una comunión ritual de forma y sentido heterodoxos, la prueba espiritual del joven héroe es olvidar su personalidad y sus objetivos, y participar con simpatía (*caritas, karuṇā*) en la angustia de otra vida.

No obstante, Parzival tenía en esta ocasión la mente puesta en sí mismo y en su reputación social. La Mesa Redonda representa en la obra de Wolfram el orden social de la época de la que fue cima y consumación. El cuidado del joven caballero para que su reputación fuera digna de aquel círculo fue el motivo de que callara cuando su naturaleza le impulsaba a hablar; y a la luz de su consciente noción de sí mismo como caballero digno de ese nombre, justamente aclamado como el

[8] Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, pp. 177-78; 183.
[9] Ibid., pp. 184-85.
[10] Joyce, *Ulysses*, ed. de Paris, p. 481; ed. de Random House, p. 499.
[11] Ibid., ed. de Paris, pp. 528-33; ed. de Random House, pp. 549-54.

más grande del mundo, se puede entender su asombro y resentimiento por las duras palabras de la Doncella Abominable y Sigune. Sin embargo, ellas eran las mensajeras de una esfera de valores y posibilidades más profunda de lo que conocía, o incluso intuía, su mente consciente de la sociedad; ellas no pertenecían a la esfera de la Mesa Redonda, sino del Castillo del Grial, que no correspondía al mundo de la luz del día, visible para todos, sino al mítico, visionario, nebuloso —a pesar de lo cual no fue un insignificante espejismo para el caballero. Se le había aparecido como el primer signo y reto de un reino que todavía había de ganar, más allá de los halagos del mundo, adecuado para su vida en desarrollo: un reino oculto al mundo conocido e incluso a sí mismo por su fascinación por el encanto de la caballería; un reino cuya visión se le había presentado —significativamente— sólo *después* de sus grandes victorias, no como una retirada tras el fracaso, sino como galardón de su hazaña. Su decisión de actuar en esa esfera inteligible, no de acuerdo con los dictados de su naturaleza, sino con la opinión de la gente, quebrantó su integridad y el resultado para su alma se le mostró primero a él solo en su prima, sin pelo, y después a todo el mundo, y con gran vergüenza y desazón por su parte, en aquella Dama Abominable, ricamente ataviada, tan horrible como una cerda.

La figura de la Doncella Abominable es comparable, y quizá esté relacionada, con ese «Espíritu del Camino» zoroástrico, que recibe al alma tras su muerte en el Puente Chinvat, en la otra orilla persa. Aquellos cuya vida ha sido pecadora la ven horrible; a quienes han llevado una vida de virtud no mancillada les parece hermosa [12]. Además, la Doncella Abominable o Novia Fea es una figura conocida en las leyendas y cuentos de hadas celtas. Ya hemos visto una de sus manifestaciones en el cuento popular irlandés de la hija del rey del País de la Juventud, que tenía cabeza de cerdo a consecuencia de una maldición (como aquí, cerdas de puerco y hocico de jabalí), pero cuando fue besada con audacia se volvió hermosa y otorgó a su salvador la corona de su reino intemporal. El Reino del Grial es un país así: sólo lo puede alcanzar quien sea

[12] *Mitología occidental*, pp. 218-19, 222-23.

capaz de trascender el muro pintado del espacio-tiempo con su exhibición —verdadera y falsa, buena y maligna, horrible y hermosa— de los nombres y las formas de pares de opuestos meramente fenoménicos. Geoffrey Chaucer (1340?-1400) proporciona un elegante ejemplo de la resolución del motivo de la Novia Abominable en su «Cuento de la mujer de Bath», y John Gower (1325?-1408) en su «Cuento de Florent». También tenemos el poema del siglo XV «Las bodas de Sir Gawain y la Dama Ragnal», y la balada «El matrimonio de Sir Gawain», de mediados del siglo XVII. La transformación de la hermosa novia y el reino que confiere son, en último término, del propio corazón en su plenitud.

Las reglas de caballería de Gurnemanz habían preparado bien a Parzival para su ambición en el mundo, pero no sólo habían dejado sin guía su vida interior en pleno desenvolvimiento, su «carácter inteligible» (empleando el término de Schopenhauer), sino que la habían ignorado completamente. Y sin embargo, cuando el viejo caballero le ofreció su hija, el joven partió discretamente, no porque fuera fea, indigna de él o poco amable, sino porque un conocimiento interior ya le había indicado que una vida —una vida con substancia— ha de ser ganada y moldeada desde dentro, y no recibida del mundo como un don, como el Rey Mutilado del Grial había recibido su castillo y su trono. Fue precisamente esta integridad de corazón lo que hizo a Parzival digno de un destino más allá de los límites y dones de cualquier orden social, le acreditó digno de aproximarse al Grial y en la siguiente aventura le condujo directamente a su equivalente, una joven que estaba resistiendo hasta la muerte el galanteo de un poderoso y respetado rey, que no había despertado amor en ella, pese a haberle ofrecido el mundo. En contraste con su prima Liaze, la complaciente hija de Gurnemanz, sumisa a la voluntad de su padre, Condwiramurs, como Parzival, representaba un nuevo ideal, una nueva posibilidad en el afecto y la vida: la del *amor* como la única razón del matrimonio y del matrimonio indisoluble como el sacramento del amor —mientras que en los usos de aquel tiempo, el sacramento se mantenía tan apartado como era posible de la influencia del amor, siendo gobernado únicamente por consideraciones de seguridad y reputación, política

y economía; por otro lado, el amor, conocido sólo en cuanto *eros*, era subliminado como ágape, y si se producía algún contacto físico que no fuera propio de un monje o monja, se debía aceptar obedientemente, en lo que fuera posible sin placer, para cumplir el propósito divino de repoblar los lugares que habían quedado vacíos en el Paraíso cuando cayeron los ángeles desobedientes.

Ahora bien, es curioso y de considerable interés que en la transformación operística que hizo Wagner de *Parzival* no se menciona a Condwiramurs ni al nuevo Rey del Grial como un hombre casado, mientras que en la obra de Wolfram fue precisamente a causa de este matrimonio-amor y por lealtad a su sacramento cómo Parzival lograría al fin la curación de Anfortas y le sucedería en el trono *sin* heredar la herida. Además, mientras que en el Castillo del Grial de Wolfram todos los miembros de la procesión excepto el sobrecogedor portador de la lanza sangrante eran mujeres —jóvenes, solemnes y hermosas—, los del coro y procesión de Wagner eran exclusivamente hombres. Más aún, Gurnemanz, cuyas llamadas a los guardianes del Bosque del Grial son las primeras palabras pronunciadas en la ópera de Wagner, no actúa aquí como maestro de las leyes de caballería, sino que guía directamente a Parzival al Templo del Grial. No tiene hija, ni respeto por el matrimonio, sino que es caballero de la orden del Templo y grita a Parsifal, más con el talante de un monje que de un caballero, cuando el «Cándido Loco» ha sido incapaz de hacer la pregunta: «Ve y búscate una oca, ¡ganso!». Tras lo cual cae el primer telón.

El tema principal de Wolfram es así ignorado en la obra de Wagner: la lección de la lealtad en el amor verdadero, unida al heroísmo en la acción, como el camino *humano* a la perfección, pasando libremente entre las dos compulsiones impersonales: la de la mera naturaleza, la demoniaca libido física (*eros*) de la especie, y la del puro espíritu, la caridad celestial (*ágape*) de los santos. Por consiguiente, en la obra de Wagner el Grial se presenta, lo mismo que en la sentimental *Idylls of the King*, de Tennyson, como el cáliz sagrado de la Ultima Cena; y cuando el recipiente es descubierto ante Anfortas, desciende sobre él un rayo de luz, mientras se escucha un coro de voces de niños

desde lo alto de la cúpula repetir angélicamente las palabras de Cristo en la consagración del sacramento del altar:

> Tomad y bebed porque ésta es mi sangre,
> en recuerdo de nuestro amor.
> Tomad y comed porque éste es mi cuerpo,
> y al hacerlo así, pensad en mí.

Pero no hay absolutamente nada de esto en la obra de Wolfram ni en la de Chrétien.

Creo que fue Jessie Weston quien primero sugirió que los símbolos de la Lanza manchada de sangre llevada por un caballero y el Grial por una doncella debieron ser originalmente emblemas sexuales en algún rito mistérico clásico[13]. El jarrón griego de la figura 52, del siglo V a.C., atestigua la antigüedad de tales símbolos en el contexto de los ritos de iniciación. La vara con una llama y el cántaro vacío en manos de una joven van emparejados al floreciente tirso, saturado de savia viva, y la copa de vino que ofrece el dios.

Y en el jarrón de la figura 53, aproximadamente de la misma fecha, que muestra al Pescador entre sátiros báquicos, tenemos una confirmación asombrosa de la tesis de Weston. En las comunidades cristianas primitivas, Cristo fue asociado a la imaginería de tales ritos: con el Cantor y Buen Pastor Orfeo (Figs. 1 y 9); el pan y el vino de Dioniso, en que el propio dios

Figura 52.—*Escena dionisiaca; mediados del siglo V a.C.*

[13] Weston, *op. cit.*, pp. 71-72.

Figura 53.—*El Pescador entre sátiros báquicos; ca. 500 a.C.*

es consumido; la muerte y resurrección de Tammuz, Adonis, Atis y Osiris; y la imaginería sexual (en ciertas sectas gnósticas) del dios presente en la sangre menstrual y el semen, sufriendo tanto en la mujer como en el hombre y sólo completo a través de la unión sexual. No obstante, tales símbolos paganos no apuntaban originalmente al futuro, al nacimiento, muerte y resurrección de Jesucristo (es decir, a la teología católica romana), sino al interior, a los poderes de la naturaleza que operan en el universo y en el hombre; y, por tanto, la función de los ritos de iniciación helenísticos no había sido remitir a la mente a Cristo, ni tampoco a Apolo, sino efectuar en el individuo ciertas transformaciones, ajustes e iluminaciones de carácter psicológico. La lanza que traspasó el costado de Cristo es, por analogía, el jabalí que mató a Adonis y, como el jabalí, un equivalente de la propia divinidad muerta, en la que se trascienden los opuestos: muerte y nacimiento, tiempo y eternidad, el que mata y el que muere, masculino y femenino. Por consiguiente, la lanza en la herida de Cristo es comparable al *lingam* en el *yoni* (o, como dicen los budistas, «la joya en el loto»), y la sangre que mana de la herida (el *yoni*) mana igualmente de la lanza (el *lingam*), como la sustancia vital del

dios: pues ambos, aunque en apariencia distintos, son el mismo. Y ésa es la lección de la lanza que es llevada simbólicamente a la gran sala, con la sangre resbalando por el fuste y por la mano del portador hasta caerle en la manga. Habla de la lanza que hirió al Pescador Mutilado: Anfortas en su lecho de dolor, Cristo en la cruz; anunciando el sentido del misterio futuro, del Grial, la Perfección del Paraíso, en que los opuestos son uno. No obstante, para que tales signos sean eficaces en la vida, deben despertar en el corazón humano un reconocimiento y una respuesta en términos *humanos*, momento hasta el cual su mera presencia, interpretada *sobrenaturalmente*, aunque quizá proporcione alivio y esperanza, no acaba de convencer.

El Castillo del Grial, como una pila bautismal o el santuario de la serpiente alada (Fig. 11), es el lugar —el *vas*, el *témenos*— de la regeneración y, en cuanto tal, un santuario en el que el simbolismo sexual es apropiado e inevitable. La gran virtud de Wolfram radica en su traducción de los símbolos interpretados mágicamente al lenguaje de la experiencia heterosexual humana, ilustrando en su relato, de muchas formas y a muchos niveles, la influencia de cada sexo como guía y fuerza inspiradora e iluminadora del otro —informándonos mediante los símbolos de los grados de experiencia alcanzada: como en el caso de Parzival. Cuando era zafio y tosco, y sólo buscaba su propio bien (rezando a lo que él consideraba un dios auxiliador, indiferente al sufrimiento de su madre, tomando violentamente lo que deseaba de la dama de la tienda), encontró a un avaricioso pescador que le mostró cómo llegar al castillo de la fama terrena; pero cuando hubo arriesgado su vida por alguien y experimentado con ella la iniciación del amor (Condwiramurs: frances antiguo, *conduire-amours*, «conducir, guiar en el amor), el pescador que encontró fue el Rey Pescador, que le indicó el Castillo del Grial para alcanzar aquello para lo que ya era digno. Y en esta nebulosa epopeya de búsqueda espiritual terrena hay numerosos héroes y heroínas, aunque los destinos de todos —como en la visión cósmica de una prodigiosa *harmonia praestabilita* de la que hablaba Schopenhauer*— estén entrelazados.

---

* *Supra*, p. 385.

III. El caballero de las damas

LIBRO VII: LA PEQUEÑA DAMA OBILOT

Parzival, ahora prácticamente solo, en la Tierra Baldía de su propia vida desorientada, deberá vagar durante cinco años. Se le puede considerar el Stephen Dedalus de esta obra medieval, un joven introvertido, esencialmente solitario, profundamente movido por una resolución suprema; mientras que Gawain, unos dieciséis años mayor que él, es comparable a Bloom, extrovertido, pasando despreocupado de una aventura a la siguiente, casi siempre con damas en sus pensamientos. No sabemos cuántos días llevaba Gawain cabalgando cuando salió del bosque y vio, en una colina, un poderosos ejército con infinidad de estandartes que avanzaba hacia él. Y cuando sus caminos se encontraron, se hizo a un lado para observar suntuosos yelmos y miles de lanzas nuevas, de pendones al viento. Después iban las mulas cargadas con las corazas y numerosas carretas llenas; comerciantes con exóticas mercancías y un gran número de damas, pero no eran reinas, sino mujeres soldados, algunas de las cuales llevaban hasta doce prendas de amor. Por fin, la chusma, jóvenes y viejos, sucios y con los pies lastimados, a algunos de los cuales se les habría podido poner con justicia una soga al cuello.

Gawain preguntó a un joven escudero de quién era aquel ejército, y supo que su señor era el rey Poydiconjunz de Gors, padre de aquel príncipe Meljanz, que raptó a la esposa de Arturo. Poydiconjunz y su hijo, el poderoso duque Astor de Lanverunz, estaban en la vanguardia del ejército, aún más grande, del joven sobrino del rey, Meljanz de Liz, que habiendo sido despreciado por la hija de su leal vasallo el duque Lyppaut de Bearosche, se proponía obtenerla por la fuerza. El duque había criado a Meljanz desde la niñez y ahora estaba profundamente apenado.

Esta historia despertó grandemente el interés de Gawain, que, sin saber que Parzival estaba en el ejército de Meljanz, cabalgó hasta la ciudad fortificada, ante la que estaba acampada un numeroso ejército defensor. Aunque el campo estaba repleto de tiendas, él y su impedimenta llegaron hasta las

murallas del castillo. Arriba, en una ventana, vio a Obie, la difícil joven causante de todo aquello, con su madre y su hermana pequeña, Obilot.

—¿Quién es ese hermoso caballero que acaba de llegar? —preguntó la madre.

—Madre —respondió la hija—, ése no es ningún caballero. Sólo es un comerciante.

—Pero han traído sus escudos.

—Muchos comerciantes tienen esa costumbre —dijo la muchacha.

Sin embargo, la hermana pequeña estaba admirando al caballero. «¡Qué vergüenza! —se burló de ella—. No es un mercader. Es hermoso. Quiero que sea *mi* caballero.»

Entretanto, los escuderos de Gawain le habían instalado bajo un gran tilo y, al poco tiempo, el viejo duque Lyppaut en persona fue a pedirle que le ayudara en la batalla.

—Me gustaría —dijo Gawain—, pero debo evitar la lucha hasta el momento prescrito, señor, pues me dispongo a redimir mi honor en combate o a morir en la liza. El anciano, desalentado, se levantó y regresó a las puertas de su ciudad, donde encontró a su pequeña Obilot.

«Padre —dijo—, creo que el caballero lo hará por mí, quiero que se ponga a mi servicio.» Y él, esperanzado, la dejó ir corriendo a Sir Gawain, el cual se levantó para recibir a su pequeña invitada cuando la vio llegar.

—Señor —dijo ella—, Dios es testigo de que sois el primer hombre con el que hablo a solas. Mi ama me dice que la lengua es el ropaje del pensamiento. Espero pareceros modesta y bien educada a causa del mío. Sólo la mayor angustia me impulsa a esto, y espero que me permitáis deciros de qué se trata. Vos sois realmente yo y yo, vos, aunque nuestros nombres sean diferentes. Ahora os daré mi nombre, y así seréis doncella y hombre al mismo tiempo, de forma que hablaré tanto a vos como a mí misma. Señor, si lo deseáis, os daré mi amor con todo mi corazón; y si tenéis un corazón animoso, serviréis bien a nosotros dos por mi recompensa.

Gawain recordó que Parzival había dicho que era mejor confiar en una mujer que en Dios, y dio su palabra a la pequeña dama.

—Pongo mi espada en vuestras manos —dijo—. Cuando me reten, seréis vos quien cabalgue conmigo. Los demás pensarán que me ven a mí, pero yo sabré que es a vos a quien estarán viendo.

—Eso no será demasiado para mí —dijo ella—. Yo seré vuestro escudo y protección.

—Señora —dijo él, y cogió sus pequeñas manos entre las suyas—, ahora vivo a vuestras órdenes y por el don de vuestro consuelo y amor.

«Señor —dijo ella—, debo dejaros, pues hay algo que todavía he de hacer. Debo preparar mi prenda de amor. Si la lleváis, no habrá caballero que os supere en fama.» Y se marchó a toda prisa con su compañera de juegos, Clauditte, la joven hija del burgrave.

«¡Qué hombre tan galante y tan bueno!», dijo la duquesa, cuando supo la historia. Hicieron a la niña un vestido nuevo de seda dorada, del que tomaron una manga y se la dieron a Clauditte para que la llevara a Gawain, el cual, encantado, la clavó inmediatamente a uno de sus tres escudos.

Al día siguiente, como un trueno, al restallido de lanzas quebradas, se elevó el gran grito de batalla, y Gawain cabalgó al ataque, derribando sin dificultad a dos jóvenes señores. Pero cuando oyó al duque Astor de Lanverunz el grito de batalla de los caballero de la Mesa Redonda, «Nantes», y vio entre sus hombres el escudo de armas del hijo de Arturo, se volvió y se alejó de aquel ejército para atacar al otro, el del rey Meljanz, a quien desmontó y puso al servicio de Obilot. Parzival se encontraba en otro lugar del campo de batalla, luchando con los caballeros del hermano del duque Lyppaut, mientras que el duque se batía con Poydiconjunz, y Gawain, volviendo para ayudarle, derribó al rudo Meljanz, a quien Astor pudo rescatar. Así acabó el día, con el rey Meljanz prisionero y las más grandes hazañas de la jornada realizadas en nombre de Obilot.

Gawain recibió un beso de su dama cuando le pidieron que la tomara en sus brazos. Apretó a la niña contra su pecho como a una muñeca y llamó al rey Meljanz para ponerle a su servicio. Entonces, la Dama Amor, con su poderoso arte, antiguo y siempre joven, despertó de nuevo el amor, y en

cuanto a cómo transcurrió la boda de aquel rey humillado con la hermana de Obilot, preguntad a quienes recibieron allí regalos. Gawain partió. Su pequeña dama lloró desconsolada. Su madre apenas pudo separarla de él, mientras se internaba en el bosque con el corazón lleno de pesar.

LIBRO VIII: LA COMPLACIENTE REINA DE ASCALUN

«¡Ayudadme a lamentar el dolor de Gawain!», escribe el poeta. Había cruzado altas montañas e incontables páramos cuando vio acercarse, ante un gran castillo, un ejército de unos quinientos caballeros que salían a cazar con halcón. Su rey, Vergulaht de Ascalun, de la estirpe de las colinas encantadas, montado en un hermoso corcel árabe de España, brillaba como el día en medio de la noche. Pero cuando dio la vuelta para perseguir y rescatar un halcón que había caído con su presa en un estanque, su caballo árabe tropezó y cayó al agua —momento en que llegó Gawain para preguntar el camino a Schanpfanzun.

—Lo tenéis ante vos —dijo el rey—. Mi hermana está allí, pero si me permitís, me demoraré un poco. Ella se ocupará de vos hasta que yo llegue y no lo lamentaréis si tardo.

El lector que conozca el poema del siglo XIV *Sir Gawaine y el caballero verde* habrá adivinado que nos aproximamos a una variante de la escena de la tentación[14], en el extremo opuesto de su idilio con la pequeña Obilot.

El castillo era inmenso; la dama, hermosa. «Como mi hermano os ha elogiado tanto —dijo—, os besaré si lo deseáis. Pero me tenéis que decir lo que debo hacer de acuerdo con vuestras normas.» Ella estaba de pie ante él con todo su encanto.

—Señora —dijo Gawain—, vuestra boca me parece muy deseable, dadme ese beso de recibimiento.

---

[14] Véase Heinrich Zimmer, *The King and the Corpse*, editado por Joseph Campbell, Bollingen Series XI (Nueva York, Pantheon Books, 1948), pp. 67-95.

* Ascalun, Avalon: las aventuras de Gawain suelen ser transformaciones de las visitas celtas a las montañas encantadas.

Los labios eran cálidos, rotundos, rojos. Gawain los cubrió con los suyos y el beso que se dieron no es de los que se recomiendan para recibir a los huéspedes. Ella y su bien nacido huésped se sentaron. Siguió una charla afable, sincera, que rápidamente se deslizó al punto en que ella sólo podía repetir una negativa y él una súplica invariable.

—Señor —dijo ella finalmente— si sabéis lo que estáis haciendo, os daréis cuenta de que ya he ido suficientemente lejos. Además, ni siquiera sé quién sois.

—Soy hijo del hermano de mi tía —respondió él—, de un linaje tan noble como el vuestro; si queréis concederme ese favor, no dejéis que los antepasados os lo impidan.

La doncella que había servido las bebidas desapareció y otras damas que habían estado sentadas allí no olvidaron que tenían cosas que atender. El caballero que había escoltado a Gawain también se marchó. Y él, reflexionando que incluso un águila malherida puede cazar una suculenta avestruz, deslizó su mano bajo su capa «y creo —dice el poeta— que le tocó la cadera» —lo cual sólo aumentó su angustia. Su ansiedad de amor era tal que algo estaba a punto de ocurrir. El y ella estaban dispuestos, pero ¡ay! se presentó la desgracia de sus corazones. Un caballero de pelo blanco llegó a la puerta y, al ver a Gawain, lanzó un fuerte gritó de guerra: «¡Ay, ay, de mi señor, a quien tú mataste, y ahora quieres violar a su hija!»

Las personas suelen responder a las llamadas a las armas, y así ocurrió entonces. Por aquí apareció un caballero, por allá un comerciante. Oyeron la chusma que venía de la ciudad.

—Señora —dijo Gawain—, decidme qué me aconsejáis. ¡Si tuviera mi espada!

«Huyamos por esa torre —dijo ella—. Está al lado de mi alcoba.» Y los dos fueron corriendo hacia la puerta.

Gawain sacó de un tirón la barra que bloqueaba la entrada a la torre y, blandiéndola, sujetó la puerta mientras su dama huía por las escaleras. Arriba, buscó apresuradamente algún arma; encontró un tablero de ajedrez con maravillosas incrustaciones y lo llevó a Gawain, que lo utilizó como escudo, mientras la reina, detrás de él, arrojaba reyes y torres, tan pesados (según dice nuestra historia) que a quienes daban caían desplomados. Como un caballero peleó aquella gran

dama, y no ha habido vendedora del mercado que ofreciera una resistencia más violenta en carnaval. Una mujer manchada de herrumbre de armadura pronto olvida lo que es decoroso. Y todo el tiempo lloró mientras luchaba.

¿Y Gawain? En cada oportunidad se volvía para mirar a su dama. Nunca se vio gamezno con mejor figura que la suya. Entre las caderas y el pecho, donde la ceñía el cinturón, ninguna hormiga tuvo un talle más esbelto. Cada vez que Gawain la miraba, más atacantes perdían la vida.

Entonces llegó el rey, Vergulaht. Vio la lucha, en qué situación estaba, «y me temo —interviene el poeta— que ahora vais a oír cómo un rey se deshonró a sí mismo por su manera de tratar a un invitado». Gawain hubo de esperar hasta que Vergulaht se puso su armadura, después retrocedió y huyó por las escaleras.

Pero en este punto apareció el noble príncipe Kingrimursel, que en el banquete de Arturo había retado a Gawain a hacer este viaje. Y cuando vio lo que estaba ocurriendo, se arrancó los cabellos angustiado, pues había prometido por su honor que Gawain no sería molestado hasta que se le retara a combate singular. Rechazó a la chusma, gritó a Gawain que le permitiera luchar a su lado y los dos escaparon a campo abierto.

Los consejeros del rey le convencieron de que proclamara un armisticio y luego decidiera cómo vengaría a su padre. El campo de batalla quedó en silencio. La dama bajó de la torre, besó a su primo, Kingrimursel, en los labios por haber rescatado a Gawain, y se dirigió al rey, su hermano:

—La modestia y las buenas maneras eran el único escudo que tenía —dijo— para protegerme del caballero que me enviaste. Me has causado una dolorosa ofensa. Además, yo siempre oí que cuando un hombre acude en busca de protección a una dama, su oponente debe cesar el combate. El que tu invitado viniera a mí por protección, rey Vergulaht, no va a mejorar tu fama.

El príncipe también le acusó: «Yo di garantías a Gawain. Vos le traicionasteis, por lo tanto, yo también he sufrido la afrenta. Los demás príncipes se ocuparán de esto. Si no sabéis honrar a los príncipes, nosotros no respetaremos vuestra corona».

Continuó la disputa verbal, pero el resultado de todo es que aquella noche, mientras la dama —que se llamaba Antikonie— agasajaba a Gawain y a Kingrimursel con una cena de vinos, faisán, perdiz y pan blanco, servida por hermosas doncellas —todas de finísimos talles—, el rey, reunido con sus consejeros, les informaba que acababa de librar una batalla en el bosque con un poderoso caballero y que éste le había derribado del caballo y le había hecho jurar que le proporcionaría el Grial en el plazo de un año. «Si no lo consigo debo ir a la reina Condwiramurs y pronunciar un juramento de obediencia a ella.»

Los consejeros acordaron que como Gawain estaba en poder de Vergulaht, agitando sus alas en la trampa, sería el rey quien le encomendaría a él la misión. «Que descanse esta noche —propusieron— y mañana se le informará de esto.»

Después de misa, cuando apareció la dama con sus dos caballeros, llevando en el pelo una guirnalda de flores de la que ninguna rosa era más roja que sus labios, el rey Vergulaht pidió a su huésped que le ayudara a convencer a su hermana de que le perdonara. «Y entonces yo os perdonaré el dolor de mi corazón por mi padre, a condición de que juréis sin tardanza que buscaréis el Grial para mí.»

Así se reconciliaron todos y, tras haber almorzado, llegó el momento de que Gawain partiera. La reina se acercó sin disimulo, dijo *adieu* y su boca besó otra vez la de él. «Creo —dice el poeta— que ambos estaban muy tristes.» Después, sus pajes le llevaron sus corceles, él montó Gringuljete (su mágico caballo blanco de resplandecientes orejas rojas) y marchó en busca del Grial para el rey Vergulaht de Ascalun.

IV. Iluminaciones

LIBRO IX: EL EVANGELIO DE TREVRIZENT

«¡Abrete, ahora, corazón —escribe el poeta— a la llamada de la Dama Aventura! Escuchemos cuál es la suerte del noble caballero al que Cundrie, con sus duras palabras, envió a buscar el Grial. ¿Ha avistado ya Munsalvaesche?»

El libro de su aventura nos cuenta que mientras cabalgaba

un día por el bosque —«no sé a qué hora»— Dios se ocupó de guiarle y él contempló entre los árboles la cabaña de un eremita. En su interior había una ermitaña, arrodillada sobre un sarcófago, y el caballero preguntó: «¿Hay alguien ahí?» Ella respondió y cuando él escuchó una voz de mujer, rápidamente alejó su montura, y, mientras ella se alzaba, dejó el caballo, el escudo y la espada bajo un árbol.

Ella llevaba una camisa de piel de cabra bajo un traje gris, pero también llevaba un anillo con un granate. «Que Dios te recompense por tu saludo, como recompensa toda cortesía —dijo ella mientras se acercaba para sentarse a su lado en un banco, donde él le preguntó por su vida.» «Mi alimento viene del Grial —dijo ella—. Los sábados los trae Cundrie, la hechicera, para toda la semana.» Y considerándolo una historia inverosímil, Parzival señaló el anillo.

—Lo llevo —explicó ella— por un hombre amado cuyo amor nunca conocí en el sentido del amor humano. Y lo he llevado desde que la lanza del duque Orilus le mató. Soy soltera y doncella, pero a los ojos de Dios él es mi marido y este anillo irá conmigo ante Dios.

Entonces él se dio cuenta de que aquella mujer era Sigune.

El dolor se adueñó de su corazón; se quitó el yelmo y ella se lo quedó mirando fijamente. «Parzival, ¡Sois vos!» Su actitud se endureció. «¿Cómo os va ahora con el Grial? ¿Habéis comprendido ya su significado?»

—Es cruel por vuestra parte, prima mía, que me aborrezcáis tanto —replicó él—. En estos años he perdido toda mi alegría a causa del Grial. Somos parientes, querida prima. Me comporté allí como alguien que no puede sino fracasar. Aconsejadme.

Ella respondió con más amabilidad. «Que la mano de Dios, que conoce todos los sufrimientos, os ayude ahora. Todavía podéis hallar un camino que os llevará a Munsalvaesche, pues Cundrie acaba de marcharse por él. Su mula espera allí cuando ella viente, donde fluye la fuente de la roca *. Os sugiero que sigáis a Cundrie, no puede estar muy lejos.»

---

* Compárese de nuevo Eliot, *La tierra baldía*: «Si hubiera roca / Y también agua / Y agua / Una fuente / Una fuente entre la roca» (versos 348-52).

El le dio las gracias y subió al caballo; las recientes huellas pronto se perdieron y encontró cabalgando hacia él a un caballero con la cabeza descubierta, en brillante cota y suntuoso sobreveste, que le gritó que se detuviera. «Munsalvaesche no permite acercarse tanto a nadie que no esté dispuesto al combate —dijo—, o a esa transformación que en el mundo fuera de este bosque denominan la muerte.» El caballero se puso el casco que llevaba en la mano y Parzival, cargando, le golpeó justo encima del descudo y le envió rodando por una hondonada. El caballo de Parzival también se despeñó, pero él se sujetó rápidamente a una rama de cedro de la que colgó hasta que, tanteando con los pies, halló una roca. Abajo, su gran caballo castellano yacía muerto, pero el caballero templario estaba trepando por la otra falda y su montura, no muy lejos de Parzival, tenía las patas enredadas en las riendas.

Montó y, sin echar en falta nada más que su lanza, Parzival cabalgó sin rumbo otra vez, durante semanas, hasta que una mañana en que acababa de caer una ligera nevada —lo justo para que hiciera un frío penetrante— se encontró con una fila de peregrinos, descalzos, todos con bastas capas grises. A la cabeza iba un noble de pelo blanco, su esposa y sus dos hijas, las damas con perrillos trotando al lado, y éstas iban seguidas de una comitiva de escuderos y caballeros, también con ropas de peregrinos. Al pasar, el jefe dijo al jinete en armadura que se había apartado para dejarlos pasar: «Me asombra veros a caballo en este día, y no descalzo, como nosotros». A lo que Parzival respondió: «Señor, no sé en qué día empezó este año, cuántas semanas han pasado, ni qué día de la semana es. Servía a alguien llamado Dios hasta que su gracia me condenó a la deshonra».

—¿Queréis decir Dios, el que nació de la Virgen? —preguntó el hombre—. Murió por nosotros este día, Viernes Santo, cuando todo el mundo, aunque se alegra, suspira con aflicción. Señor, si no sois un pagano, meditad sobre este día y seguidnos. Hay un hombre santo más adelante que, si os confesáis con el corazón arrepentido, os absolverá de vuestro pecado.

Las hijas le interrumpieron: «Padre, ¿por qué le atormentas así? En esa armadura debe estar helándose. Cerca de aquí

tenemos tiendas, ropas de peregrino, si el propio Arturo nos visitara, tendríamos suficiente comida para un banquete. Ahora sé un anfitrión como es debido y lleva a este caballero adonde pueda calentarse». El hombre, avergonzado, se aplacó y confesó que cada año hacía ese camino con los miembros de su casa y que compartiría gustosamente con él sus provisiones. Las hijas pidieron al caballero que se uniera a ellos y no parecían tristes en absoluto. Pero él penso: «Yo odio a quien ellas aman».

«Que la buena fortuna os acompañe», dijo, y se despidió con reverencias, pero el arrepentimiento ya se agitaba en su corazón. Pensó en su creador. «¿Y si Dios me ayudara? —pensó, y dejó caer las riendas en el cuello del caballo—. Que muestre a este caballo cuál es el camino mejor para mí.» Y así llegó a un lugar donde Trevrizent, el hermano del Rey del Grial, habitaba ayunando, orando y luchando con el diablo.

«Señor, aconsejadme —pidió Parzival, cuando le preguntó por qué iba ese día con armadura—. He pecado.» Y cuando el ermitaño le preguntó quién le había enviado, habló de los peregrinos del camino y preguntó: «¿Cuando cabalgaba hacia vos de esa forma, no tuvisteis miedo?»

—Ciervos y osos me han asustado —dijo el ermitaño—, pero no temo nada humano. Una vez, como vos, fui caballero y aspiré al amor noble. Pero ya he olvidado todo eso. ¡Dadme las riendas!

Condujo al caballo a un saliente de rocas protegido y al caballero a su cueva. Había allí algunos libros y un altar de piedra con un arquilla de reliquias: y Parzival se dio cuenta de que era la misma sobre la que una vez juró al vencido duque Orilus que no había seducido a su esposa *. Así pues, había pasado por allí antes, hacía cuatro años y tres días. Suspiró cuando supo la fecha.

—¡Cuánto tiempo! ¡Sin guía y lleno de pesares! Tengo un gran odio a Dios —dijo—. Dicen que es el Señor del que proviene toda ayuda. Entonces, ¿por qué no me ha ayudado?

El hombre santo le observaba silenciosamente. «¡Que Dios nos ayude a los dos! —rezó—. Y ahora decidme, con calma y

* *Supra*, p. 496.

cordura, cómo se manifestó esta ira de Dios, con la que se ganó vuestro odio. Pero antes de que empecéis a acusarle, permitidme que os diga que es inocente. El es lealtad. ¡Sed leal! Se le llama la verdad. Aborrece todo lo falso. Quien os viera desafiarle con odio os tomaría por loco. Con vuestra cólera no conseguiréis nada. Pensad en Lucifer y sus huestes.»

Entonces le habló de Adán y Eva, de la Caída y el pecado de Caín, y la sangre de su hermano derramada sobre la tierra, el origen del odio. La tierra virgen, de la que Adán había nacido, fue profanada por esa sangre. Pero entonces, el propio Dios se hizo el hijo de la Virgen, por lo que ahora había dos hombres nacidos de virgen: del primero, Adán, recibimos la tristeza; del segundo, la alegría.

—Escuchad estas antiguas historias con nuevo espíritu —dijo Trevrizent—. Que os enseñen a decir la verdad. El profeta Platón enseñó de esta manera en su tiempo; la sibila también, la profetisa. Hace muchos años nos aseguraron que seríamos redimidos hasta del mayor pecado. Con amor divino, la Mano Suprema nos libró del Infierno: sólo dejó allí a los impuros. Pues Dios comparte con el hombre su amor y su odio, y todos deben elegir entre ellos. Pero si sólo deseáis mal a Dios —a El, que está dispuesto a recibir vuestro amor o vuestro odio—, seréis vos quien está perdido. Volved a El vuestro corazón y dejadle que responda a vuestra buena voluntad. Escuchad con atención la grata historia de este Amante Fiel.

—La mayor aflicción —dijo Parzival— me la causa el Grial; la segunda, mi esposa. Los añoro a los dos.

—En cuanto a vuestro matrimonio —dijo Trevrizent—, permaneced fiel a él, y aunque sufráis en el Infierno, la agonía acabará y con la gracia de Dios, seréis liberado. Pero también me habláis del Grial, y en eso sois un necio, pues ningún hombre ha alcanzado el Grial que no fuera designado para ello en el Cielo. Y os digo esto porque lo he visto por mí mismo.

—Habéis estado allí.

—Sí, señor, he estado.

Y Trevrizent habló a Parzival del rey, su herida, la maravilla de la piedra y cómo, un día, alguien llegó al castillo inesperadamente. «Un necio —dijo Trevrizent—, que llevó

consigo el pecado de no haber dicho una palabra al rey sobre la aflicción que vio allí.» Y ambos se miraron directamente a la cara.

«Ahora hay un caballo en mi establo —dijo Trevrizent— con la marca de Munsalvaesche, la paloma, en la silla. Además, vos tenéis cierto parecido con Frimutel, el fallecido Rey del Grial. Decidme, señor, de dónde venís y a qué familia pertenecéis.» Y cuando supo del nacimiento de Parzival y de su viaje a la corte de Arturo. «¡Ay! —exclamó—, habéis matado a vuestra carne y vuestra sangre. Ither, el Caballero Rojo, era pariente vuestro, y vuestra madre, mi hermana Herzeloyde, murió de pena por vuestra causa.»

Hasta entonces, el joven no había oído lo último. «¡Oh, no! —exclamó—¡Qué me estáis diciendo, señor!»

Pero pasó algún tiempo antes de que se deciediera a confesar que había sido él, hijo de la desgracia, quien no fue capaz de hacer la pregunta del Grial.

LIBRO X: LA BELLEZA DE LA DAMA ORGELUSE

Aún hemos de oír violentas historias, pues Gawain, como ya sabemos, se dirigía a afrontar arriesgadas aventuras. Quien busca el Grial debe hacerlo con su espada. Y así, una mañana, cabalgaba hacia una pradera donde vio un caballo atado a un tilo. Cerca había un escudo que una lanza había traspasado, pero las riendas y la silla eran de mujer, y nuestro caballero, imaginando que tendría que luchar con alguien por quien se dejaría derribar gustosamente, miró detrás del árbol y vio a una dama sentada con un caballero traspasado en su regazo.

—Señor —dijo ella—, aún vive, pero no por mucho tiempo.

La sangre se le estaba derramando en las entrañas. Gawain —que entendía en materia de heridas—arrancó una rama del árbol, quitó la corteza como si fuera un tubo, la insertó en la herida y pidió a la mujer que chupara hasta que la sangre manara al exterior. Y cuando el caballero recobró el conocimiento y vio a Gawain inclinado sobre él, le previno.

—Siempre lamentaré esta aventura —dijo—, y vos también, si continuáis. Lischoys Gwelljus me derribó con un golpe perfecto que traspasó el escudo.

Gawain encontró un reguero de sangre, como si hubieran herido con una flecha a un venado, y el rastro pronto le llevó ante el castillo guarnecido de torres del mago Clinschor *. (El camino sube hasta el castillo serpenteando por una colina, por lo que la gente ignorante dice que da vueltas como una peonza) **. En la subida, Gawain llegó a una fuente que mana de una roca, donde se hallaba a una dama cuya belleza le hizo detenerse. Era Orgeluse de Logroys.

—¿Me dais permiso para desmontar? —preguntó—. Que muera si he visto antes a una mujer más bella.

—Lo sé muy bien —dijo ella—. Pero no es gran honor recibir elogios de todos y cada uno: yo quiero el elogios de los sabios. Debéis seguir vuestro camino. Estaréis más cerca de mi corazón cuando os encontréis lejos. Y si la aventura os trae en busca de amor, la única recompensa que obtendréis de mí es la desgracia.

El replicó, encantado: «Señora, estáis en lo cierto. Mis ojos ponen en peligro mi corazón: os han visto y soy vuestro siervo. Dejadme libre o retenedme, igual lo aceptaré».

Ella respondió con indiferencia: «De acuerdo, llevadme. Lo lamentaréis. Si es honor lo que deseáis, deberíais abandonar».

«¿Quién quiere el amor inmerecido?», respondió él, y ella señaló el camino. «¡Desmontad! Bajad por ese sendero, cruzad el pequeño puente y continuad por el huerto. Allí hay gente, bailando, tocando tambores, flautas. Seguid caminando todo derecho, veréis mi caballo. Desatadlo y os seguirá hasta aquí.»

---

* Clinschor es el Klingsor wagneriano. Su castillo encantado, según Wagner, era el Jardín de las Delicias donde Amfortas recibió su herida. En la ópera, Kundry es esclavo de Klingsor y conserva la lanza. Además, el caballero de esta aventura es Parsifal y no Gawain. Es un Parsifal muy distinto del Parzival de Wolfram (más semejante al Galahad de Tennyson) que resiste la seducción en el jardín (acto II) y se marcha con la lanza de Klingsor, que cura al rey aplicándola a la herida.

** Esta es la racionalización de Wolfram del motivo celta del «Castillo giratorio». Curoi se ha convertido en Clinschor y Cuchulain en Gawain. Cf. *supra*, pp. 463.

Dejando su caballo al cuidado de ella, Gawain hizo lo que se le había indicado, y mientras pasaba entre la gente, varios hombres y mujeres se dirigieron a él, lamentando su desgracia. Vio el caballo atado a un olivo y un caballero de barba gris que estaba cerca, apoyado en una horquilla, le advirtió: «Si aceptáis mi consejo, no toquéis ese caballo». Pero Gawain desató al animal, que le siguió hasta la señora de su corazón.

—Bienvenido, necio —dijo ella.

El le ofreció ayudarle a montar. «No os he pedido ayuda —respondió, y montó por sí sola—. Ahora, seguidme, y que Dios os derribe de ese caballo.»

El la siguió y se internaron por un brezal florido donde, al ver una planta que era buena para curar heridas, Gawain desmontó para cogerla. «Veo que mi amigo es doctor y caballero —fue el comentario de la dama—. Ganará un buen sustento para los dos si sabe vender frascos de ungüentos.»

El le explicó que acababa de ver a un caballero al que esa planta haría bien. «¡Dios mío! —dijo ella—. Voy a aprender algo.» Y continuó cabalgando.

Siguiéndola, Gawain vio aproximarse a un extraño caballero, una especie de monstruo, llamado Malcreatiure: era el hermano de Cundrie y tenía un rostro como el suyo, pero en hombre, con colmillos de jabalí y el pelo como cerdas de puerco. En el país Tribalibot, a la ribera del Ganges, las personas son así. Nuestro padre Adán, que nombró todas las cosas según su naturaleza y conocía los movimientos de los astros y las siete esferas, también conocía las viertudes de las hierbas. Y cuando alguna de sus hijas llegaba a edad de concebir, él le advertía que comer ciertas cosas estropearía el fruto humano. Pero algunas —así son las mujeres— hacían lo que les parecía, con este perverso resultado. Y había varias personas de esa clase en el país gobernado por Feirefiz y su noble reina Secundille. La reina había oído hablar del Grial y de su guardián, el rey Anfortas. En su reino había ríos de piedras preciosas y montañas de oro. Y cuando pensó: «¿Cómo puedo saber más cosas de este rey al que está sometido el Grial?», le envió las piedras más valiosas, junto con esos dos monstruos, Cundrie y su hermano, y el amable Anfortas había

concedido generosamente a este último a la dama Orgeluse *.

Y este Malcreatiure, del género de las plantas y las estrellas, montado en un pequeño jamelgo que tenía cojas las cuatro patas, se acercó gritando insultos a Gawain: «¡Loco! Os van a dar tal paliza por servir a esta dama que os arrepentiréis».

Gawain le cogió por sus tiesos pelos y lo tiró del jamelgo, y cuando las cerdas le cortaron las manos, la dama Orgeluse se rió. «Me encanta veros a los dos en tal pelea», dijo. Malcreatiure volvió a montar y todos dieron la vuelta hasta volver a donde estaba el maltrecho caballero, en cuya herida Gawain aplicó la planta.

«Habéis traído con vos a la dama a causa de la cual me encuentro en este estado», dijo el hombre. Después, pidió a Gawain que ayudara a montar a su dama y, mientras así lo hacía, montó de un saltó en el caballo de Gawain y con una carcajada la pareja se alejó.

Orgeluse también soltó una carcajada. «Primero pensé que erais un caballero, después un doctor y ahora veo que sois un paje. Si alguna vez tenéis que vivir de vuestro ingenio, disponéis de muchos recursos. ¿Todavía deseáis mi amor?»

—Sí, mi señora —fue la respuesta—. Si pudiera conocer vuestro noble amor, nada me sería más querido. Llamadme caballero, escudero, paje o villano, lo que deseéis. Al herirme perjudicáis vuestra propiedad, pero ya que soy vuestro vasallo, estáis en vuestro derecho.

Mientras tanto, el hombre que se había marchado con el caballo de Gawain regresó para una última burla: «Gawain, ahora os he pagado por aquella paliza que me disteis cuando me llevasteis a casa de vuestro tío, y él me tuvo cuatro semanas comiendo con los perros».

—¡Urians! —gritó Gawain—. ¡Sois vos! ¡Pero si os he salvado la vida!

El otro rió. «¿No habéis oído el viejo dicho sobre lo que ocurre cuando se salva la vida a alguien? ¡Será vuestro enemigo para siempre!» Y con ello dio la vuelta y desapareció.

---

* Goetz alude a las imágenes indias de los dioses y diosas de grandes colmillos como probables fuentes de la idea de que tales criaturas vivían en el Ganges. Véase un paralelo celta del encuentro de Gawain con Orgeluse y la Malcreatiure en *Mitología occidental*, pp. 334-35.

Gawain se dirigió a su dama y le explicó : «Ocurrió así. Una doncella había sido violada y yo alcancé al que lo hizo. Era el príncipe de Punturtoys. Para salvar su vida se rindió y yo le llevé ante el rey, que le condenó a morir colgado. Entonces él acudió a mí, pues yo respondía de su vida, y pedí clemencia al rey y a la dama injuriada. Ellos le perdonaron, pero el rey puso la condición de que durante un mes comiera con los perros de palacio».

Entonces dijo la dama Orgeluse: «Me ocuparé de que le sirvan los postres, no por lo que os ha hecho ahora a vos, sino por lo que hizo a aquella dama».

> «La maldad debe ser devuelta
> con golpes de un espada caballeresca»

Ordenó a Malcreatiure que se fuera caminando y Gawain se dispuso a montar el jamelgo.

—¿Es que mi caballero va a montar eso?

—Cumpliré vuestras órdenes —respondió él.

—Puede que tarden en llegar.

—Incluso así os serviré.

—En ese caso, me parecéis un estúpido. No tardaréis en abandonar el mundo de los felices y entrar en el de los tristes.

«En la dicha o en la tristeza, cabalgando o a pie», y se volvió para inspeccionar su montura. Las correas de los estribos eran de corteza y la silla tan frágil que parecía a punto de romperse, y el animal también parecía a punto de derrumbarse. Así que lo condujo por las riendas y él mismo llevó su escudo y una de sus espadas.

La dama le dirigió uno de sus sarcasmos: «¿Es que ahora lleváis mercancías a mi tierra? ¡Primero médico y ahora mercader! ¡Cuidado con los portazgos por el camino!».

A él le encantaban esos comentarios, tanto le gustaba simplemente observar su preciosa boca. Y como pérdida y ganancia eran lo mismo para ella, él era al mismo tiempo siervo y libre.

¡Oh, amor! —exclama aquí el poeta— pensaba que eras demasiado viejo para gastar bromas tan pueriles. Me gustaría sacar a Gawain de esta trampa, pero salvarle significaría poner fin a su felicidad.

Así, llegaron a un castillo que se encontraba al otro lado de un ancho río navegable, muy rápido. Un castillo, según pudo ver Gawain, lleno de damas. Ahora montaba el jamelgo cojo y vio a un caballero acercarse a galope.

Su dama dijo: «¿Veis? ¡Ya os lo prometí! Ahora tendréis ocasión suficiente para deshonraros. Ese individuo va a acabar con vos y si vuestros calzones se rompen cuando os derribe del caballo, ¿no será algo digno de ver por esas damas?».

A su llamada se había acercado un barquero y ella subió a bordo en el caballo, dejando a Gawain que se las compusiera solo.

Sería falso decir que Lischoys Gwelljus volaba, pero se estaba acercando rápidamente y Gawain pensó: «¿Cómo le recibiré?». Tomó la decisión de dejarle acercarse a toda velocidad para que tropezara con el jamelgo, y entonces pelear a pie, que es exactamente lo que sucedió. Y la lucha fue impresionante hasta que, al fin, Gawain —que cuerpo a cuerpo combatía maravillosamente— le agarró y le arrojó al suelo, pero el otro se negó a rendirse.

—Prefiero morir que vivir vencido —dijo.

Y Gawain pensó: «¿Por qué habría de matar a este hombre?», y le permitió que se levantara sin responder por su vida.

Se sentaron entre las flores hasta que Gawain se dio cuenta de que el caballo del otro era Gringuljete, el que poco antes había llevado Urians. Se levantó, montó, cabalgó un poco, volvió a desmontar y vio que el corvejón del animal estaba marcado con una tórtola, el emblema del Grial. Pero Lischoys Gwelljus había recuperado su espada y se aproximaba a él para otro combate, y las damas vieron cómo fue derribado de nuevo, se negó a rendirse y Gawain le permitió de nuevo que se levantara.

Para entonces, el barquero ya había regresado. Según contó a Gawain, era la costumbre en aquel lugar que se le entregara la montura del caballero derrotado como pago por cruzar el río.

—El me derrotó cuando me derribó del caballo la primera vez —respondió Gawain—. Ahí tenéis el jamelgo. Pero si el hombre tiene el mismo valor para vos, podéis quedaros al caballero que montó este corcel contra mí. Os

lo llevaré a la puerta de vuestra casa con mis propias manos.

El barquero rió. «En ese caso, seréis bienvenido», dijo, y los tres pasaron así a la otra orilla, donde el barquero dijo a Gawain: «Ahora sois vos el señor de mi casa».

El hijo del buen hombre se ocupó de la montura de Gawain, y su hija, Bene, de Gawain. Le condujo a su habitación, donde había esparcidos por el suelo juncos recién cortados y hermosas flores, y le ayudó a quitarse la armadura. El hijo llevó cojines, el padre y la madre entraron y todos se sentaron a comer. Después retiraron la mesa y, sobre los cojines, la hija preparó una cama con sábanas blancas como la nieve, un almohadón y una colcha.

V. Segundo intermedio: la secularización del mito

Gawain había pasado de la esfera de la aventura terrena a la otra orilla trascendental, que el poeta Wolfram asociaría con la magia del Oriente mítico; y como Heinrich Zimmer ha demostrado en su importante y ameno estudio comparativo de una serie de relatos orientales y occidentales, *The King and the Corpse*[15], hay una correspondencia tanto en incidentes como en sentido, entre las aventuras de los caballeros de Arturo y las de los grandes y pequeños héroes de Oriente, incluso del propio Buda, y, por analogía, con las versiones heterodoxas gnósticas y otras de los milagros de Cristo.

Uno de los aspectos más interesantes respecto a Wolfram es que en su desarrollo del romance del Grial ya era consciente de esas analogías no ortodoxas y pudo utilizarlas; como en su asimilación sin precedentes del Grial con la piedra filosofal y la Kaaba. Además, de manera consciente aplicó sus interpretaciones a una mitología completamente *secular*, de hombres y mujeres que viven para *este* mundo, persiguiendo fines terrenos, humanos y humanitarios (esto es, en términos de Wolfram, «corteses») y apoyados en sus misiones espirituales no por una gracia sobrenatural dispensada a través de los sacramentos, sino por la gracia *natural* de las dotes individuales y la

[15] Ibíd.

virtud profana de la lealtad en el amor. Eso es lo que da a esta obra su significado trascendental como el primer caso en la historia de la literatura mundial de un *mito cristiano secular desarrollado conscientemente*. Como el gran poeta moderno (quizá el más grande de nuestro siglo) William Butler Yeats señaló en su extraordinariamente inspirada revelación de un destino, fatalidad o *wyrd* manifiesto en la historia, *A Vision*:

> A lo largo del *Parsifal* alemán no hay ninguna ceremonia eclesiástica, ni matrimonio ni bautismo, sino que descubrimos la más extraña creación del romance o de la vida, «el trance de amor». Parsifal en ese trance, sin ver nada ante sus ojos más que imagen de su amor ausente, venció a un caballero tras otro y, cuando por fin despertó, miró asombrado su espada y su escudo abollados; y fue a esta dama, no a Dios ni a la Virgen, a quien Parsifal rezó el día de la batalla, y fue el espíritu de su dama, separado de su cuerpo durmiente o en trance, el que estuvo a su lado y le dio la victoria [16].

En esa parodia de afán espiritual representada en la excursión del Viernes Santo del viejo aristócrata y su familia —descalzos, pero llevando sus perros y todos sus sirvientes con ellos— hay una deliciosa ironía; sin embargo, el poeta permite que esta hueca comedia doméstica afecte profundamente a los sentimientos de su *auténtico* peregrinaje espiritual: el caballero en su armadura, no vestido de peregrino, que, aislado del mundo casi cinco años, ha estado viviendo una aventura espiritual realmente significativa.

«Cuando ayunéis no aparezcáis tristes, como los hipócritas, que demudan su rostro para que los hombres vean que ayunan; en verdad os digo, ya recibieron su recompensa. Tú, cuando ayunes, úngete la cabeza y lava tu cara para que no vean los hombres que ayunas, sino tu Padre, que está en lo secreto; y tu Padre, que ve en lo secreto, te recompensará.» (San Mateo 6, 16-18.)

El devoto peregrino por un día dijo al caballero verdaderamente santo que buscara la absolución de sus pecados en una ermita del camino; sin embargo, Trevrizent no era sacerdote, sino un lego. Nunca había sido ordenado. De hecho, en su retiro del bosque ni siquiera asistía a misa ni recibía los

[16] W. B. Yeats, *A Vision* (Nueva York, Collier Books Edition, 1966, según la edición revisada en 1956), pp. 286-87.

sacramentos. Lo mismo que la extraña neurótica amante de un cadáver, Sigune: «No oía misa —dice Wolfram—, pero toda su vida era un constante arrodillarse»[17]. En su abstraído estado se alimentaba de la munificencia del Grial[18], que recibía su poder de una paloma que cada Viernes Santo descendía del cielo con una oblea que colocaba sobre la piedra[19]: una señal tangible del amor de Dios, no derivada del sacramento del altar, sino directamente de la esfera de la gracia misma. Y Trevrizent definía esa esfera en términos de orden psicológico más que sacramental, correspondiente —y respondiendo recíprocamente— a los sentimientos humanos de odio, amor y lealtad, en los misterios del Infierno, el Cielo y la Crucifixión. Además, interpretaba la Crucifixión, igual que Abelardo, como la señal que Dios da libremente de su amor, para inclinar nuestros corazones de forma que El pueda dar plenitud y, por tanto, redimir, a nuestras vidas *. Por consiguiente, la conversión del caballero Parzival (no una vuelta a la imagen de Dios de su madre, que en su corazón estaba muerta) ** se produjo en la fiesta de la Crucifixión, el Viernes Santo; pero no hubo sacramento eclesiástico, misa, confesión ni comunión eucarística, sino que su corazón abandonó el odio y la desconfianza que le habían inspirado las burlas de los peregrinos y fue confirmado por el «nuevo» relato, de acento psicológico, de los viejos cuentos que hizo el ermitaño Trevrizent.

Citando de nuevo el comentario de Gottfried Weber:

> No es cierto, como Parzival había supuesto antes de su encuentro con Trevrizent, que Dios no puede ser comprendido en términos caballerescos, juzgado por leyes caballerescas y concebido como una especie de supremo caballero, del que se espera que ayude a los de su clase social, según las normas de la vida caballeresca... Así, Trevrizent demostró que la idea de Parzival de que podría aliviar de alguna forma los sufrimientos del Castillo del Grial mediante hazañas exteriores había sido un error cruelmente ingenuo[20].

---

[17] Wolfram, *op. cit.*, IX. 435:23-25.

[18] Ibíd., IX. 438:28-29.

[19] Ibíd., IX. 470:1-8.

[20] Weber, *Parzival*, p. 63.

* *Supra*, p. 40.

** Compárese el problema de Stephen Dedalus en *Retrato del artista adolescente* y en *Ulises*, culminando en éste último[21].

[21] Joyce, *Ulysses*, ed. de Paris, pp. 542-45; ed. de Random House, pp. 564-68.

Debemos recordar que durante la vida de Wolfram el abad Joachim de Floris (ca. 1145-1202) estaba publicando aquellas profecías sobre las que el héroe de James Joyce, Stephen Dedalus, cavilaba «en la empantanada bahía de la biblioteca de Marsh»[22], según las cuales la humanidad pasaría por tres edades (Fig. 54): la primera, tras el oscuro preludio de la época de Adán a Moisés, la «edad del Padre» (de la ley mosaica e Israel); la segunda, la «edad del Hijo» (el Evangelio y la Iglesia); y la última (que debía comenzar hacia el año 1260), la «edad del Espíritu Santo», en que la autoridad de Roma desaparecería y el mundo se convertiría en un Paraíso terrenal de santos que se comunicarían directamente con Dios[23]. San Francisco también era una destacada figura de su tiempo (1186-1226) y, como ya vimos en *Mitología occidental*, muchos pensaban que había señalado el comienzo de la última edad de Joachim con la fundación de su orden de frailes. En la obra de Wolfram, Trevrizent y Sigune representan este ideal casi indio del santo del bosque, que Parzival habría de superar, como Cristo sobrepasó al Bautista[24] y Buda a sus maestros, Arada y Udraka[25].

Pues, aunque Parzival despertó gracias a Trevrizent una nueva comprensión de la espiritualidad, no permaneció sujeto a las normas que habían prevalecido hasta aquel tiempo (según su maestro) en relación a la búsqueda del Grial, esto es: 1. a

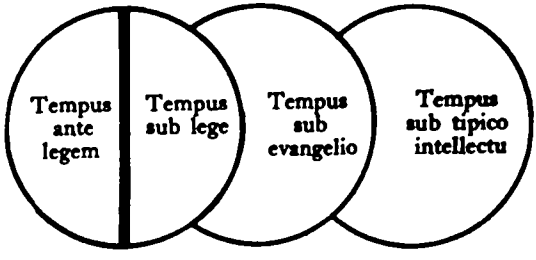

Figura 54.—*Las edades del mundo (Joachim de Floris); ca. 1200 A.D.*

[22] Joyce, *Ulysses*, ed. de París, p. 40; ed. de Random House, p. 40.
[23] *Mitología occidental*, pp. 533-34.
[24] *Mitología occidental*, p. 379.
[25] *Mitología oriental*, p. 307.

quien hubiera fracasado en la aventura no se le concedería una segunda oportunidad, y 2. no alcanzaría el Grial nadie que lo buscara conscientemente. Como una vez se había apartado de su maestro profano, Gurnemanz, así se apartaría ahora de Trevrizent. Y de la misma forma que la Antigua Ley fue superada —«y el velo del templo se partió en dos partes de arriba abajo»[26]— con la pasión de Cristo, así se anunciaba, con la obtención del Grial por Parzival, una nueva edad, no de un pueblo elegido ni de una iglesia autorizada, sino de auténticos individuos, realizados aquí y ahora en la verdad, la lealtad y el amor. La ermita del joaquinita Trevrizent, de un lado, y la gruta del amor de Tristán (no menos separada del mundo), de otro, representan exactamente los polos entre los que el Parzival de Wolfram pasaría «justo por el medio». Y su equivalente en este paso sería Gawain, el personaje mundano y noble, apoyándole en una serie de hazañas paralelas, aunque menos exaltadas.

Ambos caballeros participaron en aventuras anunciadas por la misma Doncella Abominable: aventuras de encantamiento y desencantamiento, muy conocidas en la tradición feérica. Por ejemplo, como ha reconocido el profesor William A. Nitze en su estudio del Grial ya citado[27], en las *Mil y una noches* está el cuento de «El príncipe hechizado»: un joven rey que había sido convertido en piedra de cintura para abajo por el sortilegio de su esposa infiel con un hechicero dedicado a la magia negra. La ciudad también había sido encantada, junto con su población, quedando convertida en un lago lleno de peces de cuatro colores: blancos, azules, amarillos y rojos (musulmanes, cristianos, judíos y magos). Un pescador, guiado por un *jinn* a aquel lago mágico, atrapó cuatro peces y los presentó a su rey, que se propuso resolver su misterio y, con su aventura, quedó roto el encantamiento[28].

En *The Hero with a Thousand Faces* también he mostrado que los mitos y relatos maravillosos como éste pertenecen a una clase general que he denominado «la aventura del héroe», que

[26] San Marcos 15, 38.
[27] Nitze, *op. cit.*, p. 317.
[28] Joseph Campbell (ed.), *The Portable Arabian Nights* (Nueva York, The Viking Press, 1952).

en su forma esencial no ha cambiado a lo largo de la historia documentada de la humanidad: 1. un héroe se aventura a salir del mundo cotidiano y penetra en una región sobrenatural (en los casos que nos ocupan, regiones encantadas); 2. allí se encuentran fuerzas fabulosas, sobre las que se obtiene una victoria decisiva (los encantamientos se rompen); 3. el héroe regresa de su misteriosa aventura con el poder de conferir dones a sus semejantes[29]. En el *Parzival* de Wolfram, el don será el comienzo de una nueva época del espíritu humano: de espiritualidad *secular*, sostenida por individuos responsables que no actúan de acuerdo con leyes generales que se supone representan la voluntad o la vía de algún dios impersonal o eternidad impersonal, sino de acuerdo con su propia concepción de dignidad. Tal idea es claramente —y únicamente— europea. Es la idea representada en el «carácter inteligible»* de Schopenhauer; el antiguo *wyrd* germánico**, una vida responsable ante sí misma, ante sus supremas experiencias y expectativas de lo que es valioso, probada en la verdad, la lealtad y el amor, y cuyo ejemplo inspira a los demás en la consecución de un logro semejante.

En el largo curso de nuestro estudio de las mitologías de la humanidad no hemos encontrado nada parecido. La noción india de *sva-dharma*, «el deber propio», se presta a comparación: «Mejor es el propio dharma, imperfectamente cumplido, que el dharma de otro, cumplido a la perfección», afirma el *Bhagavad Gītā*[30]. No obstante, el deber, en este caso, se refiere a las obligaciones de la casta, tal y como se definen en el (supuestamente) intemporal orden social indio. El occidental que lea ese texto podría pensar que se trata de deberes impuestos, descubiertos y asumidos por uno mismo: una vocación elegida y realizada. Esa no es la noción oriental. Como tampoco es la «persona» oriental la misma que la nuestra. «Como se abandonan las ropas gastadas y se ponen otras que son nuevas, así abandona los cuerpos gastados el que

---

[29] Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, p. 30.
[30] *Bhagavad Gītā* 3:35.
* *Supra*, p. 58.
** *Supra*, pp. 152-53 y 171-72.

los habita y se pone otros que son nuevos»[31]. «El que los habita» es la mónada reencarnada, y el objetivo de una existencia bien vivida no es realizar las posibilidades únicas de su encarnación temporal, sino lo contrario, lograr tal indiferencia hacia su cuerpo y sus limitaciones, potencialidades y vicisitudes que, «completamente privado de la noción de "yo" y "mío", uno alcance la paz»[32]. Se alcanza la «liberación» del destino de este cuerpo y su engañoso apego a este mundo; entonces, como dice Ramakrishna, la mónada reencarnada se disuelve «como una figura de sal que se ha internado en el océano»[33]: el océano del Yo Cósmico (*brahmātman*), que es a la vez la nada y el todo. Asimismo, será inútil buscar en el budismo —incluso en el mahayana de Japón— algo semejante a la noción europea de *wyrd*. Así lo ha señalado Carl Jung en su distinción entre el «yo» tal y como se entiende en el pensamiento oriental y el «yo» en su ciencia de individuación. «En los textos orientales —escribe— el "yo" representa una idea puramente espiritual, mientras que en la psicología oriental el "yo" significa una totalidad que comprende instintos y fenómenos psicológicos y semipsicológicos»[34]: en otras palabras, exactamente el «vestido» que la mónada reencarnada se pone y se quita. El «carácter inteligible» de Schopenhauer podría compararse a este «morador del cuerpo» y como él también ve el objetivo último de la vida en la negación de la voluntad, buena parte de su filosofía puede compararse con el pensamiento budista-hindú. No obstante, cuando afirma que «cada ser humano representa una idea platónica completamente única», está escribiendo como un occidental.

Por tanto, las artes dedicadas a la representación de la idea de humanidad [continúa] se ocupan, además de mostrar la belleza como una característica de la especie humana, de mostrar el carácter del individuo, que es lo que denominamos propiamente *carácter*. Y éste debe ser mostrado no como algo meramente accidental, peculiar del individuo en su singularidad, sino como un

[31] Ibíd., 2:22.

[32] Ibíd., 2:71.

[33] Swami Nikhilananda (traductor), *The Gospel of Sri Ramakrishna* (Nueva York, Ramakrishna-Vivekananda Center, 1942), p. 257 y *passim*.

[34] C. G. Jung, *Psychology and Religion: West and East*, traducido al inglés por R. F. C. Hull, Bollingen Series XX, vol. 11 (Nueva York, Pantheon Books, 1958), p. 502.

aspecto de la idea de humanidad especialmente destacado, que aparece así sólo en este individuo y para cuya revelación debe servir su retrato... El resultado de ignorar el carácter de la especie en beneficio del individual es la caricatura, el de ignorar el individual en beneficio del de la especie, la insignificacia[35].

Como se expresa en nuestro arte occidental del retrato, en un Rembrandt, en un Tiziano, esta experiencia de la dimensión metafísica del individuo como un valor se manifiesta de una manera incomparable en la historia de nuestro arte, y también en la obra de Dante, las almas enviadas al Infierno, al Purgatorio y al Paraíso consevan para toda la eternidad los caracteres que tuvieron en la tierra. Pues aquí la individualidad no es (como en Oriente) una mera ficción ilusoria, que ha de ser anulada y extinguida, sino una entidad esencial en sí misma, que se debe conducir a su plenitud y florecimiento. Y la aventura de cada uno, así interpretada, consistirá en *alejarse* de «lo consolidado y lo fijo» (en la expresión de Goethe)* del mundo concebido como ley, y tomar el curso del «devenir», el Purgatorio, de una vida individual que persigue su propio fin, su *wyrd*, o, en los términos de Dante, el lugar que le corresponde entre los pétalos de la rosa dorada del Paraíso.

Así, en el *Parzival* de Wolfram es precisamente en las formas de vida comunes, socialmente autorizadas, de su tiempo donde se reconocen los obstáculos a ese viaje solitario a la plenitud, esa búsqueda solitaria y peligrosa que es la única vía a una vida individual. Y también en *La montaña mágica* de Thomas Mann la llamada a la aventura conduce a una región sin retorno, como la de Gawain, que está absolutamente apartada de toda ley y noción de valor de la «llanura» (como la denomina Mann): la región de los negocios, del libro de contabilidad y del periódico, de la ciudad natal del héroe. En el primer capítulo de *Ulises*, la «llamada a la aventura» iniciadora está a cargo de una anciana irlandesa que va a llevar la leche a la hora del desayuno a los tres jóvenes héroes del libro —Buck Mulligan, Stephen Dedalus y su compañero inglés, Haines—, los cuales están sentados a la mesa en su simbólica (y ahora

---

[35] Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, libro III, párrafo 45; *Werke*, vol. 3, pp. 70-71.

* *Supra*, p. 425.

célebre) Torre Martello en la orilla de la bahía de Dublín. Ella no era consciente de su rol simbólico cuando entró en la sombría habitación circular.

—¿Cuánta, señor? —preguntó la vieja.
—Dos pintas —dijo Stephen.
La observó echar en la medida, y luego en la jarra, blanca leche espesa, no suya. Viejas tetas encogidas. Volvió a echar una medida y una propina. Anciana y secreta, había entrado desde un mundo mañanero, quizá mensajera[36].

Ella no hablaba su propia lengua, el gaélico, pero el británico, Haines, sí. El le había privado de su lengua y de su país, y ahora iba a compilar su folklore para una publicación inglesa. En uno de los múltiples niveles de la alegoría joyceana, la percepción de Stephen, en aquel momento, de la pobreza de su país y sus gentes equivale, en la *Odisea* de Homero, a la llamada de la diosa Atenea a Telémaco para que salga en busca de su padre y limpie su heredad de usurpadores, los pretendientes, que estaban disipando alegremente sus bienes e incluso amenazando su vida.

En *La montaña mágica*, por otra parte, Hans Castorp recibe la llamada a la aventura de su propio corazón, o, más bien, de sus pulmones, de su falta de salud, en la forma de las indicaciones del médico familiar. Empezó por volver a casa de su empresa naviera, Tunder & Wilms, «más pálido de lo que debería estar un hombre de su tipo, rubio y sonrosado», y el doctor de la familia, Heidekind, recomendó un cambio de aire, unas semanas en las montañas. Su primo, Joachim Ziemssen, ya estaba en Suiza, en Davos. ¿Por qué no visitar a Joachim? Y así, sin conocer apenas aquella montaña giratoria de Klingsor a la que el destino le había llamado, dejó su hogar en el Báltico por una temporada —tres semanas, pensó, en la Tierra sin Retorno[37].

Al comienzo de *Parsifal*, la llamada a la aventura es comunicada por la resplandeciente armadura de los caballeros a quienes el sencillo joven tomó por ángeles. Tradicionalmen-

[36] Joyce, *Ulysses*, ed. de Paris, p. 14; ed. de Random House, p. 15.
[37] Mann, *Der Zauberberg*, capítulos I y II.

te, todos los poderes fabulosos que encuentran los héroes en sus aventuras espirituales estaban personificados en tales seres sobrenaturales. Desde luego, en los cuentos de entretenimiento las personificaciones no debían tomarse en serio. El príncipe hechizado nunca existió. De otro lado, en las biblias del mundo, tales fantasías se presentaban generalmente como «hechos»: en la leyenda de la conversación de Moisés con Dios, por ejemplo, o en los sufrimientos de Cristo. Lo importante acerca del Grial de Wolfram es que, si bien es una historia de entretenimiento y sus personajes y episodios no pretenden ser otra que fantasías, se consideran auténticos en una dimensión transhistórica, intemporal. Como en los ritos esotéricos las formas míticas se muestran no en el burdo sentido de «hechos» sobrenaturales, sino como signos reveladores de intuiciones, aquí también las aventuras de los antiguos dioses celtas se presentan como paradigmas de experiencias humanas seculares en una profunda dimensión. No obstante, se representan —en contraste con la concepción esotérica ritualizada, más antigua, de la iniciación— como inherentes a los episodios de la vida diaria de los hombres, expuestos para quienes tienen ojos para ver en lo cotidiano. Como en las palabras del Evangelio gnóstico de Tomás: «El reino del Padre está sobre la tierra y los hombres no lo ven»[38]. Los poetas lo ven. Esa es la facultad de los poetas. Y los grandes biógrafos y novelistas han reconocido siempre, en las vidas de las personas que crecen, iniciaciones en las revelaciones del azar, de acuerdo con la disposición de la psique. Bajo los superficiales y accidentales efectos de este mundo se hallan —como antaño— los dioses. Su orden intemporal de arquetipos míticos, «lo que hay de grave y constante en los sufrimientos humanos», puede discernirse en todos los tiempos y ocasiones. El curso de una vida es así un rito de iniciación y puede ser experimentado como tal. Y en las obras de Joyce y de Mann, así como de Chrétien de Troyes y Wolfram, esta pertinencia inherente del mito para la biografía se indica mediante yuxtaposiciones de fantasía y hechos como cuando el joven Parzival pensó que los

[38] «The Gospel According Thomas» 113:16-17; Guillaumont, etc., *op. cit.*, p. 57.

resplandecientes caballeros eran ángeles, cuando Stephen pensó en la Madre Irlanda al ver a la anciana con la leche y, en la obra de Mann, la comparación del viaje a la montaña de Castorp con una visita al Reino de la Muerte.

En la leyenda de Parzival, cuando la imaginación del joven hubo sido excitada por el mensaje de sus ángeles, abandonó el mundo de la niñez —su madre y sus juegos— y a través de un nebuloso ciclo de aventuras, las más importantes de las cuales serían su matrimonio con Condwiramurs y su inconsciente primera visita al Castillo del Grial, fue convirtiéndose en el gran caballero de su tiempo y, entonces, con la intervención del cortés Gawain, el caballero más noble del mundo, se unió a la corte de Arturo, su objetivo mundano. Pero acto seguido se anunciaba una segunda aventura, más misteriosa: lo que Jung ha denominado la misión de la segunda mitad de la vida[39]. El objetivo de la primera mitad es alcanzar la madurez como adulto que actúa responsablemente en el contexto de una sociedad, y, en el caso de Parzival, la sociedad estaba representada por la corte de Arturo. Pero en el momento en que este objetivo se cumple se empiezan a escuchar las exigencias de lo que Joyce denomina «la conciencia increada» de la propia raza[40], un mundo interior de potencialidades no realizadas en el orden visible de la época, y, por lo tanto, el mensajero que convoca a esta búsqueda más íntima no es, como el ángel de la primera, una figura normal del mundo de la luz: en el caso de Parzival, no un resplandeciente caballero, sino una aparición con morro de jabalí, el jabalí de la herida de Adonis, la misma Hija con cara de cerdo del Rey del País de la Juventud que en la leyenda se le apareció a Oisin*. Y la propia aventura, de acuerdo con el carácter de su anunciante, exigía el paso entre los límites y formas conocidas de tiempo, espacio y causalidad a un ámbito de visión en que tiempo y eternidad eran uno: en el caso de Parzival, el Castillo del Grial y, en el de Gawain, anunciado en el mismo momento fatal por la misma parca de la noche, el Château Merveil.

---

[39] Véase *Mitología primitiva*, pp. 155-57.
[40] Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, último párrafo.
* *Supra*, p. 158 y *Mitología primitiva*, pp. 488-91.

En la escena del burdel de *Ulises*, Bloom, el mayor de los dos héroes de la obra (tiene treinta y ocho años y Stephen veintidós)[41], imagina que es transformado en un cerdo por la enorme patrona de las prostitutas, Bella Cohen.

(*Los ojos abundantemente sombreados de carbón. Tiene un principio de bigotillo. Su cara aceitunada es pesada, ligeramente sudada y con gran nariz, las aletas teñidas de naranja. Lleva grandes pendientes con colgantes de berilo... Lanza una ojeada alrededor a las parejas. Luego posa los ojos con dura insistencia en Bloom. Su gran abanico cierne viente hacia su cara acalorada, su cuello y su gordura. Relampaguean sus ojos de balcón.*)

EL ABANICO

(*Revoloteando deprisa, luego despacio.*) Casado, ya veo.

BLOOM

Sí... En parte, he extraviado...

EL ABANICO

(*Medio abriéndose, luego cerrándose.*) Y la señora es la dueña. Gobiernan las faldas.

BLOOM

(*Baja los ojos con sonrisa de oveja.*) Así es.

EL ABANICO

(*Cerrándose del todo, se apoya contra el pendiente.*) ¿Me has olvidado?

BLOOM

Sí. No.

---

[41] Joyce, *Ulysses*; ed. de París, p. 528; ed. de Random House, p. 549.

EL ABANICO

(*Plegado en jarras contra su cintura.*) ¿Soy yo la que soñaste un día? ¿Era entonces ella él tú nosotros después conocidos? ¿Soy todos ellos y lo mismo ahora nosotros?

(*Bella se acerca, dando suaves golpecitos con el abanico.*)

Al momento, ella se transforma ante él, convirtiéndose en hombre; él se empieza a sentir como una hembra. Los sexos se cambian. Bella se ha convertido en Bello y Bloom es ahora «ella».

BELLO

¡Abajo! (*La golpea en el hombro con su abanico.*) ¡Inclínate con los pies por delante! Desliza el pie izquierdo un paso atrás. Te caerás. Te estás cayendo. ¡Abajo, sobre las manos!

BLOOM

(*Sus ojos femeniles, elevados en admiración, se entrecierran.*) ¡Trufas! (*Con penetrante grito de epiléptica, se desploma a cuatro patas, gruñendo, olfateando, escarbando a los pies de él, luego se tiende, haciéndose la muerta con los ojos bien cerrados, párpados temblorosos, inclinada hacia el suelo como ante su Excelentísimo Dueño y Señor... Bloom se arrastra debajo del sofá y mira afuera por el borde*)[42].

Esta desagradable aventura nocturna había sido anunciada en la hora del desayuno de Bloom, en el momento, exactamente, en que la anciana llevaba la leche al héroe más joven, Stephen. Bloom había decidido desayunar esa mañana un riñón de *cerdo* —¡un judío!— y para comprarlo fue a la salchichería de un judío, donde encontró en el mostrador un montoncito de hojas cortadas anunciando el proyecto de un centro sionista en Jerusalén. «Una tierra baldía —pensó—. Pelado yermo. Lago volcánico, el mar muerto: nada de peces, sin algas, hundido en lo profundo de la tierra... Un mar muerto en una tierra muerta, gris y vieja»[43]. Y el corazón de Stephen, a la misma hora, despertaba a la noción de un país desolado, lo mismo que el de Bloom. Los dos caminarían ese

[42] Ibid., ed. de París, pp. 496-500; ed. de Random House, p. 512-20.
[43] Ibid., ed. de París, pp. 58-59; ed. de Random House, p. 61.

día por separado, en búsquedas inciertas, separadas, como Parzival y Gawain, para reunirse al final en el burdel. Bloom se guardó la hoja en el bolsillo, sintiéndose viejo. Fríos aceites se deslizaban por sus venas, helándole la sangre. «Bueno, ya estoy aquí —pensó—. Boca sucia de por la mañana, malas imaginaciones. Me he levantado de la cama por el lado malo. Tengo que volver a empezar esos ejercicios de Sandow. Manos en el suelo»[44].

Como Bloom, el noble caballero de las damas, Gawain, unos dieciséis años mayor que Parzival *, estaba completamente inerme ante las mujeres. Lo hemos visto atrapado con igual facilidad por la inocencia de Obilot que por el poder seductor de la hermana del rey Vergulaht. Las dos aventuras pertenecían al mundo de la luz. Sin embargo, cuando pasó al lado de la falsa *pietà* del caballero herido Urians, penetró en el ámbito de una fuerza espiritual más fuerte, muy diferente. Urians le había advertido que no continuara —como Settembrini en *La montaña mágica* advertiría a Hans Castorp (una personalidad completamente distinta de Gawain y de Bloom, pero adentrado a su manera flemática en el mismo arriesgado camino). Como Castorp en la Montaña Mágica y Leopold Bloom en la ciudad nocturna, Sir Gawain continuó; y no había llegado a la montaña mágica de Logroys cuando, al lado de una fuente, encontró, incuestionablemente, a la mujer de su vida.

Lo mismo que en la aventura de la montaña de Hans Castorp:

El joven ingeniero naval estaba sentado a la mesa en el gran comedor institucional cuando ocurrió algo extremadamente irritante, algo que había ocurrido antes, y siempre en medio de la comida: el golpe de una puerta de cristal al cerrarse. Esta vez el portazo se oyó durante el plato del pescado (y siendo el pescado el animal de Venus y de Viernes Santo, esta coincidencia, como muchas del libro, es más que accidental).

Hans Castorp se estremeció irritado y se dijo con enfurecida resolución que esta vez debía descubrir al responsable a toda costa... Y volvió la parte

[44] Ibíd., ed. de París, p. 59; ed. de Random House, p. 61.
* Véase *supra*, p. 509.

superior de su cuerpo hacia la izquierda [el lado del corazón, la mujer y la peligrosa «vía de la izquierda»] y abrió bien sus ojos inyectados en sangre.

Era una dama que cruzaba la sala, una mujer, más bien una muchacha, de estatura media, con jersey blanco y falda de colores, de pelo rubio rojizo, que llevaba simplemente recogido en trenzas alrededor de la cabeza. Hans Carstop vio poco de su perfil, prácticamente nada. Caminaba silenciosamente, lo que contrastaba prodigiosamente con el ruido de su entrada, deslizándose con la cabeza ligeramente levantada a la mesa situada a la izquierda, la «buena mesa rusa»; mientras, llevaba una mano en el bolsillo de la chaqueta y con la otra se recogía y ordenaba el pelo en la nuca[45].

No es necesario continuar: es fácil encontrar la novela y, desde luego, debe leerse: una de las cinco o seis más grandes de este siglo. Mi única observación en este punto es que en la *Odisea* tanto Circe como Calipso son descritas con bucles trenzados[46], y que la declaración de amor del ingeniero Hans Castorp a esta ninfa euroasiática se halla en el capítulo titulado «Noche de Valpurgis», cuando tiene lugar un animado juego que consiste en ver quién puede dibujar mejor con los ojos vendados la silueta de un cerdo. Madame Chauchat de los bucles trenzados es la «dama del destino» de Hans Castorp, como la dama Orgeluse lo es de Gawain. Cada una es —literalmente— una invitación a la muerte y equivale exactamente a esas ninfas guías en el ciclo de la copa sacramental de la figura 3, por el cual el neófito apto, sin miedo, es iniciado en el conocimiento (*gnosis, bodhi*) más allá de la muerte.

En la terminología de C. G. Jung, tales mujeres, que resplandecen con la luz del sol, son figuras *anima*, siendo el *anima* para el varón *el arquetipo de la vida misma*[47], de la promesa y la seducción de la vida. En sánscrito el término es *sakti* («poder»): la mujer es el *śakti* de su esposo; la amante del enamorado, y la diosa del dios[48]. «El *anima* vive —escribe Jung— más allá de las categorías y, por lo tanto, puede prescindir del pudor y del elogio»[49]. «Esta imagen —escribe— es «Mi Dama Alma»[50]. Y lo mismo que los grandes arquetipos

[45] Mann, *Der Zauberberg*, pp. 103-104.
[46] *Mitología occidental*, pp. 151 y 202.
[47] Jung, *The Archetypes of the Collective Unconscious*, p. 32.
[48] *Mitología oriental*, figura 21 y pp. 383-404.
[49] Jung, *The Archetypes of the Collective Unconscious*, p. 29.
[50] C. G. Jung, *Aion: Researches into the Phenomenology of the Self*, traducido al

del mito se personifican de distintas maneras en las diferentes tradiciones locales (el dios resucitado como Dumuzi, Osiris, Cristo o el azteca Quetzalcoatl), también en el ámbito de la psicología individual las personificaciones del *anima* de una persona no son las mismas que las de otra. «Cada madre y cada amada están obligadas a ser portadora y personificación de esta imagen omnipresente e intemporal —afirma Jung— que corresponde a la realidad más profunda del hombre»[51].

Como en el momento de «éxtasis estético» de Dante, cuando contempló por primera vez a Beatriz *, así ocurrió en el caso de Gawain: al ver, con un sobresalto de reconocimiento, el principio motor de su vida reflejado como por magia en la forma de una mujer sentada al lado de una fuente —no simplemente *cualquier* mujer, sino precisamente la *única*—, se transformaron irreversiblemente el orden y el sentido del servicio al amor de toda su vida. Debe haberse alcanzado un momento de disposición psicológica y he aquí que en el instante crítico quedó impresa la huella imborrable que marcaría la vida a partir de entonces[52]. Abandonando la búsqueda, pues había encontrado su objeto, Gawain pasó súbitamente de la esfera de las formas femeninas «ahí», meramente en el campo del espacio y del tiempo, a la profunda experiencia de ésta «para siempre»; y su afán espiritual a partir de entonces sería aferrarse a esa experiencia de su propio significado «ahí fuera»: aferrarse con lealtad y amor, más allá del temor y de todo deseo de cambio —tan firme en esa referencia exterior de su ser, ese «punto inmóvil», como Buda en la interior, más allá del temor y el deseo, bajo el árbol Bodhi. Psicológicamente, así como mitológicamente, el sentido de aquella mujer al lado de una fuente es el de una aparición del abismo: psicológicamente, el inconsciente; mitológicamente, el País bajo las Olas, el Infierno, el Purgatorio o el Paraíso. Ella es parte de uno mismo, del destino propio, o, como afirma Schopenhauer en

---

inglés por R. F. C. Hull, Bollingen Series XX, vol. 9, parte 2 (Nueva York, Pantheon Books, 1959), p. 13.

[51] Ibid.

[52] Véase nuestro estudio de la psicología de las «huellas» al comienzo de esta obra, *Mitología primitiva*, p. 163.

* *Supra*, p. 94.

su meditación sobre el Destino *, la secreta intención de uno mismo para uno mismo. Raquel al lado del pozo en la leyenda de Jacob; Séfora con sus hermanas al lado del pozo en la leyenda del joven Moisés [53]; en el mundo de Stephen Dedalus, desempeñó esa función la muchacha a la orilla del mar **, y en el de Bloom, Molly, su esposa, la suma de todas las ninfas y matronas, recuerdos y perspectivas, de su vida.

«Es el solaz del hombre para toda la amargura de la vida —afirma Jung en su discusión del *anima*, esta peligrosa imagen de la Mujer—. Y, al mismo tiempo, es la gran ilusionista, la seductora que le atrae a la vida con su Maya —y no sólo a los aspectos razonables y útiles de la vida, sino a sus terribles paradojas y ambivalencias donde el bien y el mal, el éxito y el fracaso, la esperanza y la desesperanza, se equilibran entre sí. Pues ella es su mayor peligro, ella exige lo máximo de un hombre y si él es capaz de darlo, ella lo recibirá» [54].

En un discurso un tanto asombroso, pronunciado en Viena con ocasión del octogésimo aniversario de Freud, el 6 de mayo de 1936, Thomas Mann habló de la psicología y el misterio de tales personificaciones del destino. En aquel tiempo estaba trabajando en *José y sus hermanos* y acababa de terminar el volumen tercero, *José en Egipto*. En el primer volumen, la *Historia de Jacob*, había presentado a Raquel, su heroína, al lado de un pozo en el desierto, describiéndola, antes y después de su matrimonio, como el *śakti-anima* de su esposo. En el volumen segundo, *El joven José*, la fijación del *anima* adolescente del hermoso hijo de Raquel se centra en la belleza de su propio cuerpo, que recordaba a la de su madre muerta; y en un día decisivo, cuando estaba luciendo el regalo que le había hecho su padre, el velo de novia de su madre (su «capa de muchos colores»), fue arrojado por sus indignados hermanos a un segundo pozo —por el que pasó, en el volumen III, a Egipto, para encontrar allí, en la esposa de Putifar, un *anima* de tal alcance que fue incapaz de enfrentarse a su reto y acabó en

---

[53] *Mitología occidental*, p. 152.
[54] Jung, *Aion*, p. 13.
* *Supra*, pp. 383-84.
** *Supra*, pp. 94-96.

la cárcel del faraón: una vez más en el pozo de su propio inconsciente (y, como Mann relata la historia, también el de Israel).

Ahora bien, se podría pensar que este poderoso novelista, en el octogésimo aniversario del psicológo más influyente de su época, habría aprovechado la ocasión —con el anciano allí, delante de él— para reconocer la influencia de Freud en su vida creadora. ¡Pero no! Aunque dio cuenta de las relaciones entre sus propias ideas y las del gran psicólogo —que, en su opinión, obedecían a su común descendencia espiritual de los maestros del romanticismo alemán (Goethe, Novalis, Schopenhauer, Nietzsche, etc.)—, el principal tema de su apología fue que él había descubierto las obras de Freud sólo después de exponer al mundo sus propias ideas en su primera novela y sus relatos, *Los Buddenbrook*, «Tristan», «Tonio Kröger» y otros; mientras que, al escribir las novelas de José, las ideas más fructíferas para él fueron las de C. G. Jung (al que describió como «un vástago capaz, pero un tanto desagradecido, de la escuela freudiana»); en especial, la aplicación de Jung de los datos analíticos «para construir un puente entre el pensamiento occidental y el esotérico oriental», reuniendo la psicología clínica de Freud con sus antecedentes, no sólo en Schopenhauer y Nietzsche, sino también en la sabiduría oriental y esa *philosophia perennis* que durante milenios había estado implícita y explícita en la universal escritura pictórica del mito. Y para probar este punto el gran novelista presentó la «idea fecunda y misteriosa» desarrollada por Schopenhauer en su trabajo «Sobre el aparente designio en el destino del individuo», según Mann, «el punto de contacto más profundo y misterioso entre el mundo científico-natural de Freud y el filosófico de Schopenhauer».

«Igual que en un sueño —dijo Mann reumiendo esta cuestión— es nuestra propia voluntad la que aparece inconscientemente como destino objetivo inexorable, procediendo todo en él de nosotros mismos y siendo cada uno de nosotros el secreto director de su propio sueño, así también, en la realidad, el gran sueño que una sola esencia, la propia voluntad, sueña con todos nosotros, nuestro destino, puede ser producto de lo más íntimo de nuestro ser, nuestra voluntad, y

nosotros mismos estamos haciendo que suceda lo que parece ocurrirnos por azar»[55].

Mann citó entonces las palabras de Jung en su «importante introducción» al *Libro tibetano de los muertos* (asombrosa obra a la que Jung debía, en sus propias palabras, «no sólo muchas ideas estimulantes, sino también muchas ideas percepciones fundamentales»)[56]. «Es mucho más directo, más dramático e impresionante y, por tanto, más convincente, ver cómo me ocurren las cosas que observar cómo hago que ocurran»[57].

«El que crea todas las condiciones dadas reside en nosotros mismos», declaró Mann, citando de nuevo a Jung[58]. «Todos los fenómenos surgen meramente de falsas nociones de la mente», había dicho el sabio budista Ashvaghosha dos mil años antes[59], y Schopenhauer: «La vida acompaña a la voluntad de forma tan inseparable como la sombra acompaña al cuerpo; y si la voluntad existe, también existirá la vida, el mundo»[60].

Es posible, incluso probable —a mí me parece evidente—, que nuestro poeta Wolfram von Eschenbach tuviera también esa idea en mente, al menos en relación con la aparición del Castillo del Grial en el camino de Parzival y de la dama Orgeluse en el de Gawain. Estos acontecimientos están claramente en función de la disposición de los caballeros. Pero también lo están los demás episodios. De hecho, esta correlación entre voluntad y apariencia, disposición y experiencia, subjetividad y objeto —como en un sueño— es exactamente lo que da a las historias míticas su carácter de revelación. Y una de las cosas más asombrosas del pensamiento moderno es la forma en que está regresando —por uno camino u otro— a esta noción primordial, profundamente misteriosa, de la vida

---

[55] Thomas Mann, «Freud and the Future», traducido al inglés por H. T. Lowe-Porter, en Mann, *Essays of Three Decades*, p. 418.

[56] C. G. Jung, citado por W. Y. Evans-Wentz (ed.), *The Tibetan Book of the Dead* (Nueva York, Oxford University Press, Galaxy Book Edition, 1960), p. vi.

[57] C. G. Jung, «Psychological Commentary» a Evans-Wentz (ed.), *op. cit.*, p. xl.

[58] Mann, «Freud and the Future», p. 419.

[59] Asvaghosa, *The Awakening of Faith*, traducido al inglés por Timothy Richard (Shangai, 1907), p. 26; citado por Evans-Wentz (ed.), *op. cit.*, p. 227.

[60] Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* IV. 54; *Werke*, vol. 3, p. 27.

en este mundo como (en palabras de Schopenhauer) «un vasto sueño, soñado por un solo ser» *.

Pero el soñador, Gawain, no parece haber sido tan consciente como su poeta de que era él mismo quien había hecho aparecer a la fascinante dama Orgeluse al lado de la fuente en la montaña giratoria, como la figura reflejada, en forma de mujer, del principio motor de su vida. Era mucho más dramático e impresionante pensar que estaba sentada esperándole a él en ese lugar. Pero ahora él era suyo y ella suya; aunque todavía habría pruebas, muchas pruebas, y de peso creciente, para que él demostrara su disposición a entregarse. En servicio a su amor, ella le había arrancado del mundo de los que eran meramente de este mundo. Como hemos visto, cuando se enfrentó a las primeras pruebas humillantes, fue llevado a la otra orilla, a la que esta dama ya había pasado, y allí, en la casa del barquero, a la vista de su Castillo Maravilloso, durmió.

En la imaginería de la alquimia, la substancia elemental que se ha de sublimar ya está en el *vas*, la retorta, dispuesta para los fuegos de las grandes pruebas, y herméticamente sellada.

VI. El Castillo de las Maravillas

LIBRO XI: EL LECHO PELIGROSO

Cuando, con la primera luz del día, Gawain despertó, vio que la pared de su habitación tenía muchas ventanas y, levantándose para disfrutar del canto de los pájaros al alba, se asombró al descubrir que las damas del castillo ya estaban despiertas. Había entrado en el ámbito de esas fuerzas incansables que operan sin fatiga en la naturaleza y en la psique; el mismo al que el Fausto de Goethe descendió con una llave mágica en la mano para liberar a la sombra de Helena de Troya. «El reino de las madres.» Allí Goethe dice:

> Diosas reinan aquí sublimes en la soledad,
> a su alrededor no hay ningún lugar, menos aún tiempo;
> difícil es hablar de ellas.
> ¡Son las madres![61]

[61] Goethe, *Faust* II. 1. 6213-6216.

* *Supra*, p. 385.

Gawain encontraría aquí a su madre, a su abuela y sus dos hermanas, ninguna de las cuales le reconoció, pues ellas y todas las demás estaban bajo un encantamiento, obedeciendo, como las figuras de un sueño, leyes de una extraña compulsión crepuscular, cuya fuerza anularía Gawain. La misma Doncella Abominable había anunciado la aventura del Grial y ésta: los dos encantamientos eran recíprocos. La misión de Parzival sería liberar al Rey del Grial y a su pueblo; la de Gawain, a la dama Orgeluse y a los habitantes hechizados de su Castillo de las Maravillas: por tanto, Gawain estaba del lado femenino, como Parzival del masculino, del mismo encantamiento de la Tierra Baldía, de la vida en la muerte. E igual que Cristo, crucificado, descendió al Infierno a romper la ley del Infierno y liberar a las almas de los justos de aquella muerte eterna a la que Dante condenó trece siglos después a Paolo y Francesca, Tristán e Isolda, Lanzarote y Ginebra, así también estos dos supremos caballeros del evangelio de la lealtad en el amor renovarían para su época (al menos, en la visión de Wolfram) la lección redentora, liberadora de vida —*¡O felix culpa!*— del mensaje de san Pablo en Romanos 11, 32 *.

«*O certe necessarium Adae peccatum*», leemos en las plegarias que se recitan el Sábado Santo en la bendición del cirio pascual: «¡Oh ciertamente necesario pecado de Adán, que fue borrado con la muerte de Cristo! ¡Oh feliz culpa, que mereció tal y tan grande Redentor! Esta es la noche de la que fue escrito: "Y la noche será tan clara como el día: y me alumbrará en mis delicias"» [62].

Gawain, contemplando desde la ventana —entre el día y la noche, por así decir— esa hamletiana «región ignorada de cuya frontera ningún viajero vuelve» [63], estaba precisamente en el punto del orden arquetípico de la muerte y la transformación en que Cristo pidió al Padre en Getsemaní que apartara de él su cáliz y sus discípulos se durmieron, pues «el espíritu está pronto, pero la carne es flaca» [64]. En Gawain la carne también tendría que estar pronta, pues era él solo el que iba a soportar

---

[62] Lefebure, *op. cit.*, p. 831.
[63] Shakespeare, *Hamlet* III. i. 79-80.
[64] San Mateo 26,41; San Marcos 14,38.
* *Supra*, p. 297.

la prueba. Admirado, contempló largo tiempo a aquellas damas y después pensó: «las honraré volviendo a dormir»; y cuando despertó, encontró a la hija del barquero sentada a su lado en la alfombra. «Dios os guarde, pequeña dama», dijo, y ella respondió que tanto ella como su familia deseaban que se quedara con ellos y fuera su señor. Pero cuando él preguntó quiénes eran las damas del castillo, ella prorrumpió en sollozos con una mirada de horror. «¡No me preguntéis eso —dijo—. ¡Preguntadme cualquier otra cosa!» En aquel momento entró el padre, que, al ver a su hija en ese estado y a su huésped todavía en la cama, suponiendo que había ocurrido otra cosa, la tranquilizó. «Bene, no llores. Cuando estas cosas no ocurren en serio, al principio te enfadas, pero pronto se te pasará.»

Gawain le aseguró que no había ocurrido nada («aunque —afirma Wolfram— si hubiera ocurrido, el padre no se habría enfadado») y volvió a preguntar por las damas. Con un grito de angustia, él también pidió a su huésped que no insistiera. Pero Gawain insistió y por fin recibió una respuesta: «Estáis en la Tierra de las Maravillas, en el Castillo de las Maravillas, a punto de entrar en el Lecho de las Maravillas, donde la muerte será vuestro fin».

—Entonces debéis aconsejarme —dijo Gawain impávido.

—Si Dios permite que no os condenéis —dijo el barquero—, os convertiréis en señor de esta tierra y de todas esas damas, con muchos caballeros que están allí encantados. Pero si en este punto dierais la vuelta y regresarais, no sufriríais deshonor, pues ya tenéis suficiente fama por la derrota de Lischoys Gwelljus, que llegó aquí buscando el Grial»[65].

Gawain permaneció firme y su anfitrión le ofreció su propio escudo. «Mi escudo —dijo— es sólido.» Entonces dijo a Gawain que al llegar al castillo vería un mercader a la puerta con innumerables mercancías maravillosas. El debía comprar algo, dejar su caballo a ese hombre y continuar hasta el Lecho de las Maravillas. «Y nunca os desprendáis del escudo ni de la espada, pues aunque ya habéis conocido aventuras, habrán sido un juego de niños en comparación con ésta. Cuando

[65] *Mitología occidental*, pp. 111-12.

reflexionéis sobre vuestros problemas, éstos sólo habrán empezado.»

El valiente caballero montó, la hija del barquero lloró, y a la puerta Gawain hizo como se le había indicado. La tienda del mercader era alta y espaciosa, y todo el oro de Bagdad no hubiera bastado para pagar el valor de las mercancías. «Señor, si vivís —le dijo el mercader—, todo lo que hay aquí, y todo lo que poseo, será vuestro.» Se hizo cargo de Gringuljete y Gawain entró en una gran sala con el techo de muchos colores, como la cola de un pavo real. Por todas partes había divanes donde las damas habían estado sentadas, pero ahora se habían retirado todas. Continuó y penetró en una cámara en la que vio, en el centro, el Lecho Maravilloso.

Se sostenía sobre cuatro ruedas hechas de rubíes apoyadas en un suelo de jaspe, crisolito y sardio, tan suave que a duras penas lograba no resbalar, y cada vez que intentaba tocarlo, el lecho se apartaba de él —como Heinrich Zimmer ha dicho humorísticamente, «como una novia renuente cuando se rebela contra el abrazo que se le impone»[66]. Desesperado, cargando con el escudo y todo, el caballero dio un gran salto y fue a caer directamente en el centro del lecho, donde, con la mayor rapidez que se ha visto, el irritante mueble empezó a dar sacudidas, moviéndose en todas direcciones y golpeando las paredes con tal fuerza que todo el castillo temblaba. Sin descansar mucho en esa cama, Gawain, tumbado de espaldas, se cubrió con el escudo y se encomendó a Dios. El ruido cedió y el lecho se quedó quieto en el centro de la habitación. Pero Gawain recordó la advertencia.

Repentinamente, quinientos proyectiles salieron despedidos hacia él de otras tantas hondas; después, quinientas flechas de otras tantas ballestas golpearon el escudo haciéndolo vibrar. Un individuo gordo y repugnante, en sobreveste, gorro y pantalón, todo de piel de pescado, se abalanzó sobre él con un enorme garrote, pero cuando el caballero se incorporó, huyó con una maldición y en su lugar entró un gran león en la cámara *. Gawain saltó al suelo con su escudo, sobre el que el

[66] Zimmer, *The King and the Corpse*, pp. 86-87.

* Como el pez, el león es un símbolo del poder de la Diosa. Véase, por ejemplo, *Mitología occidental*, p. 64, figura 12.

león se precipitó con tanta fuerza que sus garras se quedaron clavadas, y el caballero le cortó una pierna, que siguió colgando allí mientras el animal corría sólo con tres patas llenando el suelo de sangre, de forma que Gawain apenas podía mantenerse de pie. Finalmente, con un salto prodigioso, el animal se lanzó sobre Gawain, el cual le atravesó con su espada, y se desplomó muerto, mientras el caballero, aturdido y sangrando por todas sus heridas, cayó inconsciente.

Al momento, una doncella atisbó en la silenciosa habitación y su grito avisó a las damas del estado de su caballero. Cortó un trocito de piel de su manto, lo puso cerca de la nariz de él y la piel se agitó un poco: estaba vivo. Cuando trajeron agua, ella colocó su anillo entre los dientes de Gawain y le dio de beber mientras le observaba. El volvió en sí y, dando las gracias, pidió que le disculpara por el estado indigno en que le había encontrado. «Si no lo mencionáis a nadie —dijo—, os lo agradeceré.»

Tenía cincuenta heridas o más. Pero se recuperó con los cuidados de las cuatrocientas damas del castillo, entre ellas su abuela, la reina Arnive, madre del rey Arturo, que no sabía quién era él. Ordenó que prepararan un lecho al lado de una chimenea, le aplicó ungüentos que la hechicera Cundrie llevó del Grial en Munsalvaesche, le dio una infusión para que durmiera y, al caer la tarde, le llevó comida. Por todas partes había nobles damas; nunca le habían atendido así. Sin embargo, cuando las miraba, todas tan hermosas, su corazón sólo añoraba a su Orgeluse.

LIBRO XII: EL REY DEL BOSQUE

1

El caballero despertó a la mañana siguiente con gran dolor, no tanto a causa de las heridas como de la añoranza de su corazón; se levantó, se atavió con delicados ropajes que estaban preparados para él, cruzó la suntuosa sala de la entrada y subió por una escalera de caracol, al final de la cual se elevaba sobre el tejado un torreón circular, donde vio un asombroso

pilar, forjado mágicamente. El nigromante Clinschor había llevado toda la torre de las tierras de Feirefiz. Las ventanas eran de piedras preciosas, lo mismo que el tejado y las columnas. Y a Gawain le pareció que podía ver en aquel maravilloso pilar todas las tierras de alrededor, y las personas cabalgando y paseando o permaneciendo quietas. Se sentó para observar y al instante entró la vieja reina, su abuela, acompañada de su madre, Sangive, y sus dos hermanas, Itonje y la dulce Cundrie *, ninguna de las cuales se dio cuenta todavía de quién era.

«Señor —dijo la vieja la reina—, deberíais estar durmiendo.» Tras recibir su permiso, Gawain besó a las damas y después preguntó sobre el pilar. «Ningún martillo puede destruirlo —le explicaron— y su luz brilla en seis millas a la redonda. El nigromante Clinschor se lo robó a Secundille, la esposa de Feirefiz.»

El vio cómo dos jinetes se aproximaban por las praderas donde se había batido con Lischoys el día anterior: una dama conducía a un caballero. Y cuando se dio cuenta de quién era, su imagen pasó de los ojos al corazón tan rápidamente como el eléboro penetra por la nariz.

—Es la duquesa de Logroys —explicó la vieja reina—. Me pregunto a quién habrá atrapado ahora. ¡Es Florant, el Turkoyte! Un hombre valiente, demasiado fuerte para vos ahora, con todas vuestras heridas.

Gawain se levantó, pidió su armadura, bajó y, mientras las damas lloraban, montó en Gringuljete casi sin poder sujetar el escudo de dolor. Su amigo le pasó a la otra orilla y cuando el Turkoyte le atacó a galope, la punta de la lanza de Gawain golpeó su visera y cayó, una hermosa flor de la caballería tendida sobre las flores de la tierra. Pidió gracia, el barquero tomó su caballo y el vencedor se volvió feliz a su dama.

—Esa garra de león colgando es un verdadero espectáculo —dijo ella—. Estáis orgulloso de todos esos agujeros en el escudo y esas damas de ahí arriba os consideran maravilloso. ¡Regresad a ellas! Nunca os atreveréis con lo que os tengo reservado, ¡si todavía tenéis ánimo para mi amor!

---

* No la hechicera Cundrie de Munsalvaesche.

Esta sería su última prueba. Se disponía a revelar quién era. Y al lector moderno quizá le sorprenda su coincidencia con el rito de la Edad del Bronce expuesto por Frazer en *La rama dorada*, aunque (¡Dios sabe!) después de todo lo que hemos pasado juntos en manifestaciones de arquetipos míticos, debería ser, más bien, una satisfacción esperada.

—Debéis traerme una guirnalda —dijo la dama— de la rama de cierto árbol. Con esa hazaña os ganaréis mi elogio y, si entonces me pedís mi amor, será vuestro.

En *La rama dorada* Frazer preguntó y resolvió dos cuestiones; primero: «¿por qué el sacerdote de Diana en Nemi, el Rey del Bosque, debía matar a su predecesor?», y, segunda: «¿por qué antes de hacerlo tenía que arrancar la rama de cierto árbol que los antiguos identificaban con la rama dorada de Virgilio?» [67].

El sacerdote de Nemi que debía matar a su predecesor estaba al servicio de Diana como Diosa Madre de la Vida. Su santuario era un bosquecillo al lado de un lago donde el objeto de veneración era un roble, del cual el sacerdote, el Rey del Bosque, era consorte y protector. La rama que debía arrancar era de muérdago (según Frazer), una planta que crece en lo alto, en las ramas de los árboles, donde los druidas la buscaban para usos rituales. Está verde todo el año y cuando se la arranca y se seca se vuelve dorada, de ahí que tipifique la fuerza siempre viva personificada en el propio sacerdote. El hombre que la arrancaba entraba en posesión de esa fuerza y, si podía matar al que estaba antes de él, era digno de convertirse en consorte de la diosa. Que el caballero al servicio de la duquesa de Logroys hubiera de acreditarse en esta aventura muestra sin lugar a dudas que Wolfram comprendía perfectamente sus símbolos.

Cuando las damas del Castillo de las Maravillas vieron a su caballero dirigir su corcel para seguir a la duquesa en el bosque, lloraron. «¡Ay! —suspiró la vieja reina—. El Vado

---

[67] Frazer, *op. cit.*, p. 9. Véase la respuesta al primer interrogante en las pp. 9-592, y al segundo en las pp. 592-711. Sobre el regicidio ritual, véase *Mitología primitiva*, pp. 185-64, 460-520; *Mitología oriental*, pp. 63-125. 190-97, 237, 319, 436-37, 438-39; y *Mitología occidental*, pp. 81-82, 85, 177, 343-44, 351 y 539.

Peligroso no será bueno para esas heridas.» La pareja desapareció de la vista, cabalgando por un camino que era ancho y recto hasta una hermosa arboleda, conocida como el bosque de Clinschor, pasaron entre unos tamariscos y continuaron hasta una gran hondonada en la que se escuchaba el rugido de un caudaloso torrente, y al otro lado se podía ver el árbol del que había que cortar la guirnalda.

—Señor, ese árbol —dijo la dama— está guardado por el hombre que me robó la alegría. Traedme una rama y ningún caballero habrá ganado nunca mayor recompensa que la vuestra en el servicio del amor. Pero tendréis que obligar a vuestro caballo a dar un gran salto para cruzar el Vado Peligroso.

Gawain siguió galopando, oyó el terrible bramido del agua por la hondonada, hincó las espuelas en los flancos del caballo y con un gran salto casi lo consiguió. El animal tocó el otro lado con las patas delanteras y la dama prorrumpió en sollozos cuando vio caer al jinete y al animal. Aunque estorbado por la armadura, Gawain logró llegar a la orilla, entonces corrió hacia donde la corriente empujaba a Gringuljete, agarró las riendas y sacó al caballo del agua, que se sacudió para secarse. Gawain montó, cabalgó hasta el árbol, arrancó la rama y ya se la había colocado en el yelmo cuando vio llegar a un magnífico caballero, desarmado, llevando un gorro adornado con plumas de pavo real y una capa de terciopelo verde como la hierba, con el borde de armiño, tan larga que arrastraba por el suelo a los dos lados.

—Señor, no he cedido mi derecho sobre esa guirnalda —dijo el caballero. Era el rey Gramoflanz de Rosche Sabins, que había jurado no luchar nunca con menos de dos caballeros al mismo tiempo—. Por el estado de vuestro escudo veo que habéis sobrevivido al Lecho de las Maravillas. Si no fuera tan amigo de Clinschor hubiera tenido que soportarlo yo también. El y yo somos los enemigos de la Dama Orgeluse, a cuyo noble marido, Cidegast, el duque de Logroys, yo maté; entonces la tomé prisionera y la retuve durante un año, ofreciéndole mis tierras; pero ella me devolvió mis servicios con odio *. Os

* Compárese el caso de Condwiramurs, *supra*, pp. 487-88.

digo esto porque sé que os ha prometido su amor, puesto que estáis aquí para intentar matarme.

El rey dijo a Gawain que no lucharía con él solo y le pidió un favor. «Tengo aquí una prueba, un anillo —dijo—, pues ahora dirijo mis pensamientos a una dama en el castillo del que sois señor y me gustaría que le llevarais el anillo». Nombró a Itonje, la hermana de Gawain, y cuando Gawain hubo dado su palabra dijo: «No hay más que un hombre en el mundo con el que lucharía solo, y ese hombre es Gawain, pues su padre mató al mío a traición».

A lo que el caballero que ahora llevaba el anillo y la guirnalda respondió: «Señor, me parece extraño que esperéis ganar el amor de una doncella, a cuyo padre acusáis de traición y a cuyo hermano deseáis matar. Mi nombre es Gawain».

—Me alegra y me entristece a un tiempo que aquel a quien odio implacablemente sea tan noble caballero —respondió el otro—; aunque me satisface que luchemos. Y como nuestra fama aumentará si invitamos a damas, yo traeré a quinientas. Vos tenéis a las del Castillo de las Maravillas. También invitaremos a toda la corte de Arturo. Señor, nos encontraremos en el decimosexto día a partir de hoy, en la liza de Joflanz.

Con un gran salto, Gawain cruzó el vado y fue a entregar la rama a Orgeluse, que se arrojó a sus pies. «Señor —dijo—, mi amor, no soy digna de los riesgos que habéis corrido.»

El había ganado, pero ahora se puso serio. «El escudo de caballería merece respeto y vos habéis pecado contra él. Señora, aquí está la guirnalda, aceptarla. Nunca volváis a utilizar vuestra belleza para provocar la desgracia de ningún caballero. Y si todavía deseáis burlaros de mí, puedo prescindir de vuestro amor.»

Ella estaba llorando. «Señor, espero que me perdonéis cuando os hable de los sufrimientos de mi corazón. Cidegast, mi noble marido, era un unicornio de buena fe*. El era mi vida. Yo, su corazón, le perdí: lo mató Gramoflanz. Señor, os lo ruego. ¿Cómo podía haberme entregado a alguien menos

* El unicornio era símbolo de la pureza en el amor y, como tal, una figura de Cristo.

caballero que él? Estas han sido mis pruebas y vos sois galante, sois de oro.»

Calmado, Gawain miró alrededor. «Me acabo de comprometer a luchar con vuestro enemigo. Si la muerte no me encuentra, pondré fin a sus obras. Y ahora, señora, mi consejo es que aquí y ahora os comportéis honorablemente. No hay nadie por aquí. Concededme vuestro favor.»

—¿En armadura? —respondió ella—. Es difícil que así pueda ser cariñosa. En el castillo no me negaré.

El la abrazó en armadura. Ella lloró, él la subió al caballo y mientras cabalgaban ella siguió llorando. El preguntó la razón.

—Vos no sois el primero —ella respondió— del que me he servido para intentar matar a Gramoflanz. Hubo un rey que se ofreció a servirme, un joven rey llamado Anfortas. Aunque era joven, era señor de lo que desean la mayoría de los hombres y fue él quien me dio esa tienda de mercancías que está a las puertas del castillo. Pero sirviéndome, aspirando como vos a mi amor, todo lo que consiguió fue aflicción, y mi tristeza por su desgracia es incluso mayor que por Cidegast.

Las dos leyendas —dramáticamente, repentinamente— se han unido: la del Castillo de las Maravillas y la del Castillo del Grial: el Rey Mutilado había recibido su herida al servicio de Orgeluse. Como el caballero herido Urians, como Lischoys Gwelljus y el propio Gawain, había sido enviado contra el Rey del Bosque para recuperar, en el servicio del amor, la función usurpada por uno que rechazaba ese servicio y trataba de imponerse por la fuerza. No veo que Wolfram haya aclarado la relación de Gramoflanz y Clinschor, su aliado, con el joven caballero pagano del Paraíso terrenal cuya lanza, en la que está grabado el símbolo del Grial, asestó la terrible herida a Anfortas. No obstante, es evidente una fórmula general, cuyo sentido está claro. Como Orgeluse había sido ultrajada por el asesinato de su esposo a manos de Gramoflanz y la usurpación de su bosque, lo mismo que la esposa de Feirefiz, Secundille, a causa del robo de su torre mágica por Clinschor. La reina Secundille, que había oído hablar del Grial, envió presentes a su guardián, el rey Anfortas: los monstruos Cundrie y su hermano Malcreatiure, junto con las piedras preciosas que ahora estaban en la tienda ante el Castillo de las Maravillas.

Anfortas había regalado las piedras preciosas y Malcreatiure a su dama, Orgeluse y, entonces, un día, cabalgando al grito de *¡Amor!*, había sido herido por una lanza pagana del reino de Secundille. Y combinando todos estos datos, vemos que el ámbito de la naturaleza, representado en Occidente por Orgeluse y su arboleda de Diana, y en Oriente por Secundille, Feirefiz y el joven en busca del Grial, se mueve espontáneamente (como en Mann) con añoranza del reino del espíritu. No obstante, en ese reino —es decir, en la Cristiandad—, la justa relación de la naturaleza y el espíritu en amor mutuo ha sido violada y reinan dos reyes inadecuados: Anfortas en el espiritual Castillo del Grial y Gramoflanz en la arboleda de la diosa Diana-Orgeluse. Y que Wolfram pretendía representar estas dos funciones como partes complementarias es evidente por el hecho de que los gorros de los dos reyes, Anfortas y Gramoflanz, están adornados con plumas de pavo real.

En el arte cristiano primitivo, el pavo real, como el fénix, era símbolo de la Resurrección. Se creía que su carne no se corrompía; en palabras de san Agustín: «¿Quién hizo sino Dios que la carne de un pavo real muerto sea siempre sabrosa y no se pudra?»[68]. Además, el pavo real muda anualmente sus brillantes plumas, como el universo cada año. Como leemos en un texto tardío:

> El cielo sereno y estrellado y el resplandeciente sol son pavos reales. El firmamento de intenso azul que reluce con mil ojos brillantes y el sol de los colores del arco iris presentan el aspecto de un pavo real en todo el esplendor de sus plumas adornadas de ojos. Cuando el cielo del sol de mil rayos está oculto por nubes o velado por la niebla otoñal, de nuevo se parece al pavo real, que, en los meses oscuros del año, como muchos pájaros de vivos colores, muda su maravilloso plumaje y se queda oscuro y sin adorno; el cuervo que se había puesto las plumas del pavo real grazna entonces con los otros cuervos un fúnebre concierto. [Compárese el tema del Cuervo en el ciclo de la figura 3.] En invierno, al pavo real no le queda sino su desagradable grito agudo, que no es distinto del graznido del cuervo. Se suele decir que el pavo real tiene plumas de ángel, voz de demonio y caminar de ladrón[69].

---

[68] San Agustín, *La ciudad de Dios* XXI.4, citado por C. G. Jung, *Mysterium Coniunctionis*, p. 292, n. 134.

[69] Angelo de Gubernatis, *Zoological Mythology* (Londres, Trübner and Co., 1872), vol. II, p. 323, citado por Jung, *Mysterium Coniunctionis*, p. 291.

Figura 55.—*La cola del pavo real* (Cauda Pavonis)

En la alquimia, el término técnico «cola de pavo real», *cauda pavonis* (Fig. 55), se refiere a una fase del proceso que sucede inmediatamente a la *mortificatio* y *ablutio* (Fig. 43), cuando en el *vas* aparecían, o así lo parecía, «todos los colores» (*omnes colores*). «Al calor suave —afirma una obra alquímica tardía—, la mezcla se licuará y empezará a subir, y, cuando Dios lo ordene, recibirá espíritu, que se remontará llevando la piedra y producirá nuevos colores.» El primer color será «el verde de Venus». «El verde —comenta Jung— es el color del Espíritu Santo, de la vida, la procreación y la resurrección» [70]. La fase verde termina cuando el color se transforma en un vivo púrpura, símbolo de la pasión del Señor, momento en que el «árbol filosófico» echa sus retoños y comienza la fase conocida como Régimen de Marte, que muestra «los colores efímeros del arco iris y el pavo real en su máximo esplendor», y «en esos días —añade el texto— aparece el color jacintino» [71] —que es el mismo color de la mesa de almandina tallada que colocaron ante el Rey Pescador las doncellas vestidas con túnicas «más verdes que la hierba», sobre el que se colocaría la piedra-Grial *.

---

[70] Jung, *Mysterium Coniunctionis*, p. 289.

[71] *Musaeum hermeticum* (Frankfurt a. M., 1678), pp. 693-94; en Arthur Waite (ed. y trad.), *The Hermetic Museum Restored and Enlarged* (Londres, 1893), vol. II, p. 194. Citado por Jung, *Mysterium Coniunctionis*, pp. 288-89.

* El techo del Castillo de las Maravillas también era «como la cola del pavo real». Goetz ve en la descripción de Wolfram de este castillo encantado

Los ojos de las plumas de la cola del pavo real sugieren los ojos del fundamento del ser, que se abren desde el interior, para contemplar el universo de su propio cuerpo. Son los ojos (estrellas) del cielo nocturno; los ojos de la inmanente Diosa Ojo (Fig. 19); los ojos en las manos extendidas del misericordioso bodhisattva, que pueden ser comparados a las heridas de Cristo *.

O el ojo de la pluma del pavo real es el que está en el centro de la frente, que en el hombre descubre la visión de la eternidad. De nuevo, es la puerta al ardiente sol (la boca del león de la Fig. 13): el ojo del Cíclope en la *Odisea*, por el que pasó Ulises [72]. En este sentido, como ave de la visión peligrosa, en la iconografía hindú el pavo real sirve de montura al dios de la guerra Kartikeya (compárese más arriba: «el Régimen de Marte»), la divinidad joven y hermosa, pero violenta, que guarda la entrada de la montaña donde se halla el paraíso de su padre Shiva; en esa función es comparable al ángel que Yahvé colocó con la espada flamígera a la puerta del Paraíso [73] —desde el cual, como ya hemos escuchado, llegó el joven príncipe pagano de cuya lanza recibió su herida Anfortas, el indigno Rey del Grial **.

No cabe duda que Wolfram sabía exactamente lo que estaba haciendo cuando puso plumas de pavo real en los gorros del rey Gramoflanz, el guardián del árbol —el Arbol

---

en una «Isla de Mujeres» celta la influencia de los informes del fabuloso palacio de los califas abásidas en Bagdad: *Qasr-at-Tāj*, en el Tigris, con su cúpula y plataforma de observación (destruido en 1154 y reconstruido en 1178). El pilar-espejo robado a la reina india Secundille recuerda la columna de acero pulido *Qutb-Minār*, que ahora se halla en la mezquita Quwwat-ul-Islam en Delhi, adonde se llevó desde la capital hindú Ajmer. Cuando cayó Ajmer (1195), la joven reina hindú de la ciudad recibió el nombre de Samyogita y fue celebrada en un canto en antiguo hindi. *Somyogitā* > Somgita > Sogunda > Secunda + illa (diminutivo italiano) > *Secundille*. Esta reina gobernó bajo la protección del virrey musulmán (que más tarde sería el primer sultán de Delhi), Qutb ud-dīn *Aibak*: el *Beg* («Bey», un título nobiliario turco) tan hermoso como *Ai*, «la luna». Pero la luna tiene manchas: compárese *Feirefiz* (antiguo francés, *vair*, moteado, *fils* «hijo»). La imagen lunar vincula a Feirefiz con el antiguo contexto del héroe-luna de Osiris, Tammuz, etc.

[72] *Mitología Occidental*, p. 191.

[73] Génesis 3,24.

* *Supra*, p. 458.

** *Supra*, p. 435.

Universal, el árbol filosófico, el árbol del Edén, el árbol de la Cruz de Cristo, el arbol Bodhi de la condición de Buda—, y del herido Rey Pescador, cuyo sedal desde el Gran Superior al Gran Inferior es igualmente el *axis mundi*: esperando, con el cebo en el anzuelo, en las aguas de este mundo, para alzarnos hasta la barca de loto del radiante Pescador de Hombres con plumas de pavo real adornando su sombrero.

2

Tampoco era Gawain, que ya había sido aceptado por la dama del Arbol, el único miembro de la Mesa Redonda de su tío que en aquellos momentos llevaba en su yelmo la guirnalda de la victoria. Pues, como confesó la dama, todavía llorando, mientras volvían del Vado Peligroso: «Todos los días de la semana, todas las semanas del año he enviado caballeros contra Gramoflanz. Caballeros demasiado ricos para servirme por una recompensa me sirvieron, como vos, por amor. Y no hubo ninguno cuyo servicio pudiera aceptar, excepto uno cuyo nombre era Parzival. Llegó cabalgando a la pradera y cuando mis caballeros lo atacaron, derribó a cinco. Le ofrecí mi país y a mí misma, pero él respondió que ya tenía esposa, y el Grial, dijo, ya le causaba bastante aflicción. No quería más sufrimiento».

Wolfram no dice nada más de este encuentro de Parzival y Orgeluse. Sin embargo, Wagner le dedica el segundo acto completo. El primer acto se desarrolla en el Templo del Grial; el tercer acto volverá allí. Pero cuando el telón se levanta en el acto II, aparece Klingsor, en lo alto de la torre mágica de su Castillo de las Maravillas, observando a Parsifal acercarse inconscientemente, que aquí todavía es el Gran Necio, en su espejo nigromántico (su adaptación del resplandeciente pilar). En la leyenda de Wagner, el castillo de Klingsor y el Templo del Grial de Titurel se oponen, como el mal y el bien, la oscuridad y la luz, en una dicotomía verdaderamente maniquea. No están, como en la obra de Wolfram, igualmente hechizados por un poder ajeno a ambos.

Además, Kundry, en la que Wagner ha fundido los principales roles y personajes femeninos de la leyenda (Orgeluse, Cundrie y Sigune, junto con algo de la Valquiria, un toque del «eterno femenino» de Goethe y mucho de la gnóstica Sofía *) está hechizada por Klingsor y, actuando como criatura suya contra su voluntad, añora ser libre. Es ella, como agente de Klingsor —y no, como en la obra de Wolfram, en interés propio, contra el de él— quien seduce al Rey del Grial, Amfortas. Y es cuando él ha caído despreocupadamente en sus redes, como Sansón seducido por Dalila, cuando Klingsor roba su descuidada lanza —la misma que traspasó el costado de Cristo— y le causó una herida que nunca sanaría hasta que un salvador —el «cándido loco» profetizado— apareciera y la tocara con la misma punta.

Obviamente, tal herida sugiere la herida de la flecha del amor, que sólo puede curarse por el toque del mismo que lanzó la flecha. Sin embargo, en la obra de Wagner, la alegoría es de lujuria y violencia transformadas por la inocencia en compasión (*eros* y *tánatos* en *ágape*). En el libro II de *La muerte de Arturo* de Malory («La historia de Balín») **, hay un malvado caballero llamado Garlon, que muere (capítulo XIV) cuando recibe una herida de espada en la cabeza y el palo roto de su propia lanza es clavado en la herida. En la epopeya de Wolfram, Trevrizent afirma que cuando los astros se hallan en ciertas órbitas o la luna en cierta fase, la herida del rey es terriblemente dolorosa y se activa el veneno de la punta de la lanza. «Entonces —declara— ponen la punta sobre la herida y ésta extrae el frío del cuerpo del rey, que se convierte en cristal sobre toda la lanza, como hielo» [74].

También tenemos la leyenda griega del héroe Télefo, al que Aquiles hizo una herida en el muslo que no se cerraba. Un

[74] Wolfram, *op. cit.*, IX, 490. 15-18.

* La Sabiduría Divina, caída (o desprovista de su poder) por la ignorancia; atrapada en los afanes de este mundo ilusorio, del que —irónicamente— es la fuerza creativa.

** La obra de Thomas Malory data de ca. 1470. Su *Morte D'Arthur* procede en gran medida de textos muy anteriores en francés antiguo y el Libro II es una versión del Merlín en Prosa (ca. 1215) conservado en un solo manuscrito de hacia el 1300. También hay una traducción al castellano antiguo y al portugués antiguo.

oráculo declaró: «¡El que hirió debe curar!», y tras una larga y penosa búsqueda, Télefo encontró a Aquiles y fue curado. O, según otra lectura, el propio arma es el que cura: el remedio habría sido raspado de la punta y espolvoreado sobre la herida [75].

Es un antiguo tema mítico relacionado con el de Medusa, cuya sangre del lado izquierdo provocaba la muerte, mientras que la del derecho curaba [76]. O podemos recordar a la reina Isolda y el veneno de la espada de Morold. En el *Parzival* de Wolfram desempeña una función poco importante, sólo es mencionado una vez por Trevrizent. Y la lanza está en el Castillo del Grial, no en el palacio de Clinschor. Por el contrario, Wagner da al tema de la lanza un papel fundamental en su obra, equiparando mentalmente su veneno con el de la herida de Tristán. Y, de hecho, todavía estaba trabajando en su *Tristan* cuando se le ocurrió la idea de un *Parsifal*; todavía en pleno romance, tan semejante al de Tristán, con Mathilde Wesendonck y viviendo con su torturada esposa, Minne, en una casa llamada *«Asyl»* que le habían proporcionado Mathilde y su paciente esposo, Otto, al lado de la suya.

Como relata Wagner en la historia de su vida, era el año 1857; el mes, abril; el día —Viernes Santo. Richard y Minne habían llegado el mes de septiembre anterior a Zurich y fue allí, en el *«Asyl»*, donde ese invierno acabó el acto I de *Siegfried* y comenzó a trabajar seriamente en el *Tristan*.

Entonces llegó [afirma] el maravilloso tiempo primaveral y el Viernes Santo, por primera vez en esta casa, me despertó la luz del sol. El jardín había reverdecido, los pájaros cantaban y por fin podía sentarme en la torre de la azotea de la casa para disfrutar un poco de la tranquilidad durante largo tiempo deseada. Invadido de estas sensaciones de repente me di cuenta de que era ¡sí! Viernes Santo y recordé cuán profundamente me había impresionado la atmósfera de admonición respecto a este día del *Parzival* de Wolfram. No me había ocupado de esta leyenda hasta la época de mi estancia en Marienbad [1845] [77], cuando concebí los *Maistersinger* y *Lohengrin*; pero ahora sus elementos ideales volvieron a mí de forma abrumadora y a partir de la inspiración de

[75] Véase Kerényi, *op. cit.*, pp. 340-41, citando a *Diodorus Siculus* 4.59.5; *Pausanias Periegeta* 1.39.3; *Apollodorus Mythographus*; epitoma 1.3; *Hygini Fabulae* 38; y *Bacchylides* 18.28.

[76] *Mitología occidental*, p. 43.

[77] Wagner, *Mein Leben*, vol. II, p. 360.

aquel Viernes Santo concebí súbitamente un drama entero que con un par de trazos esbocé rápidamente en tres actos[78].

Ya en *Tannhäuser*, 1842-1844, se habían anticipado las principales líneas de la interpretación wagneriana de los temas del Grial. La «Bacanal en la Montaña de Venus» es allí preludio del Jardín del Encantamiento de Klingsor y la canción del poeta Tannhäuser celebrando la ruta del amor coincidía con el espíritu de Tristán:

> Para que mi añoranza arda para siempre
> me refresco eternamente en esa fuente[79].

Sin embargo, la canción asignada a Wolfram como cantante rival en el certamen de canciones es (irónicamente) un himno al amor como don *celestial* —en absoluto «justo por el medio», entre el blanco y el negro, el cielo y la tierra:

> Llegas como venido de Dios
> Y yo te sigo a respetable distancia.

Dos años después de su inspiración el Viernes Santo en la azotea del «Asilo», Wagner estaba trabajando en Lucerna, en mayo de 1859, en el último acto de su *Tristan*, cuando la analogía entre la herida de Tristán y la de Anfortas en la futura ópera le llenó de espanto ante la tarea que se había impuesto. «¡Qué asunto tan endiablado! —escribió en aquella época en una carta a Mathilde—. Imagina, en nombre del Cielo, lo que ha ocurrido. De repente está horriblemente claro: Amfortas es mi Tristán del acto III en un estado de intensificación inconcebible»[80].

Esta intensificación [comenta Thomas Mann sobre estas líneas] era la involuntaria ley de vida y desarrollo de la producción de Wagner y procedía de su propia falta de sobriedad. En efecto, toda su vida había estado elaborando los acentos cargados de dolor y pecado de Amfortas. Ya se escuchan en el grito de Tannhäuser: «¡Ay, me abruma el peso del pecado!». En *Tristan* alcanzan lo que entonces parecía ser la cima de la angustia lacerada.

---

[78] Ibíd., vol. III, p. 649.
[79] Wagner, *Tannhäuser*, acto II, escena iv.
[80] Golther, *op. cit.*, p. 191.

Pero después se dio cuenta asustado de que serían sobrepasados en *Parsifal* y elevados a una intensidad inconcebible. En realidad, lo que estaba haciendo era simplemente llevar hasta el límite un planteamiento para el cual siempre había buscado inconscientemente situaciones y ocasiones cada vez más fuertes y profundas. El material de sus diversas obras no representa sino etapas —inflexiones autotrascendentes— de una unidad, la obra de toda una vida, autónoma, redondeada, «desarrollándose», aunque en cierto sentido ya estaba allí desde el principio. Lo cual explica la forma en que sus concepciones artísticas están contenidas unas en otras, como cajas que a su vez guardan otras cajas; y también nos dice que un artista de su clase, un genio de este orden espiritual, nunca trabaja simplemente en la tarea, la obra, presente. Todo lo demás pesa sobre él al mismo tiempo y añade su carga al momento creador. Se nos presenta algo proyectado aparentemente (pero sólo medio aparentemente), como un plan de vida: así, en el año 1862, mientras estaba componiendo *Los maestros cantores*, Wagner previó con absoluta seguridad, en una carta a Von Bülow desde Bieberich, que *Parsifal* sería su última obra —veinte años antes que fuera representada por primera vez. Pues antes estaría *Siegfried*, en medio del cual surgirían *Tristan* y *Los maestros cantores*, y, además, compondría todo *El crepúsculo de los dioses*: obras que habían de llenar espacios en el programa de trabajo. Wagner llevó el peso de *El anillo* a lo largo de su trabajo en *Tristan*, en la que, desde el principio, ya se estaba introduciendo el susurro de *Parsifal*. Y esa voz seguía presente mientras trabajaba en su saludablemente luterana *Maestros cantores*. De hecho, esa voz le había estado esperando desde 1845, año del estreno de *Tannhäuser*. En 1848 esbozó en un drama en prosa el mito de los Nibelungos, además de escribir *La muerte de Sigfrido*, punto de partida de *El crepúsculo de los dioses*. Entre tanto, de 1846 a 1847, tomó forma *Lohengrin* y esbozó la acción de *Los maestros cantores* —las cuales pertenecen en realidad al contexto de *Tannhäuser* como equivalentes satíricos y humorísticos.

Aquellos años de la década de los cuarenta, en medio de la cual llegó a la edad de treinta y dos años, contienen y definen todo el plan de trabajo de su vida, desde *El holandés errante* a *Parsifal*, plan que fue ejecutado en el curso de las cuatro décadas siguientes, hasta 1881, mediante la elaboración interna de todos sus elementos, cada uno contenido en otro, simultanéamente. Así, en el sentido más estricto, la obra de Wagner no tiene cronología. Surgió en el tiempo, es cierto, pero estaba allí desde el principio, y toda al mismo tiempo[81].

En suma: en el reconocimiento por parte de Wagner de la identidad de la herida del Rey del Grial con la de Tristán —representando, entonces, su Parsifal un estado idealizado, liberado y liberador de inocencia radiante y pueril— hay un reflejo de su azarosa vida, en la que, con sus diversas lealtades a personas o a cosas, siempre fue él mismo el pensamiento

[81] Mann, *Leiden und Grösse der Meister*, pp. 115-16.

último de su mente o verdad de su corazón. Su Parsifal del acto II todavía es el muchacho ingenuo del acto I; no ha pasado por ninguna prueba de desilusión teológica ni entrada alguna en la caballería, no está casado, de hecho, no sabe nada del amor ni de la vida y simplemente es —por decirlo sin ambages— un *bambino* de ochenta kilos con voz de tenor. El barítono, Klingsor, contemplando su espejo, ve aproximarse al inocente, «*jung und dumm*», y como el dios indio del amor y la muerte que tentó a Buda, para perder al héroe salvador, hace aparecer un espectáculo de damas en un jardín encantado, corriendo de un lado a otro, todas desaliñadas, como si las hubieran despertado de repente. Pero, como Buda en el punto inmóvil, sentado bajo el árbol Bodhi, indiferente a la tentación del sexo y a la violencia de las armas (aunque, a diferencia de Buda, él no está lleno, sino privado, de conocimiento), Parsifal, el cándido loco, simplemente no sabe qué pueden ser esas mujeres de sonrisa vacía. «¡Qué dulce es vuestro perfume! —les canta—. ¿Sois flores?»

Kundry le habla de la fama de su padre y de la muerte de su madre; de cómo conoció a sus padres y a él mismo desde la niñez (otra versión de Brünnhilde y Siegfried); le dice que fue ella quien le puso de nombre Parsi-fal, el «Puro Loco»* y, atrayéndole a sus brazos maternales, le besa en la boca con un fervor que primero le inspira un intenso terror, pero después... el terrible conocimiento del sentido de la herida de Amfortas: esto es, no pasión por la mujer, ¡sino compasión por el hombre!

> ¡Amfortas! [grita] ¡La herida! ¡La herida!
> Ahora arde en mi corazón.
> La herida que vi sangrar,
> ahora sangra dentro de mí.

Bueno, ¡esto no tiene mucho que ver con Wolfram von Eschenbach!

Klingsor, como el tentador de Buda, se transforma ahora de señor del deseo en señor de la muerte[82] y aparece con la

[82] *Mitología oriental*, pp. 30-36.

* Compárese el significado del nombre en la versión de Wolfram: Per-ceval, «justo por el medio» (*supra*, p. 483).

preciosa lanza en la mano, que arroja con una maldición. Pero, de nuevo como en la leyenda de Buda, donde las armas que el señor de la muerte arroja al salvador nunca le dan, cuando la gran lanza se aproxima a Parsifal, permanece suspendida encima de él; Parsifal simplemente hace el signo de la cruz, extiende el brazo, la coge y se la lleva a Amfortas (acto III) para curar la dolorosa herida; el Castillo y el Jardín del Encantamiento desaparecen como si se los tragara la tierra, las damas se desploman como flores marchitas (recuérdese la «Visión Sepulcral» de Buda)[83], y cae el telón.

«Richard Wagner —escribió Nietzsche, su gran admirador desilusionado—, en apariencia el gran vencedor, ha quedado reducido a un *décadent* confuso, hundido repentinamente, inerme y destrozado, ante la Cruz cristiana»[84].

Sería deseable [escribió en otro lugar] que el *Parsifal* wagneriano hubiera sido festivo, al tiempo como drama satírico y obra terminal con la que el trágico Wagner —de una forma propia y digna de sí mismo— se hubiera despedido de nosotros y también de él mismo, pero sobre todo *de la tragedia*: es decir, con el exceso de la parodia más sublime y maliciosa de la tragedia misma, de toda la terrible seriedad y desesperación terrena de antaño, de la *forma más estúpida*, por fin superada, de la naturaleza dormida del ideal ascético. En realidad, Parsifal es material de opereta por excelencia... ¿Es el Parsifal de Wagner su secreta carcajada de superioridad sobre sí mismo?, ¿el triunfo de su suprema libertad artística, de su trascendencia artística?, ¿el Wagner que sabe *reírse* de sí mismo?... Sería deseable, como hemos dicho: pues ¿qué sería el Parsifal *considerado en serio*? ¿Es realmente necesario ver en él (como han dicho contra mí) «el producto de un odio demente al conocimiento, al espíritu y la sensualidad?», ¿una maldición a los sentidos y al espíritu *simultáneamente*?, ¿una apostasía y reversión a los enfermizos ideales cristianos y oscurantistas? ¿y, por último, una negación de uno mismo, un anularse a sí mismo, por parte de un artista que, hasta entonces, con toda la fuerza de su voluntad, estaba dedicado a lo contrario, a la más alta espiritualización y «sensualización» de su arte? ¿y no sólo de su arte, sino también de su vida? Recordamos cuán entusiasmado caminó Wagner en su momento por las huellas del filósofo Feuerbach [184-1872]. La idea de Feuerbach de la «saludable sensualidad» —eso le sonaba a Wagner igual que a muchos alemanes en los años treinta y cuarenta— se llamaban los *jóvenes* alemanes —como la palabra redentora. ¿Es que se le ha olvidado? Pues al menos parece que tenía la idea de hacer que los demás la olvidaran... ¿Se ha apoderado de él *el odio a la vida*,

[83] *Mitología occidental*, p. 291.

[84] Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*, «Wie ich von Wagner loskam», párrafo 1; *Werke*, vol. 8, p. 200.

como de Flaubert?... Pues *Parsifal* es una obra de malicia, venganza, de un veneno secreto contra las condiciones necesarias para la vida, una obra *mala*. —El sermón de la castidad sigue siendo una incitación a la naturaleza perversa: yo desprecio a todo aquel que no vea en *Parsifal* un atentado a la moralidad[85].

Y así, cuando Gawain, llevando la guirnalda que había cogido del árbol, fue con su dama Orgeluse al prado ante el Castillo de las Maravillas, el barquero llevó consigo de la otra orilla a Bene, su hija, y juntos recibieron a la pareja en la barca. Desde las murallas y ventanas del castillo, una multitud de damas felices los contemplaron al cruzar, mientras que los cuatrocientos caballeros del castillo, a quienes Gawain no había visto antes, celebraron vistosas justas en los prados en su honor.

LIBRO XIII: LA LEYENDA DE LA HERIDA DE CLINSCHOR*

Aquella tarde hubo en el castillo una fiesta en la que bailaron los caballeros y las damas. Las artes de Clinschor los había mantenido separados, incluso ignorantes unos de otros, pero el encantamiento se había roto. Lischoys Gwelljus y el Turkoyte, liberados sin condiciones, llegaron al castillo conducidos por Bene, que a continuación fue a atender a su señor Gawain, que todavía sufría grandes dolores a causa de las heridas. Y estaba a su lado, charlando, cuando él le pidió en voz baja que le mostrara cuál de las damas era Itonje. Entonces fue hacia su hermana y, tras unos corteses preliminares, le entregó el anillo del hombre que le había retado a muerte. Ella se sonrojó. «En mis pensamientos —confesó—, ya le he concedido todos sus deseos y me habría reunido con él hace mucho tiempo si hubiera podido salir de este horrible castillo.»

Aquella tarde, los caballeros y las damas se reunieron en la gran sala. Gawain había enviado a buscar buenos violinistas.

---

[85] Ibid. «Wagner als Apostel der Keuschheit», párrafo 3; *Werke*, vol. 8, pp. 198-200, un tanto abreviado.

* *Clinschor*, de derivación incierta, posiblemente del provenzal, *clergier*, «clérigo» (Goetz, *op. cit.*, p. 37).

Todos conocían las antiguas canciones, y no las nuevas de Turingia, pero bailaron muchas bellas damas y muchos apuestos caballeros, emparejándose ora con una, ora con otra; con frecuencia un caballero con dos damas, una en cada mano, y si aquella tarde alguno hubiera deseado ofrecer sus servicios por amor, habría tenido suficientes oportunidades.

Gawain observaba sentado con su madre, Sangive, su abuela, Arnive, y la duquesa cogiéndole la mano. «Deberíais ir ya a la cama —dijo finalmente la vieja reina—. ¿Os acompañará la duquesa esta noche y se ocupará de que estéis tapado?» «Estará a mi cuidado», respondió la dama. Gawain ordenó que sirvieran la bebida que dio a todos la señal de despedida y cuando Orgeluse se disponía a marcharse, la vieja reina le dijo: «Cuidad bien de nuestro caballero». La fiel Bene les iluminó el camino y después a los demás, mientras que Gawain, solo por fin con su dama, cerraba bien la puerta.

Entretanto, llegó un mensajero a la corte de Arturo con la noticia de la próxima justa de Gawain y Gramoflanz. «¡Bendita sea la mano que te escribió! —exclamó la reina cuando recibió la carta—. ¡Hace ya cuatro años y medio, y seis semanas, desde que partieron Gawain y Parzival.» Arturo leyó la carta hasta el final. «Gramoflanz —dijo con gesto irritado— debe pensar que mi sobrino es otro Cidegast. ¡Ya tuvo suficientes problemas en *aquel* combate! Me ocuparé de que en éste tenga más aún.» Y cuando el mensajero regresó con la promesa de Arturo de asistir, comunicó a Gawain la alegría de la Mesa Redonda al recibir noticias suyas, vivo.

Entonces su abuela le dijo algo más. El había tomado asiento al lado de una ventana un tanto alejada que daba al río. «Querida señora —preguntó—, ¿qué me podéis decir de Clinschor?»

—Señor —respondió ella de buena gana—, su magia supera toda medida. Estas maravillas son poca cosa en comparación con las que posee en muchos países. Antaño fue un gran noble de Capua, pero se ofreció en servicio a la reina Iblis *, la esposa del rey de Sicilia. Y ahora tengo que deciros un secreto. Perdonadme, es descortés mencionar esas cosas;

* Iblis, el nombre árabe de Satán, dado aquí a una reina pagana.

pero cuando el rey le descubrió en brazos de su esposa, de un tajo le dejó hecho un capón.

Gawain no pudo contener las carcajadas y antes de que hubiera dejado de reír, ella continuó hablando.

—La magia fue inventada en una ciudad llamada Persidia, no en Persia como cree mucha gente. Clinschor fue allí y regresó con sus artes mágicas. A causa de la vergüenza que sufría estaba tan lleno de odio hacia todo que su mayor placer consistía en arrebatar su felicidad a quienes eran más felices, especialmente a los más honorados y respetados.

Pero en Rosche Sabins habitaba un rey, Irot, el padre de Gramoflanz, que temía la magia de Clinschor y trató de comprar su buena voluntad ofreciéndole esta montaña inexpugnable con las tierras en ocho millas a la redonda, y entonces Clinschor realizó aquí esta extraña obra. Si el castillo era asediado, habría suficiente comida para treinta años. Cuando después Gramoflanz mató al duque de Logroys, la duquesa, temiéndole a él y a su protector, ofreció a Clinschor la tienda con el tesoro que está ante la puerta del castillo, que acababa de recibir como muestra de amor del joven Anfortas de Munsalvaesche. Entonces, todos ellos acordaron que Clinschor no se vengaría de quien sobreviviera a la aventura de este castillo, el cual habría ganado el castillo y a ella. Pero, entretanto, Clinschor encantaba y encerraba aquí a cada noble caballero y dama que veía en suelo cristiano; y ahora todos son vuestros. ¡Liberadnos!

¿Es necesario que preguntemos o digamos qué o a quién tenía en mente el poeta Wolfram cuando, hacia el año 1210, escribía así de una magia esterilizadora traída a Europa del Oriente Próximo por un castrado que despreciaba la vida, con poder sobre todos los espíritus, buenos y malos? En aquel momento, el rey de Sicilia era Federico II (1194-1250), coronado en Palermo en 1198, el cual, antes de morir su madre seis meses después, fue puesto bajo la tutela de Inocente III (pontificado, 1198-1216), el papa más poderoso de todos los tiempos[86]. En cualquier caso, la lectura del poeta medieval Wolfram del tema de la Tierra Baldía es diametralmente

[86] *Mitología occidental*, pp. 521-33, 540, 548.

opuesta de la de Wagner: para él, no la pasión del amor, sino la venganza de un castrado era el origen de la atmósfera mortal que reina en el palacio de la vida (el Castillo de las Maravillas) y en el palacio del temor (el Castillo del Grial). Ni ningún signo mágico de la Cruz, como el del «cándido loco» wagneriano en el clímax del acto II hubiera roto el hechizo del nigromante en la obra de Wolfram. El propio nigromante, Inocente, estaba empleando ese signo para hacer valer el hechizo mágico de sus interdictos, en virtud de los cuales reyes eran depuestos, intimidados y obligados a obedecer. Esa magia aliada con la coacción (Clinschor con Gramoflanz, la religión y el poder secular) era, en la época de Wolfram, precisamente la fuerza que había que anular.

Anfortas, que, como Abelardo, era indigno de su ordenación —por lo tanto, una personalidad dividida, un simulador— en su búsqueda de integridad, de una experiencia propia, había entrado inmediatamente en el campo del rey aliado y eunuco, el campo de sus propias limitaciones, y así, como Bloom y Dedalus, había encontrado «en el mundo exterior como real lo que estaba como posible en su mundo interior» *. Había hallado su alma, su Dama Alma que estaba buscando: la dama Orgeluse. Pero ella no era como aparentaba. Había perdido a su verdadero amor; había un simulador en su lugar. La superstición (magia) y la violencia habían usurpado las sedes de la verdad y la justicia. Temor, odio y engaño habitaban en los bosquecillos y jardines del deseo, y ella se había apartado hasta tal punto de la espontaneidad de la vida inocente que quien la liberase para el amor primero habría de romper el hechizo que la sojuzgaba. A su servicio, Anfortas —como Abelardo, por la misma razón y precisamente por el mismo enemigo— fue derrotado.

Por otro lado, Gawain no había pasado la vida fingiendo un rol inmerecido, que se le hubiera conferido por unción, sino en la búsqueda, sinceramente, del objeto de su deseo, y cuando la encontró —tras años, no días— quedó transfigurado, establecido en su verdadero centro, y sabía exactamente dónde estaba. Ella era, de nuevo, la desolada Orgeluse. Y él no

---

* *Supra*, p. 232.

era un rey de broma. No había amenaza, temor, de hombre o espíritu, que le apartase de su camino o le hiciera detenerse. Sus pruebas eran adecuadas para su vida y, por tanto, estaba en condiciones de afrontarlas, de ahí la armonía con su Dama Alma; en paz con ella y, en el hermoso castillo del amor, el señor de su mundo.

Sólo quedaba hacer las paces también con el mundo del otro lado del ancho río...

Sentado charlando con su abuela al lado de la ventana, Gawain vio, dando un respingo de alegría, cómo llegaba el séquito de Arturo al prado de la otra orilla, con sus estandartes, banderas, lanzas, y enseguida comenzaban a instalar los pabellones. Los observó con amor en el corazón y lágrimas en los ojos; entonces, ordenó a su gente del castillo —caballeros y damas, escuderos y pajes— que ellos también dispusieran sus estandartes y tiendas para cruzar y dar la bienvenida a la corte de su tío. Arturo y su reina saludaron a Arnive, la madre del rey, Sangive, su hermana, y a las hermanas de Gawain. Todos se besaron y rieron, lloraron y rieron y se besaron. Además, muchos caballeros que habían lamentado la muerte de Gawain fueron sonriendo a su tienda. Pero el senescal Keu sólo murmuró: «¡Desde luego, Dios hace milagros! ¿De dónde ha sacado Gawain todas esas reinas?».

Al día siguiente, llegó el tercer séquito, el de Gramoflanz, y Gawain fue a una ancha llanura, solo, para hacer ejercicio, y allí vio a un caballero solitario galopando hacia él, con una armadura más roja que el rubí...

Pero ya sabemos quién era ese hombre y nuestra historia vuelve aquí al hilo principal.

VII. Tercer intermedio: mitogénesis

Gawain es el caballero artúrico básico, el más próximo a la esfera celta, lo mismo en su carácter que en sus aventuras. Gringuljete, su caballo, como muchos otros animales mágicos, era blanco con orejas rojas brillantes *, y su espada, Excalibur

* Compárense las palabras de la diosa Morrigan citadas en *Mitología occidental*, p. 335, de «El libro dorado de Lecan»: «Me convertiré en una vaca blanca de orejas rojas, con cien vacas blancas de orejas rojas detrás de mí».

(que Arturo le había regalado al armarle caballero), fulguraba como un relámpago al desenvainarla. La fuerza del caballero crecía hasta el medio día, como el sol, tras lo cual disminuía su energía para el combate; por eso, en la corte de Arturo, los torneos solían celebrarse por la mañana en deferencia a Gawain. Como ha señalado Heinrich Zimmer: «Al parecer, el caballero era un dios solar, enmascarado bajo la armadura medieval, condenado para siempre a expirar cada crepúsculo y entrar en la "Tierra sin retorno"». Lo mismo que Osiris, allí se convirtió en el rey —el sol— del mundo subterráneo, pero, como el disco solar giratorio, atravesaba el "gran mundo inferior" para, renacido, volver a aparecer en el este como el astro del nuevo día»[87]. Y en palabras del profesor Loomis: «Que Gawain es un equivalente de Cuchulain es algo bien sabido por los estudiosos artúricos»[88].

En el periodo oral, creativo, del romance artúrico —aproximadamente desde el tiempo de la conquista normanda al del *Tristán* de Thomas de Bretaña (1066-ca. 1160)— Sir Gawain fue casi con seguridad el campeón de esa aventura esencial que después se le asignará prácticamente a cada héroe de ese siglo: el rescate de la dama asediada en su castillo (Gahmuret y la Reina Negra de Zazamanc, Parzival y Condwiramurs) o raptada en otro (Ginebra rescatada del castillo de Meleagant por Lanzarote). La otra gran hazaña celta (también atribuida a Lanzarote) de escapar con la esposa de otro entró en el romance artúrico con Tristán, cuya corte era la de su tío, que tenía orejas de caballo —posiblemente rojas.

Arturo y su sobrino Gawain, Marcos y su sobrino Tristán, representan distintos temperamentos inventivos, adaptando temas míticos celtas afines a los usos de las cortes francesa, provenzal y normanda del siglo XII *. Como ya hemos señalado, no han llegado hasta nosotros las versiones más antiguas de esas adaptaciones. Tampoco se conserva memoria alguna de las vidas de los fabulistas galeses y bretones que las crearon. No obstante, hay un maestro, aparentemente un gran maestro,

---

[87] Zimmer, *The King and the Corpse*, p. 86.

[88] Roger Sherman Loomis, «Gawain, Gwri, and Cuchulinn», *Publications of the Modern Language Association*, vol. XLII, n.º 2, junio de 1928, p. 384.

* *Supra*, p. 345.

cuyo nombre, al menos, conocemos como Bréri, Bleheris y Blihis[89], de quien Thomas de Bretaña escribió que conocía «todas las proezas y todas las leyendas de todos los reyes y de todas las cortes que ha habido en Bretaña»[90], mientras que un segundo autor, anónimo, afirma que poseía el conocimiento del secreto del Grial[91]. Otro, también anónimo, dice que «nació y fue engendrado en Gales» y fue quien introdujo la leyenda de Gawain en la corte del conde de Poitiers[92]*. Así, en la importante corte de Poitiers, ca. 1120-1137, un bardo celta quizá presentara en su origen todo el mundo mágico del romance artúrico: el sueño de la juventud, portador de todos los símbolos del destino, del espíritu occidental moderno.

Los primeros años de formación de este sueño de juventud corresponden a ese periodo mixto de resurgir de la barbarie y desintegración de la civilización en que el Imperio Romano de Europa fue saqueado y reducido a escombros[93]: un periodo de regeneración comparable en muchos sentidos al de la caída de Creta y Troya al principio de la edad homérica. A esta investigación de la historia y las condiciones en que empiezan a manifestarse las formas míticas específicas del hombre moderno, podemos denominarlo:

1. EL MOMENTO MITOGENETICO: CA. 450-950 D.C.

En su *Moisés y la religión monoteísta*, Freud descubre un momento análogo en el pasado de los judíos, sus años del desierto, cuando (como creyó demostrar) mataron a su señor

---

[89] Sobre estas identificaciones, véase Weston, *op. cit.*, pp. 130, 181, 185-88.

[90] Thomas, *Tristan* 2120.

[91] Elucidación 4-9; 12-13; Hilka ed., *op. cit.*, p. 417.

[92] Segunda Continuación («Wauchier»), Museo Británico, MS. additional 36614, fol. 241 Vo. Otros pasajes del manuscrito se cotejan y analizan en Jessie L. Weston, «Wauchier de Denain and Bleheris (Bledhericus)» en *Romania* XXXI214 (1905), pp. 100-105; asimismo, véase Roger Sherman Loomis, «The Arthurian Legend before 1134», en *The Romanic Review* XXXII (1941), pp. 16-19.

[93] *Mitología occidental*, pp. 410-21, 487-521.

* Como ya hemos señalado, este conde habría sido Guillermo IX de Aquitania (1071-1127) o Guillermo X (m. 1137), abuelo y padre, respectivamente, de la reina Leonora (1122-1204).

egipcio, Moisés, hecho que, en su opinión, se produjo entre el 1350 y el 1310 a.C. [94]. La catástrofe fue seguida de un periodo de olvido, «latencia» o incubación, cuyo equivalente clásico habría estado entre la época del ataque dorio a Pilos, Tebas y Troya (ca. 1250-1150 a.C.) y su transformación literaria en la épica (ca. 850-650 a.C.). Freud comparó esos momentos de la historia de los pueblos con los de los primeros años de la niñez, cuando se graban las huellas cruciales que determinan la imaginería y los temas estructurantes de nuestros sueños: la imaginería, como diría Jung, del inconsciente *personal*, fundamentada en la biografía *personal*, a través del cual adoptarán inflexiones concretas y serán interpretados y expresados los temas «graves y constantes» del inevitable destino humano común de desarrollo, conflicto espiritual, iniciaciones, maduración, pérdida de facultades y muerte.

Concretamente, en relación con el romance artúrico, la catástrofe precipitante fue la conquista de la Britania cristiana por los paganos anglos, jutos y sajones ca. 450-550 d.C. Los romanos, tras una ocupación de cuatro siglos, se habían retirado. Los pictos y escoceses saqueaban las poblaciones indefensas desde el norte. El rey britón Vortigern pidió ayuda a los sajones, los cuales llegaron con sus jefes Hengest y Horsa, y recibieron una concesión de tierra en Kent, desde donde en su momento lanzarían su propia campaña de conquista.

Al parecer, Arturo era un britón que se distinguió en una serie de batallas a comienzos del siglo VI y durante un tiempo representó la última esperanza de la causa celta cristiana. La crónica de un clérigo galés de su tiempo, Gildas (516?-570), *De exidio et conquestu Britanniae*, menciona una gran batalla en Monte Badon (Dorset) que se habría librado el día de nacimiento del cronista, y en una obra posterior, *Historia Britonum*, de otro clérigo galés, Nennio (fl. 796), el nombre de Arturo es celebrado en relación con el mismo acontecimiento. Según este texto, Arturo no era rey, sino un jefe militar (*dux bellorum*) que «luchó al lado de los reyes britones» en doce batallas, en la octava de las cuales, en el castillo de Guinnon, «llevó sobre sus

[94] *Mitología occidental*, pp. 148-62.

hombros [posiblemente quiere decir "sobre su escudo"] la imagen de la Sagrada Virgen María: ese día, los paganos fueron puestos en fuga y hubo una gran matanza entre ellos gracias al favor de nuestro Señor Jesucristo y su Sagrada Madre, Santa María», mientras que en el último combate, en Monte Badon, «cayeron 960 hombres en un día tras una sola acometida de Arturo: nadie sino él solo los venció y de todas las batallas salió victorioso»[95]. En esta obra también está registrada la layenda de Ambrosio, identificado más tarde con Merlín: un prodigioso «niño sin padre» que reveló al rey Vortigern el secreto de los inseguros fundamentos de una torre que estaba construyendo, esto es: la presencia en la tierra bajo la torre de dos dragones contendientes, uno rojo y uno blanco (alegóricamente los sajones paganos y los celtas cristianos)[96]. Y en otra crónica de la época, los anónimos *Annales Cambriae*, escritos pocos después del 956[97], Arturo es nombrado otra vez en relación con la batalla de Monte Badon, datada aquí el 516, dando noticia de su muerte, junto con la de Medraut (Mordred), en la batalla de Camlann, el 537*.

---

[95] Nennius, *Historia Britonum* (edición de Josephus Stevenson, English Historical Society, 1838), párrafo 56.

[96] Ibíd., párrafos 40-42.

[97] *Annales Cambriae*, John Williams ab Ithel (ed.) (Great Britain, Public Record Office, Chronicles and Memorials of Great Britain during the Middle Ages, n.º 20, 1860).

* Los orígenes de la leyenda de los Nibelungos en el continente también datan de este periodo, concretamente, de principios del siglo V, cuando los burgundios, una tribu del este de Alemania, abandonaron la región del Báltico y se establecieron en el Rhin, cerca de Worms, y en el año 435 se sublevaron contra el gobernador romano Aecio. Dos años más tarde fueron prácticamente aniquilados por tropas de hunos que luchaban al servicio del Imperio Romano y los que quedaron se retiraron al Ródano. Los francos establecidos en Colonia, sus antiguos vecinos en el Rhin, conservaron el recuerdo de aquel desastre y los desarrollaron en la leyenda que conocemos por estas fuentes: a) de Islandia, en la *Edda Poética* (ca. 1200), la *Edda Menor*, de Snorri Sturluson (ca. 1179-1241) y la *Völsunga Saga* (ca. 1250); b) del sur de Alemania, en el *Nibelungenlied* (ca. 1250); y c) de Dinamarca y Noruega en la *Vilkina Saga* (ca. 1250). También hay un pasaje en el *Beowulf* (ca. 675-725, versos 875-913) en que se menciona brevemente una antigua versión de la leyenda.

2. PRIMER PERIODO DE DESARROLLO ORAL: CA. 550-1066

Ya en la crónica de Nennio hay indicios de una tradición oral popular surgida por toda la «zona mitogenética» celta (Bretaña, Cornualles, Gales, Escocia e Irlanda), cuyo tema principal era la llamada «esperanza de los bretones» de una segunda venida de Arturo. Y esta tradición comprendía una multitud de sagas locales dispersas como la del montículo de piedras de Breconshire (Gales), en una de cuyas piedras Caval, el perro de caza de Arturo, habría dejado una huella al cazar el jabalí Troynt: por muchas veces que alguien se llevase la piedra del montículo, al día siguiente volvía a aparecer allí. O, también en Gales, un túmulo, supuestamente de Anir, el hijo de Arturo, a quien el propio *dux bellorum* había dado muerte y enterrado allí: el túmulo medía unas a veces 1,80 m., otras 2,75 m. o incluso 4,60 m., pero nunca lo mismo. El propio Nennio lo había medido y atestiguó que la leyenda era cierta [98]. «Al principio —afirma el profesor Loomis sobre el rey Arturo— era el campeón histórico de los britones en su lucha desesperada contra los sajones. La tradición popular asoció su nombre con montículos de piedras y dólmenes, ruinas romanas y castillos derrumbados. Sobrevivió en la isla de Avalon o en los lugares más recónditos del monte Etna o en las cuevas de las montañas galesas. Se convirtió en rey de los pigmeos de las Antípodas, o dirigió la Caza Salvaje a la luz de la luna en las boscosas laderas del Mont du Chat *. El pueblo bretón y de Cornualles le consideraba un Mesías y esperaba el día en que volvería para arrebatar su trono ancestral a los sajones» [99].**

---

[98] Nennius, *op. cit.*, párrafo 73.

[99] Loomis, *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes*, p. 198.

* Compárese el tema de la «Caza salvaje» a lo largo de *Finnegans Wake* y los motivos del cuerno de caza en el acto II del *Tristan* wagneriano. Asimismo, en *La montaña mágica*, de Thomas Mann, el nombre de la amada de Castorp, Mme. Chau*chat*. [p. 518]

** De igual manera, en la «zona mitogenética» germánica, que se extendía desde Islandia a los Alpes y al este hasta el mar Caspio, ciertos elementos de la historia y la saga local se integraron en la leyenda de la caída de los burgundios. Atila, rey de los hunos (406?-453), que no estuvo presente en la masacre, fue añadido a la historia, junto con la versión popular de que habría muerto a causa de una hemorragia en la garganta la misma noche de su boda con Ildico, o Hildico, una princesa germánica. Según el rumor, ella le había

Los cuentos orales y las crónicas latinas de esta primera fase de desarrollo de la fama de Arturo eran en gran medida impersonales; no sería así con los de la siguiente.

3. SEGUNDO PERIODO ORAL DE DESARROLLO CA. 1066-1140

Con la conquista normanda de Inglaterra amaneció la era de los bardos celtas. Las cortes y los reyes anglosajones quedaron desplazados y una aristocracia que hablaba francés, con fuertes vínculos continentales, ofreció nuevos escenarios y nuevas audiencias a los bardos y fabulistas de los antiguos habitantes de las Islas Británicas. Estos eran disciplinados artistas creadores y ejecutantes, adiestrados en las artes mitopoéticas del antiguo *filid* druídico, que, además del conocimiento de memoria de todos los mitos celtas básicos, incluía la práctica y la facilidad en la improvisación. Y fueron esos maestros de la distracción, conscientemente creativos (de quienes parece que el galés Bréri, Blihis, Bleheris era el representante más destacado), quienes, en el breve periodo entre la conquista normanda de Inglaterra y la aparición de Bréri en la corte meridional del conde Guillermo de Poitiers, establecieron, conforme a unos planteamientos míticos tradicionalmente celtas, la nueva mitología secular europea del rey Arturo y sus caballeros —de los cuales, el caballeroso Gawain fue, durante

---

matado para vengar el asesinato de su familia (aunque, en realidad, ella no era burgundia).

En el *Nibelungenlied*, Atila se convirtió en Etzel e Hildico, en Kriemhild (*Hilda*, «Doncella Guerrera», *Hildico*, «Pequeña Doncella Guerrera», *Kriembild*, «Doncella Guerrera con Yelmo»). En la *Völsunga Saga*, Atila es Atli e Hildico, Gudrum.

En realidad, Brunhilda («Doncella Guerrera con Armadura») era una princesa visigoda de Austrasia, ca. 543-613. En el 567 abjuró del arrianismo y aceptó el cristianismo ortodoxo para casarse con el rey Sigebert de los francos orientales, cuyo hermano Chilperico, de los francos occidentales, se casó con su hermana y luego la mató (instigado por Fredegond, su amante), tras lo cual estalló la guerra entre los hermanos. En el 575, Sigebert fue asesinado y Brunhilda hecha prisionera, pero se casó con el hijo de su apresador y así pudo escapar. Durante los treinta años siguientes intervino en numerosas intrigas políticas hasta que, en el 613, los nobles francos, en venganza por la muerte de diez miembros de su dinastía real, la apresaron y la pasearon públicamente en un camello; tras torturarla durante tres días, la descuartizaron con caballos salvajes y sus restos fueron quemados en una pira.

toda esta época, el principal heredero de las hazañas que en la antigua esfera celta se le habían atribuido al auriga guerrero Cuchulain *.

Esta clase de creatividad mitológica no se debe explicar románticamemente, algo así como una poesía espontánea del «alma popular» en el sentido, por ejemplo, del «*das Volk dichtet*» de Jacob Grimm. Tampoco podemos estar completamente de acuerdo con Freud e interpretar las producciones de esos poetas simplemente como síntomas de los traumas de lo que he denominado momento mitogenético. Quizá pudiera sugerirse algo semejante para el Periodo 2, la primera fase oral de desarrollo. Pero los fabulistas de esta *segunda* fase oral estaban adiestrados tradicionalmente como maestros artesanos y componían y manipulaban los nuevos materiales pseudohistóricos de acuerdo con los principios mitopoéticos heredados de una tradición que precedía con mucho los acontecimientos de ca. 450 d.C. Más aún, fue una época de momentos considerablemente traumáticos: no sólo la conquista normanda de Inglaterra en el 1066, sino también la conquista española de

* Entretanto, en la zona germánica recientemente cristianizada, igual que en la «zona mitogenética» celta —aunque en circunstancias totalmente distintas—, la amalgama que se produjo del folklore y las sagas locales, generadas de manera espontánea, con la herencia más rica de los mitos arios (en este caso, específicamente germánicos), debe atribuirse a una generación de poetas conscientemente creativos, de formación tradicional, que gozaban de gran estima. Fue en esa época cuando maduró el arte aristocrático de la antigua poesía aliterativa germánica, del que el *Beowulf* (supra, pp. 144-54) es uno de los mejores ejemplos. Además, entre los vikingos surgió una poesía aún más compleja, la de los escaldas, aproximadamente a finales del siglo VIII y comienzos del XIX. Dos siglos después, la poesía escáldica pasó de Noruega a Islandia, donde siguió componiéndose hasta finales del siglo XIV. Uno de los primeros maestros de esta poesía escáldica fue el noruego Bragi Boddason el Viejo (principios del siglo IX). El cristianismo llegó a Noruega hacia el año 1000 y la mayor parte de las obras escritas en este país datan del 1100-1250. Snorri Sturluson (1179-1241), autor de la *Edda Menor*, pertenece al momento culminante de este arte.

En este punto debemos recordar que la copa de Pietroasa (Figura 3) se descubrió en territorio germánico. La mitología germánica de la Alta Edad Media no era «primitiva» en absoluto. En toda ella se pueden reconocer influencias zoroástricas, helenísticas, romanas y bizantinas. De ahí que los temas míticos de los siglos XII y XIII, el *Nibelungenlied*, la *Völsunga Saga* y las *Eddas* islandesas, que tanto impresionaron a Wagner y que dan su fuerza épica a estas obras, muestren semejanzas inconfundibles con todas las grandes mitologías a las que hemos dedicado la mayor parte de los cuatro volúmenes que componen esta obra.

Toledo en el 1085 y la predicación de la primera cruzada en el 1097. Era necesario dominar y asimilar nuevos conceptos teológicos y políticos. Las traducciones del árabe, las sedas y las modas de Oriente, los herejes maniqueos, los cabalistas y mercaderes judíos: todos estaban abriendo la mente europea a un mundo de nuevos horizontes, un nuevo mundo en el que era necesario penentrar y con el que había que armonizar no sólo la mente, sino también el corazón. En *Mitología primitiva* he utilizado el término *land-nāma*, «nombrar la tierra» o «tomar la tierra» para designar el proceso mediante el cual un pueblo inmigrante asmila en su herencia mítica los rasgos del país en que acaba de penetrar[100]. La creatividad mitopoética de los bardos y fabulistas celtas del periodo del gran despertar europeo desde el 1066 hasta ca. 1140 equivalía en esencia a ese proceso mitogenético: la apropiación y el dominio no del espacio, sino del tiempo; no de las desnudas realidades de la geografía, sino de las novedades, posibilidades, hechos, peligros, dolores y prodigios de una nueva era: una «actualización mitológica».

Pero la literatura oral de los bardos no era el único portador de la tradición artúrica en este segundo periodo oral; como en el primero, también había crónicas escritas y, entre éstas, dos particularmente importantes. La primera era la *Gesta Regum Anglorum* del historiador inglés más respetable y respetado de la época, el erudito monje Guillermo de Malmesbury (ca. 1080-ca. 1143), cuyo libro apareció hacia 1120, y aquí, Arturo no sólo estaba relacionado de nuevo con la batalla de Monte Badon, sino que se ponían reparos, en defensa la verdadera historia, al cuerpo de fábulas irresponsables que estaba creciendo en torno al nombre del gran hombre.

«Es el Arturo —leemos— sobre quien los britones desvarían con palabras vacías, pero que, en realidad, es digno de ser tema, no de engañosos cuentos y sueños, sino de historia verdadera, pues durante mucho tiempo fue el puntal de su tambaleante patria y estimuló a combatir a los abatidos espíritus de sus paisanos; finalmente, en la victoria de Monte Badon, confiando en la imagen de la Madre de Dios que había

[100] *Mitología primitiva*, pp. 233, 393, 419.

colocado en su armadura, él solo derrotó a novecientos enemigos en una matanza increíble»[101].

También sabemos por esta «historia verdadera» que el nombre de cierto Walwen (Gawain) ya estaba vinculado a la leyenda del prácticamente deificado Artur, jefe de las batallas.

Pero el documento artúrico más voluminoso e importante de esta época es, con mucho la realmente maravillosa *Historia de los Reyes de Britania* (*Historia Regum Britanniae*) de Geoffrey de Monmouth, que apareció en 1136 y de la cual Giraldus Cambrensis declaró que, si el Evangelio de Juan se colocara sobre el pecho de un hombre agonizante los ángeles acudirían a su alrededor, mientras que si se colocara esta crónica de falsedades, se presentarían los demonios[102]. Pues si en apariencia se trataba de otra crónica de origen monacal con la pretensión de ser una «historia verdadera», es decir, la de los reyes celtas de Britania, desde el supuesto asentamiento original en la isla de refugidados de Troya (conducidos por un héroe anónimo, Brut, de cuyo nombre se deriva el de Britania) hasta los años de la llegada de los anglo-sajones, en realidad era un compendio maravillosamente rico de leyendas celtas no registradas hasta el momento; y aunque los eruditos la reconocían como tal, el mundo cortesano de la época lo prefería a cualquier libro verídico escrito hasta entonces. Inmediatamente se puso de moda y constituyó el tema de conversación preferido de Europa —como, siglos después, los *Poemas de Ossian* (1760, 1762) de James Macpherson, que incluso cautivaron la mente de Goethe. Geoffrey, como Macpherson, pretendía haber tomado su texto de un antiguo libro celta; en el caso de Macpherson en gaélico, en el de Geoffrey en lengua británica. Los dos fueron calificados de embusteros por las mentes sobrias de su época: Macpherson por Samuel Johnson, Geoffrey por Giraldus Cambrensis y muchos más. No obstante, si tiene algún mérito abrir con un solo libro los cauces de un grandioso río de tradición que todavía discurre con fuerza,

---

[101] William Stubbs (ed.), *Willelmi Malmesbiriensis monachi De gestis regum Anglorum* (Gran Bretaña, Public Record Office, Chronicles and Memorials of Great Britain and Ireland during the Middle Ages, n.º 90, 1887-1889), p. 11.

[102] Giraldus Cambrensis, *Itinerarium Cambriae* I.5 (*The Works of Giraldus Cambrensis*, Rolls Series, 1861-91, pp. 57-58).

Geoffrey, como Macpherson, merecen los laureles. Pues en el latín de sus páginas aparece, por primera vez en la literatura, no sólo la figura de Arturo como *rey* y toda la historia de su nacimiento, los nombres de sus caballeros favoritos, Gawain, Bedivere y Kay, la traición de Mordred (aquí sobrino de Arturo, no hijo), la infidelidad de Ginebra (en adulterio con Mordred), la última batalla de Arturo con Mordred y la herida mortal del rey, el refugio de la reina Ginebra en un convento y el paso de Arturo a Avalon en el año de Nuestro Señor 542; sino también la leyenda del Rey Lear y sus hijas, Goneril, Regal y Cordelia, el nombre del Rey Cymbeline y toda la leyenda de la vida de Merlín, incluyendo su mágico transporte de la «Danza de los Gigantes» (Stonehenge) desde Irlanda a la llanura de Salisbury.

Pero con esto hemos pasado de las fases orales al gran siglo culminante de invención artúrica en:

4. LAS FASES LITERARIAS DE DESARROLLO: CA. 1136-1230

Este periodo está representado a rasgos generales en cuatro clases de documentos:

A. Epica patriótica anglo-normanda: 1137-1205
B. Romances cortesanos franceses: ca. 1160-1230
C. Leyendas religiosas del Grial: ca. 1180-1230
D. Epica biográfica alemana: ca. 1200-1215

A. Epica patriótica anglo-normanda, 1137-1205. Hay razones para creer que Geoffrey de Monmouth era consciente del valor político de su trascendental *Historia*; como afirma Sebastian Evans en el epílogo a su traducción de la obra, se trataba, en efecto, de «una auténtica epopeya nacional». No obstante, cabe preguntarse para qué nación se había escrito el libro, pues no es inglés, normando, bretón ni galés. Evans responde:

> En una palabra, era el imperio nacional de la época de Geoffrey, y su «época» era la de Enrique I, Esteban y el primer año de Enrique II*. El imperio de Enrique I estaba integrado principalmente por Inglaterra, Nor-

* Enrique I, r. 1100-1135; Esteban, r. 1134-1154; Enrique II, r. 1154-1189.

mandía, Gales y Bretaña. El imperio de Enrique II se extendía de las islas Orcadas a los Pirineos. La idea dominante de los dos primeros Enriques, el hijo y el nieto del conquistador de Inglaterra, era extender gradualmente las fronteras del imperio anglo-galés-normando-bretón hasta que, finalmente, los descendientes del poderoso William fueran emperadores de la Cristiandad [103].

El poeta Virgilio, observa Evans, había dado una aureola de gloria al Imperio Romano y lo había hecho aceptable para el intelecto y la imaginación del mundo reivindicando para sus fundadores la sangre de los héroes de Troya, transformando a un príncipe troyano exiliado en héroe nacional romano. Entonces, ¿por qué no podría hacer Geoffrey lo mismo para el imperio anglo-galés-normando-bretón de los Enriques?

El libro de Geoffrey [concluye Evans] es una epopeya que fracasó, pues debía ser la epopeya nacional de un imperio que fracasó... El rey Arturo, una creación de Geoffrey como Eneas fue una creación de Virgilio, el rey que debía haber sido el héroe tradicional del núcleo anglo-galés-normando-bretón y de todos los dominios que ese imperio se anexionara más tarde, se quedó sin ningún imperio que lo aclamara como el fundador de su gloria. Se convirtió en un héroe nacional sin vínculos, un prodigio y enigma literario para épocas que habían olvidado la existencia de aquel efímero imperio de diversos pueblos que fue la justificación de su existencia [104].

Pero, además, como señala el profesor Loomis, «Geoffrey no ignoraba la vaga semejanza que su Arturo presentaba con Carlomagno» [105] —esto es, el Carlomagno de las *chansons de geste* francesas y, en especial, de la *Canción de Roldán*, cuya datación, entre el 1098 y 1120 aproximadamente, era dos o tres décadas anterior a la obra de Geoffrey*.

---

[103] Sebastian Evans, «The Translator's Epilogue», en la edición Everyman de Geoffrey de Monmouth, *Histories of the Kings of Britain* (Londres, J. M. Dent and Sons; Nueva York, E. P. Dutton and Co., 1912), pp. 241-42.

[104] Ibid., p. 243.

[105] Roger Sherman Loomis, «Geoffrey of Monmouth and Arthurian Origins», en *Speculum*, vol. III (1928), p. 16.

* Igual que las leyendas artúricas se desarrollaron en la zona mitogenética de los celtas y las leyendas de Sigurd y Brunhilda en la de las tribus germánicas, en Francia, *la douce France*, nacieron las *chansons de geste*. Sin embargo, como demostró el fallecido profesor Joseph Bédier, de la Universidad de París, en un impresionante estudio de cuatro volúmenes sobre los orígenes de los cantares de gesta galos —*Les Légendes épiques: recherches sur la formation des Chansons de Geste* (París, Edouard Champion, 1907, 2.ª ed., 1921, 3.ª ed., 1926)— no se debe buscar las fuentes en la imaginación popular ni en las creaciones mitopoéticas de los bardos, basadas en la tradición, sino específica-

Pero, en último término, independientemente de lo que Geoffrey pretendiera, el valor de su rey fabulado para el trono normando fue reconocido, si no por el primer Enrique, sí por el segundo. Toda la epopeya-como-crónica fue vertida a pareados octosílabos franco normandos por un *clerc lisant* llamado

---

mente en las crónicas latinas conservadas en los monasterios a lo largo de las rutas de peregrinaje que iban de Francia a la tumba de Santiago de Compostela en España, a Roma y a Jerusalén. Estos monasterios servían de posadas y, para atraer visitantes, los monjes proporcionaban a trovadores y juglares historias de famosas hazañas locales extraídas de los pergaminos de sus bibliotecas.

Concretamente, en el estrecho paso de Roncesvalles en los Pirineos, fueron arrojadas unas rocas sobre la retaguardia del ejército de Carlomagno cuando volvía de una expedición en el año 791 o 792 no contra los moros, sino en alianza con los moros contra los vascos, que eran cristianos. Las rocas que los vascos arrojaron en aquella emboscada apenas causaron daños y los montañeses desaparecieron. Pero tres siglos después, cuando los moros estaban retrocediendo (Toledo cayó en el 1085), el nombre de Carlomagno fue asociado por los franceses a un gran rey del pasado —¡y francés!— que también había luchado contra los moros. En su comentario sobre *La Chanson de Roland* (París, L'Edition d'art, 1927, p. 14), Bédier afirma: «Creo que, en realidad, las primeras invenciones relacionadas con la batalla de Roncesvalles fueron compuestas en el siglo XI en los santuarios situados a lo largo de la ruta desde Blaye y Burdeos hasta Roncesvalles». Y concluye: «A finales del siglo XI surgieron de las iglesias incontables textos que celebraban la incansable propagación de la fe por Carlomagno. "El devoto Carlos —leemos en la *Traducción de San Servais*— no temía morir por su país, morir por la iglesia; además, viajó por toda la tierra y sometió con su espada a cuantos encontró rebelados contra Dios." Por esa razón, los predicadores de la cruzada le presentaron como modelo para todos; por esa razón, Godofredo de Bouillon y Baudoin de Flandes se enorgullecían de presentarse como descendientes suyos; y por esa razón, en el año 1101, de acuerdo con lo expuesto por Ekkehard d'Aura, se extendió el rumor entre los cruzados de que acababa de resucitar y se iba a poner al frente de ellos.

Fue durante este periodo, bajo influencias en parte seculares y en parte eclesiásticas, cuando las tradiciones dispersas hasta entonces por diversos santuarios fueron fundiéndose gradualmente, unidas por las rutas de peregrinaje y por el misticismo de una idea: la idea de la misión de Francia, que Carlomagno y sus ilustres caballeros habían representado en el pasado, y que ahora debían retomar todos. A los ojos de los clérigos del siglo XI, Carlomagno era aún lo que había sido en el pasado, el rey santo; además, en el transcurso de ese siglo se fue convirtiendo en el rey de las cruzadas. Siguió siendo emperador de la Cristiandad y, muy especialmente, se convirtió en el rey del reino más perfecto a este lado del paraíso: "*Par cels de France vuet il del tut errer*". Sus compatriotas franceses no conquistaron para sí mismos, sino para Dios, para "*eshalcier sainte crestienté*". Este era el espíritu de las cruzadas, el espíritu de las *chansons de geste* y de la más hermosa de éstas: la *Chanson de Roland*» (p. 63).

Et voilà! —había nacido la mitología de Francia que perdura hasta hoy.

Wace (1100-1175), educado en el París de Abelardo, cuya *Geste des Bretons*, como tituló su obra —que es más conocida como *Brut*— le reportó que Enrique II le nombrara canónigo de Bayeux. Más tarde, exactamente un siglo después, en el reino de Juan, bajo el cual se desintegró el imperio, un pastor rural inglés de Worcestershire llamado Layamon convirtió el poema normando, con muchas adiciones propias, a la épica aliterativa del inglés medio (1205): no para halagar al rey, como declara en su encantador prefacio, sino «para relatar las nobles hazañas de los ingleses; cómo se les llamaba y de dónde vinieron los que poseyeron por primera vez esta tierra inglesa después del diluvio que envió el Señor, que destruyó todo lo que encontró vivo excepto a Noé y a Sem, a Cam y a Jafet y a sus cuatro esposas, que estaban con ellos en el arca»[106].

Es en la obra de Wace donde aparece la primera mención literaria a la Mesa Redonda y en la de Layamon donde se explica que el objeto de su forma era evitar las disputas por la primacía que eran comunes en los banquetes celtas[107]. También por primera vez se menciona claramente en Wace la «esperanza de Britania» en el regreso de Arturo, mientras que en *Brut* se nos dice que las hadas llevaron al rey mortalmente herido a Avalon, de donde, tras ser curado por la reina de las hadas Argante (una variante del nombre Morgant o Morgan), regresá un día a esta tierra[108]*.

Estas tres obras, pues —de Geoffrey, Wace y Layamon, en latín, francés e inglés—, son los textos básicos del primer orden de la leyenda artúrica, los textos épicos anglo-normandos de «toda la historia del rey». En sus páginas hay poco amor, ningún corazón amable y muchos combates; mucho sobre el rey y poco sobre sus caballeros individuales; casi nada sobre la reina, que apenas es más que un nombre (y, además, muy mala), unas veces a su lado, otras aliada traicioneramente con su sobrino, y, al final, huyendo a un convento de la ira de

---

[106] Layamon, *op. cit.*, versos 6-13.

[107] Wace, *op. cit.*, versos 9994 y ss., 10555, 13675; Layamon, *op. cit.*, versos 22736 y ss.

[108] Wace, *op. cit.*, versos 13681 y ss., Layamon, *op. cit.*, 23080 y ss., 28610 y ss. Véase la discusión en Evans, *op. cit.*, pp. xvii-xx.

* Cf. *supra*, pp. 217-20.

su noble marido. Es de esta tradición de «toda la historia de Arturo» de donde proceden las últimas escenas de *Le Morte D'Arthur* de Malory y de los *Idylls of the King* de Tennyson.

Muy distintos son los ideales y el tono de las obras de la siguiente categoría.

B. Romances cortesanos franceses, ca. 1160-1230. En Francia, donde la figura de Carlomagno ya había inspirado epopeyas nacionales muy populares, Arturo como rey despertaba poca simpatía. El interés pasó a los caballeros. Y fue Chrétien de Troyes (fl. ca. 1160-1190?), poeta de la corte de la hija de la reina Leonor, la condesa María de Champagne, quien creó —o, al menos, escribió en fluidos pareados octosílabos— la imagen de la corte de Arturo con su Mesa Redonda simplemente como el lugar del que partían los caballeros y al que regresaban cuando todo estaba hecho. Las principales obras de Chrétien son las siguientes:

1. Un *Tristan*: perdido, fecha desconocida.
2. *Erec y Enid*: ca. 1170
3. *Cligés*: ca. 1176
4. *Lanzarote, o el caballero de la carreta*: después de 1176.
5. *Yvain, o el caballero del león*: ca. 1180
6. *Perceval, o el cuento del Grial*: después de 1181.

Los poetas de la Edad Media empleaban los términos *matière* y *san* para referirse, respectivamente, a sus fuentes y a su interpretación imaginativa. No se sabe qué versión de la *matière* de Tristán siguió Chrétien ni qué *san* le dio. No obstante, está claro que no pudo ser el inventor de la historia en ningún sentido, como tampoco lo fue del resto —las tres primeras, *Erec*, *Cligés* y *Lanzarote*, fueron intentos de contrarrestar la influencia del poderoso tema de Tristán con lo que se podría denominar con propiedad obras anti-Tristán. El *Lanzarote*, inacabado, fue terminado por un cierto Godefroy de Lagny, y el *Perceval*, también incabado, por cuatro continuadores: los dos primeros, anónimos (ambos anteriores al 1200), el siguiente Manessier (entre 1214 y 1227), y el cuarto Gerbert (ca. 1130).

Chrétien declara que *Erec y Enid* —una historia sobre la constancia de una esposa que recuerda a la de la dama de la

tienda y su esposo * (en *Parzival*)— era una obra «que quienes desean ganarse la vida contando cuentos acostumbran a desmembrar y a estropear en presencia de reyes y condes». Una versión galesa, *Geraint*, no sólo coincide con la obra de Chrétien en el plan general, sino también en muchos detalles concretos, y es de la misma época. *Cligés*, por otra parte, está basado en varios modelos dispersos orientales y celtas, reunidos deliberadamente como negativa directa al *Tristan*. «Prácticamente, se puede señalar la fuente de cada incidente del poema —declara el profesor Bruce en su formidable obra *The Evolution of Arthurian Romance*—. No obstante, se proxima mucho a la invención —tanto como se puede esperar de un poeta de la Edad Media o de gran parte de los tiempos modernos—, es decir, Chrétien tomó elementos aislados y los fundió en una nueva combinación, para crear una impresión de originalidad» [109].

Es un relato grosero, muy cruel, de un marido ciegamente enamorado, tan engañado por su esposa y el amante de ésta que finalmente muere de la vergüenza, después de lo cual, la mujer, que ha estado eludiendo de forma tentadora a su amante, «para no ser como Iseult», le acepta en matrimonio. «Una declaración extremadamente complicada, pero perfectamente definida de las relaciones ideales entre los sexos», escribe un asombroso crítico moderno [110]; y, al parecer, Chrétien pensaba así también.

Según Chrétien, tanto la *matière* como el *san* de *Lanzarote*, se lo proporcionó la condesa María, y en el verso 468 (*car si con li contes afiche*, «pues como la historia atestigua») alude a la autoridad de un *conte*, un relato oral [111]. Pero, al parecer, en este caso, ni el *san* ni la *matière* le convencieron del todo, puesto que dejó que otro lo terminara. Es la famosa historia del rapto de Ginebra por el oscuro y brutal príncipe Melea-

---

[109] Bruce, *op. cit.*, vol. I, pp. 119-20.

[110] W. Wiston Comfort, Introducción a *Arthurian Romances of Chrétien de Troyes* (Everyman's Library, n.º 698), p. xviii.

[111] Sobre la interpretación de este *conte* como un relato *oral*, véase Wendelin Foerster (ed.), *Der Karrenritter (Lancelot) und Das Wilhelmsleben (Guillaume d'Angleterre) von Christian von Troyes* (Halle, Max Niemeyer, 1899), pp. LXXVI-LXXVII.

* *Supra*, pp. 483 y 495.

gant, y de cómo Lanzarote la rescata de la peligrosa isla.

Yvain, una historia de aventuras realmente maravillosa, sin duda la mejor de Chrétien, tiene un duplicado perfecto en la leyenda galesa de *Owain y la condesa de la fuente*.

Pero también hay un equivalente galés del *Perceval* de Chrétien, *Peredur*. Por lo tanto, si *Erec* corresponde a *Geraint*, e *Yvain* a *Owain*, cabe preguntarse qué fue anterior, las versiones de Chrétien o las leyendas galesas; actualmente, la respuesta es que Chrétien fue el primero. En cualquier caso, no está claro que Chrétien fuera la fuente o, al menos, la única fuente de las leyendas galesas *Geraint, Owain* y *Peredur*. La respuesta del profesor Loomis es la mejor: en los dos primeros casos, los autores francés y galés trabajaron de forma independiente a partir de «lo que era substancialmente un original común, escrito en francés»; y en relación con *Peredur* y *Perceval*, las fuentes también eran francesas, pero parece que diferían entre sí. «Pues —como afirma Loomis— una serie de estudiosos han señalado que *Peredur* coincide una y otra vez con el *Parzival* de Wolfram o con el *Sir Percevelle* del inglés medio o con el italiano *Carduino*, apartándose de Chrétien. Nadie supondría que el autor galés hubiera leído los poemas alemán, inglés o italiano, especialmente porque los dos últimos fueron compuestos unos cien años después de su época y es inconcebible que los autores inglés y continentales pudieran leer galés. Sólo fuentes francesas, distintas de Chrétien, pueden explicar las numerosas coincidencias. Incluso Wolfram, que conocía y utilizaba *Le Conte del Graal* [el *Perceval* de Chrétien], repudia la autoridad de Chrétien y menciona una gran deuda con fuentes que, aunque en ocasiones están próximas a Chrétien, debieron ser ramas independientes de la extendida tradición de Perceval y el Grial»[112].

En suma, para la época de Chrétien, ca. 1160-1190, había en circulación un corpus de tradiciones celtas en francés, tanto oral como escrito, del que los poetas de su tiempo tomaban la *matière* de esas obras maestras de romance poético que están en el origen de nuestra tradición creativa moderna. Al final de todo se halla el mito celta. Más tarde, a consecuencia de las

[112] Loomis, *Arthurian Romance and Chrétien de Troyes*, pp. 36-37.

crisis históricas, una nueva tradición popular se desarrolló en torno a nuevos nombres y personalidades —Arturo, Gawain, Tristán, Marcos, etc.—, renovando los arquetipos intemporales de antaño: los conocidos modelos legendarios y míticos celtas del nacimiento y la muerte del héroe, amores trágicos y hazañas mágicas. Después se compusieron a partir de estos materiales populares magistrales epopeyas orales en la obra de fabulistas profesionales —algunos, sin duda, en cabañas de campesinos; otros, como sabemos, en palacios reales. Al poco tiempo, hacia 1150, empezaron a aparecer versiones escritas y comenzó lo que conocemos como «historia de la literatura» —casi químicamente, en todos los ámbitos simultáneamente, con autores inspirados trabajando en temas idénticos: en todas partes la misma *matière*, pero, en cada caso, de acuerdo con la rúbrica, un *san* diferente.

En cuanto al *san* de Chrétien, citaré al profesor Bruce:

> Considerado en conjunto, Chrétien es sin duda el mejor de los autores franceses de romances métricos que trabajan con la *matière de Bretagne*. No obstante, al decir esto estamos reconociendo las limitaciones de lo que se logró en este *genre* —al menos, en Francia; pues en las obras de este autor no encontramos la imaginación superior, la percepción filosófica de los enigmas de la existencia, el «don de una sabiduría comprehensiva» respecto al carácter o a la forma de vida, o la dicción y la frase mágicas, que han distinguido a los poetas representativos de muchas otras épocas. Sus imágenes se limitan a algunos símiles —la mayoría de los cuales son puramente convencionales— y a un repertorio algo más abundante, aunque restringido, de metáforas. Su «crítica de la vida» es meramente la de un hombre sagaz y atento de su época. Estaba satisfecho con la sociedad feudal en que vivía y disfrutaba con el bullicio y el esplendor de sus fiestas, su fasto y sus torneos. Dentro de los límites de esta sociedad, a excepción de los aspectos externos que acabo de mencionar, el código de la caballerosidad y los problemas de las relaciones entre los sexos —los últimos particularmente en la nueva forma que habían asumido bajo el sistema del *amour courtois*— eran las cosas que más le atraían. Más aún, viviendo en una época ingenua en que los hombres adultos estaban más cerca del niño que actualmente en sus intereses y emociones elementales, era agudamente sensible al hechizo de lo maravilloso, como todos sus contemporáneos en general. Por lo tanto, el entorno que da a la vida de caballería y a su solución de los problemas mencionados está tomado en gran medida de las leyendas populares de las regiones celtas y de Oriente, donde más abundaban tales fantasías, con la incorporación ocasional de motivos clásicos. En el caso de *Perceval* quizá no comprendiera todo el significado de los materiales que extrajo de sus fuentes, pero, en general, la combinación de los distintos elementos de contenido y ambiente en sus poemas produce en el

lector una impresión de unidad armoniosa, y la creación de este nuevo mundo en que los barones y las damas medievales se codean con hadas e incluso con figuras sobrenaturales más extrañas no es proeza pequeña.

Como el amor es el tema dominante en los romances de Chrétien, es natural que muestre un mejor conocimiento del corazón humano en su caracterización de las mujeres. Es cierto que en ocasiones nos cansan sus minuciosos análisis de las emociones amorosas en los soliloquios de los amantes y las ingeniosas ideas que engendran tales análisis, pero la paciente lealtad de Enid, la altivez soberana de Ginebra y la picante veleidad de Laudine [la condesa de la Fountain de Yvain] en sus relaciones con sus amantes o maridos están descritas con gran veracidad y no poco encanto, y, en el último caso, con un efectivo toque de *malice*.

Pero es especialmente en su calidad *conteur* nato como Chrétien puede aspirar a un lugar destacado entre los poetas de la Edad Media. Al relatar una historia nunca abandona su chispeante vivacidad y, en la afortunda expresión de un crítico alemán, da la impresión de ser un malabarista que puede sacarse tantos pareados de la manga como desee...

Sin embargo, su servicio más memorable a la gran causa de la poesía quizá fuera estimular inmensamente la imaginación de sus contemporáneos —pues el frondoso bosque del romance artúrico medieval surgió principalmente de las semillas que sembró— y enriquecer toda la tradición poética europea con temas nuevos y maravillosos a los que hombres más grandes que él han aplicado su genio, desde la época que le sucedió inmediatamente hasta la de Tennyson y Wagner[113].

Ahora dirijamos nuestra atención a la siguiente gran fase de desarrollo de este inspirador mundo mágico, en que el Grial se convirtió en la copa de la Ultima Cena. Pues sobre lo que antes no había sido sino magia celta se vertió el agua bautismal de la Iglesia y los calderos se convirtieron en cálices: donde Manannan Mac Lir había servido la cerveza de la inmortalidad y la carne del cerdo que, matado hoy, volvería a vivir mañana, llegó Cristo para servir el vino de su sangre y su carne inmortal.

C. Leyendas religiosas del Grial, ca. 1180-1230. Las principales obras de esta rica tradición, enormemente influyente, son estas cuatro:

1. *Joseph d'Arimathie*, compuesta entre 1180 y 1199 por un poeta borgoñón, Robert de Boron, que afirma haber tomado su historia de un misterioso «gran libro» (*grant livre*). Aquí es donde el Grial se presenta por primera vez como un

[113] Bruce, *op. cit.*, vol. I, pp. 120-22.

cáliz, la copa de la Ultima Cena, que José de Arimatea habría llevado a Britania a finales del siglo I.

2. *L'Estoire del Saint Graal*, la primera parte de un vasto y heterogéneo quinteto de romances llenos de divagaciones, escritos en prosa en francés antiguo, que los especialistas denominan el Ciclo de la Vulgata: son anónimos, fueron compuestos ca. 1215-1230 y el orden de composición es objeto de controversia *. La *Estoire*, la primera parte de este tesoro extremadamente popular, repite la leyenda de *Joseph d'Arimathie* de Robert de Boron, pero amplía considerablemente el relato y, si el profesor Loomis está en lo cierto, debió basarse en el mismo *grant livre*. «No Robert —afirma Loomis—, sino el autor del "grant livre" fue el hombre inteligente y audaz que vinculó determinadas tradiciones auténticas del Grial, de origen celta, con la antigua leyenda cristiana de José de Arimatea» [114]. Por supuesto, el *grant livre* ha desaparecido. Su autor es desconocido. Pero, si realmente existió, debió preceder a la obra de Robert y, por lo tanto, también pudo haber influido en la idea del Grial de Chrétien.

En cualquier caso, en la *Estoire* y en todo el Ciclo de la Vulgata, el Grial, como en Chrétien, es una *escuele*, una «escudilla» o «plato» (p. 408, Fig. 45), y no, como en la obra de Robert, un cáliz, o en la de Wolfram, la piedra filosofal; mientras que el héroe del Grial, cuya llegada se espera en la *Estoire* —su vida se relata en la *Queste* y el episodio donde se refiere que le engendró el pecador amante de la reina Ginebra es el momento culminante de *Lanzarote*— es el absolutamente casto Galahad, desconocido fuera del Ciclo de la Vulgata.

Galahad es desconocido incluso para Robert de Boron. Al parecer, lo concibió el autor de la *Queste*, un monje cistercien-

[114] Loomis, *The Grail*, p. 239.

* El ciclo de la *Vulgata* se compone de las siguientes partes: 1. *L'Estoire del Saint Graal*, 2. *L'Estoire de Merlin* (el *Merlin en prosa*), 3. *Li Livres de Lancelot* (el *Lanzarote en prosa*), 4. *La Queste del Saint Graal* y 5. *La Mort Artu*. «Este vasto corpus —afirma el profesor Loomis— probablemente fue compuesto entre 1215 y 1230, quizá en la misma región de Champagne, que nos dio nuestro primer romance de Lanzarote y nuestra primera búsqueda del Grial, los poemas de Chrétien de Troyes» (Loomis, *The Grail*, p. 146). La popular atribución de las tres últimas partes de esta antología a un clérigo erudito de la corte de Enrique II llamado Walter Map, que murió en 1209, no ha sido explicada todavía.

se, cuya obra, altamente simbólica y eminentemente gótica, se inspiró directamente en la autoridad del Cuarto Concilio Laterano, celebrado en 1215, que definió la doctrina de la presencia real del Salvador en el pan y el vino de la eucaristía. Como se ha demostrado, el nombre de Galahad se deriva del nombre Galaad (Gilead) del Antiguo Testamento, que a veces se refiere a un lugar, pero en ocasiones también a una persona. Según el Génesis 31, 47-52, la palabra *Galaad* es un montón de piedras que sirve de testigo. En la Edad Media, Beda el Venerable, Isidoro de Sevilla y muchos otros lo interpretaron como una referencia a Cristo. De ahí que Galaad (la forma de Galahad en antiguo francés), que fue concebido por su autor como «un montón de piedras de testigo» de nuestra redención en Cristo, se denomine así con propiedad. Como comenta Loomis: «Nada ilustra mejor el ingenio del autor de la *Queste* que la elección de este nombre»[115]. Casi con seguridad, el autor de la *Estoire* tomó el nombre de la *Queste*, y él también era monje, cisterciense. Por otra parte, los autores de la voluminosa obra que en el ciclo se encuentra entre la *Estoire* y la *Queste* eran de temperamento más secular; es decir, los autores del popular e infinitamente influyente compendio:

3. *Li Livres de Lancelot (la Vulgata o Lanzarote en prosa)* *.

Esta interminable morrena terminal de materiales artúricos es producto de muchas manos. En muchos pasajes es maravillosa; en otros, simplemente banal. Comenzando con el nacimiento de Lanzarote, cuyo nombre de bautismo significativamente se dice que fue Galahad, pasamos a su adopción por la Dama del Lago en el País bajo las Olas, para llegar al despertar de su virilidad por la belleza de la esposa de Arturo (según el texto, el primer roce de su mano le despertó como si hubiera estado dormido), tras lo cual, la divagante narración llega a través de múltiples aventuras al Castillo del Grial del rey Pelés, Corbenic, donde las profecías habían anunciado que la Tierra Baldía sería redimida por un hijo engendrado por Lanzarote y la hija virgen del rey. Mediante brujería, se le hace creer al gran caballero que yace con su amada, la reina Ginebra, y así

[115] Ibíd., p. 179.
* Véase la nota de la página 278.

se cumple la obra que habrá de conducir al nacimiento y las hazañas maravillosas del «Caballero Escogido», que se cuentan en una de las grandes obras creativas de la Edad Media, la siguiente parte del ciclo:

4. *La Queste del Saint Graal.* La composición de esta obra marcadamente simbólica casi con seguridad precedió a la *Estoire*, que evidentemente fue concebida como introducción a su visión (un siglo antes de Dante) del viaje del alma cristiana desde la vida temporal a la condición y la dicha eternas en la visión de Dios.

Resumamos, tan brevemente como sea posible, las líneas principales de la leyenda común a estas cuatro obras entrelazadas: la primera, del poeta Robert, y el resto, del anónimo Ciclo de la Vulgata, con dos de éstas procedentes de las plumas de monjes enclaustrados.

1. Cuando José de Arimatea recibió de Poncio Pilatos la copa de la Ultima Cena, fue en compañía de Nicodemo a retirar, con el permiso de Pilatos, el cuerpo de Cristo de la cruz. Lo llevaron a la tumba y, al lavarlo, brotó sangre, que José recogió en el Grial.

Los judíos, aterrorizados por la Resurrección, creían que José había ocultado el cuerpo de Cristo y le encerraron en un calabozo, donde se le apareció el Salvador y, confiándole de nuevo el Grial, le ordenó que no se lo entregara a nadie excepto a su cuñado Bron y al hijo que nacería de Bron. Todo el que contemplara el Grial, declaró Cristo, sería de los suyos y viviría en la felicidad eterna.

Así, José se quedó con el Grial hasta que, en Roma, el hijo del emperador Vespasiano fue curado de la lepra al ver el lienzo con que Verónica había limpiado el rostro de Cristo. En acto de gratitud fue a Judea y, al descubrir a José en el calabozo, le liberó y mató a muchos judíos [116].

---

[116] Las principales fuentes de esta parte de la leyenda son los Evangelios (San Mateo 27,57; San Marcos 15,53; San Lucas 23,51 y San Juan 19,38-42), el apócrifo «Evangelio de Nicodemo» y otras dos obras apócrifas: «La venganza del Salvador» (*Vindicta Salvatoris*) y «La Historia de José de Arimatea» (*Narratio Josephi*). Sobre estas fuentes, véase Montague Rhodes James, *The Apocryphal New Testament* (Oxford, The Clarendon Press, 1953), pp. 94 y ss., 161 y ss.

José, acompañado de su hermana Enygeus y su santo esposo Bron, así como de un gran grupo de judíos convertidos, emprendió un viaje sin destino determinado, durante el cual, debido a los pecados de algunos miembros, las cosechas fueron malas y todos estuvieron a punto de morir. José oró ante el Grial y la voz del Espíritu Santo declaró que, en el nombre de la mesa a la que Cristo se había sentado por última vez, debía construir otra mesa, en la que dejaría un sitio vacío porque Judas, cuando se retiró de la primera, había dejado un sitio vacío. Bron debía pescar un pez que, con el Grial, sería colocado sobre la mesa. José ocuparía el lugar de Cristo, con Bron a su derecha, y el sitio vacío entre los dos quedaría reservado al hijo de Enygeus.

José hizo lo que se le indicó e invitó a su gente a sentarse. Los que permanecieron de pie eran los pecadores y, al ser descubiertos, se les ordenó que se marcharan. Uno de ellos, llamado Moyses, se atrevió a sentarse en el sitio vacío y la tierra se abrió y se lo tragó.

Ahora bien, de Enygeus y Bron nacieron doce hijos, uno de los cuales, Alain, no se casaría, sino que sería el custodio de la copa y viajar con sus hermanos hasta los confines de Occidente, predicando la doctrina de Cristo*. «El Señor —delcaró la voz de un ángel— sabe que Bron es un hombre digno; por eso dispuso el Señor que fuera a pescar. Ahora recibirá la copa de José, que le revelará las sagradas palabras que Dios le dijo en el calabozo —que son dulces y preciosas, benevolentes y con propiedad se llaman los Secretos del Grial.» Bron debía ser llamado EL RICO PESCADOR, por el pez que había pescado, momento en que empezó el periodo de gracia. Y cuando llegara el hijo de su hijo, le entregaría la copa, con lo que quedaría cumplido el designio de la Trinidad. Obedientemente, José confió el Grial a Bron y, cuando todos los demás, llorando, partieron hacia el oeste, regresó solo a la tierra donde había nacido.

---

* El lector no debe preocuparse por las incongruencias. Primero se nos dice que el hijo de Bron será el último guardián del Grial. Después, que será el nieto de Bron. Ahora, que el hijo de Bron debe permanecer casto. No son las únicas incongruencias de este poeta, que debió basarse en distintas fuentes y simplemente fue incapaz de fundirlas.

2. El autor de la *Estoire* pretende que el Viernes Santo del 717 Cristo se le apareció en un sueño y le mostró un libro escrito por el Salvador *después* de la resurrección. Al leerlo, se desvaneció y fue transportado al Cielo, donde contempló a la Trinidad. Cuando regresó a la tierra, ocultó el libro, pero éste volvió a aparecer en el altar de una misteriosa capilla de un bosque, donde, siguiendo el mandato de Cristo, transcribió de él «La antigua historia del Grial».

En general, la primera parte de esta desaliñada composición coincide con el *Joseph* de Robert de Boron excepto en que el custodio del Grial no es José, que está casado, sino su hijo célibe Josefés. (Como hemos dicho, el autor era monje.) Además, el grupo del Grial, antes de dirigirse hacia el oeste, va a la ciudad de Sarras en el este, donde el monarca pagano y su hermano se convierten y toman los nombres Mordraín y Nascién. Cristo se aparece y nombra obispo a Josefés, el primero de la Cristiandad, y Nascién, al mirar en el Grial, se queda ciego, pero se cura con la sangre que gotea de la lanza, que, como profetiza Josefés, no volverá a sangrar hasta que se produzcan las Aventuras del Grial. Entonces se revelarán las maravillas del Grial al último descendiente de la línea de Nascién.

Después sigue una serie de aventuras en torno a una nave extraordinaria que Salomón construyó siguiendo el consejo de su esposa cuando tuvo una visión de su último descendiente, que también era último de la línea de Nascién. En su interior, sobre un delicado lecho en una suntuosa cámara reposa la espada de David y un corona —pero la espada, adornada con burdos aderezos de estopa y cáñamo, fue colocada allí por la esposa de Salomón, que será sustituida por una virgen en el momento de las Aventuras del Grial. Y en ese lecho había tres husos, uno rojo, uno blanco y otro verde, hechos con retoños del Arbol de la Vida, que Eva se llevó del Paraíso. Todo esto significaba alegóricamente que el barco era la Santa Madre Iglesia; el huso rojo, la pasión de Cristo; el blanco, la pureza; y el verde, la esperanza. (O, como se interpreta en la *Queste*: el blanco, la virginidad de Eva; el verde, su maternidad; y el rojo, la sangre de su hijo Abel, cuya muerte, la primera en el mundo, prefiguraba la del hijo de María.) El barco navegaba

maravillosamente por sí mismo y llegó a una isla giratoria a la que Nascién ya había sido transportado milagrosamente, pero cuando su indigna mano tocó la espada, se rompió. Su hermano, Mordraín, la tocó y se soldó. Entonces, Nascién soñó que el último vástago de su línea regresaría a Sarraz en aquella nave. Todos llegaron milagrosamente a Bretaña, cuya conversión iniciaron. Y Mordraín, que insiste en examinar el Grial, se queda ciego y paralítico. Una voz proclamó que sólo se curaría cuando la sangre de la lanza volviera a fluir y el buen caballero fuera a visitarle. Se retiró a una ermita, la cual convirtió en abadía.

Josefés, hijo de José, dijo entonces a Bron (que no ha aparecido antes en esta obra) que el puesto vacante en la mesa del Grial era de Jesús (no de Judas, como en la obra de Robert) y que permanecería vacío hasta que lo ocupara Cristo o alguien enviado por Cristo (es decir, Galahad). Moys (Moyses), que se atrevió a ocuparlo, fue arrancado de allí por manos de fuego, tras lo cual Josefés consagró a Alain, hijo de Bron, como Guardián del Grial (Fig. 45). Alain dio de comer a todos con un solo pez que había pescado, y por ese milagro se le conocerá como EL RICO PESCADOR. Después de otros prodigios, llegan a Escocia, donde al hijo de Bron, que será antepasado de Gawain, le ocurre una aventura semejante a la de Tristán. Su nombre, aquí, es Peter. Tras ser herido por un arma envenenada mientras luchaba con un pecador pagano, pide que le dejen en un bote en el mar y es descubierto por la hija de un rey de la isla. Ya curado, mata al rey de Irlanda, tras lo cual el padre de la princesa le ofrece la mano de su hija [117].

Después de que José y Josefés mueren en Escocia, Alain se dirige a *la Terre Foraine* y cura de la lepra a su rey, Kalafes, que, en muestra de gratitud, construye un castillo para el Grial, al que da el nombre de Corbenic; pero por atraverse a pasar una noche en él, es herido por una lanza que le atraviesa ambos muslos [118]. Antes que él, José había recibido una herida de espada en los muslos, mientras luchaba contra un paga-

[117] H. Oskar Sommer, *The Vulgate Version of the Arthurian Romances* (Washington, The Carnegie Institute of Washington, 1909), vol. I, pp. 264, 267, 269-279.

[118] Ibíd., p. 289.

no[119]; como hemos visto, Pedro también fue herido y antes aún, al principio de la leyenda, el propio Josefés había sido herido por un ángel que arrojó una lanza que le traspasó el muslo derecho[120]. Alain muere poco después; más tarde, Kalafes; y, a su debido tiempo, el séptimo Rico Pescador, Lambor, muere a manos de un sarraceno que le clava en el suelo a él y a su caballo con la espada del barco de Salomón. A partir de entonces, *la Terre Foraine* se convierte en *la Terre Gaste*, «la Tierra Baldía». En una batalla, una lanza le atravesará los muslos a Pellehan, el siguiente Rico Rey Pescador, que a partir de entonces será conocido como el Rey Mutilado: pero su hijo, Pelés, será padre de la futura madre de Galahad[121].

3. Ahora, para la delicada escena en que engendra a este perfecto caballero, podemos acudir al relato de Malory de este episodio en *Le Morte D'Arthur* (1485), traducido del *Lanzarote en prosa* o la *Vulgata artúrica*, en francés antiguo:

El rey bien sabía que sir Lanzarote tendría un hijo de su hija, el cual se llamaría sir Galahad, el buen caballero, por quien sería rescatada del peligro toda la tierra foránea y sería alcanzado el Grial. Entonces se presentó una señora que se llamaba Brinsen y dijo al rey: «Señor, sabed bien que sir Lanzarote no ama a ninguna dama en el mundo más que a Ginebra». «Oh gentil señora, dama Brinsen —dijo el rey—, ¿esperáis lograr esto?». «Señor —dijo ella—, dejadme actuar, so pena de mi vida», pues esta Brinsen era una de las más grandes hechiceras que vivían en el mundo en aquel tiempo.

Al poco tiempo, valiéndose de su ingenio, la dama Brisen mandó que fuera a Sir Lanzarote a uno que le conocía bien. Y este hombre le llevó un anillo de la reina Ginebra como si viniese de ella, y era un anillo que ella solía llevar casi siempre; y cuando sir Lanzarote vio aquella prenda, fijaos bien, nunca estuvo tan contento. «¿Dónde está mi señora?», dijo sir Lanzarote. «En el Castillo de Case —dijo el mensajero—, a cinco millas de aquí solamente. Entonces sir Lanzarote pensó estar allí esa misma noche. Y esta Brisen, por mandato del rey Pelés, envió a Elaine con veinticinco caballeros al castillo de Case.

Entonces sir Lanzarote cabalgó hacia la noche a aquel castillo, donde enseguida fue recibido honorablemente por personas que le parecieron conocer el secreto de la reina Ginebra. Así, cuando sir Lanzarote hubo desmontado, preguntó dónde estaba la reina. La dama Brisen dijo que estaba en su lecho; entonces toda la gente fue despedida y sir Lanzarote fue conducido a la cámara. Y entonces, la dama Brisen le llevó una copa de vino y en cuanto él la hubo bebido se sintió tan ardiente y fuera de sí que no pudo esperar, sino que

[119] Ibíd., p. 185.
[120] Ibíd., p. 77.
[121] Ibíd., p. 290.

sin más fue al lecho, e imaginó que la doncella Elaine era la reina Ginebra. Sabed bien que sir Lanzarote se alegró y lo mismo aquella señora Elaine, que había tomado a sir Lanzarote en sus brazos. Pues bien sabía ella que esa misma noche engendraría a Galahad, que sería el mejor caballero del mundo; y así yacieron juntos hasta bien entrada la mañana; y todas las ventanas y aberturas de aquella cámara estaban cubiertas para que no se viera el día de ningún modo. Y entonces sir Lanzarote se recordó, y se levantó y fue a la ventana.

Y en cuanto hubo abierto la ventana el encantamiento desapareció, pues él mismo supo que había actuado impropiamente. «Ay —dijo—, que haya vivido tanto; ahora estoy avergonzado». Entonces tomó la espada en su mano dijo: «Tú, traidora, quién eres tú para que haya dormido a tu lado toda la noche? Aquí mismo morirás a mis manos».

Entonces, esta hermosa señora Elaine saltó de la cama completamente desnuda y se arrodilló ante sir Lanzarote y dijo: «Gentil y cortés caballero, de sangre real, os pido que tengáis compasión de mí, y como sois el caballero más noble del mundo, no me matéis, pues tengo en mi vientre de vos a aquel que será el caballero más noble del mundo.

—Ah, falsa, traidora! —dijo Sir Lanzarote— ¿por qué me has traicionado? Dime inmediatamente quién eres.

—Señor —dijo ella—, soy Elaine, la hija del rey Pelés.

«Bien —dijo Lanzarote—, os perdono esta acción», y con esto la tomó en sus brazos y la besó, pues era una dama muy hermosa y, además, lozana y joven y tan prudente como ninguna de cuantas vivían en aquel tiempo. «Así Dios me ayude —dijo sir Lanzarote—, no puedo culparos a vos de esto, sino a la que me hizo este encantamiento y entre vos y yo, y cuando la encuentre, a esa dama Brisen, perderá su cabeza por sus brujerías, pues nunca fue engañado un caballero como yo lo he sido esta noche».

Entonces ella dijo: «Mi señor Lanzarote, os ruego que me visitéis tan pronto como podáis, pues he obedecido a la profecía que mi padre me dijo. Y por su mandato de cumplir esta profecía he entregado la mayor riqueza y la flor más hermosa que tenía, y ésa es mi doncellez, que nunca volveré a tener; por lo tanto, amable caballero, me debéis vuestra buena voluntad». Y así, sir Lanzarote se vistió y puso la armadura, y se despidió con indulgencia de la joven Elaine; y se marchó y cabalgó hasta llegar al Castillo de Corbin, donde estaba el padre de ella. A su debido tiempo ella tuvo a un niño hermoso que bautizaron con el nombre de Galahad; y sabed bien que ese niño estaba bien guardado y cuidado, y recibió el nombre de Galahad porque así fue llamado sir Lanzarote en la pila, y después de aquello la Dama del Lago le confirmó sir Lanzarote del Lago[122].

4. Fue en la vigilia de Pentecostés, como leemos en *La Queste del Saint Graal*, cuando una hermosa doncella llegó a la sala de banquetes de Camelot y en nombre del Rico Rey Pescador, Pelés, pidió a Lanzarote que la siguiera al bosque y

[122] Malory, *Le Morte D'Arthur*, libro XI, capítulos II y III, parcialmente.

le condujo al convento donde se estaba criando Galahad. Allí encontró a los caballeros Bors y Lionel, sus primos, y a la mañana siguiente armó caballero a su hijo, sin saber quién era; después volvió con los caballeros a Camelot, dejando a Galahad con las monjas. Pero cuando entraron en la sala vieron que en el Asiento Peligroso había aparecido una inscripción: DESDE LA PASION DE JESUCRISTO HAN PASADO CUATROCIENTOS CINCUENTA Y CUATRO AÑOS: Y EN LA FIESTA DE PENTECOSTES ESTE ASIENTO HALLARA A SU DUEÑO. Un sirviente entró. «Señor —le dijo al rey—. Traigo noticias portentosas.» Había visto una hermosa espada clavada en una piedra roja flotando en el río, y todos corrieron a verla. En la empuñadura estaba escrito con letras de oro: NADIE ME EXTRAERA DE AQUI EXCEPTO AQUEL A CUYO LADO PERMANECERE Y QUE SERA EL MEJOR CABALLERO DEL MUNDO. Arturo pidió a Lanzarote que lo intentara, pero éste se negó. Gawain no lo logró, como tampoco Perceval, tras lo cual todos regresaron maravillados al castillo de Arturo.

Cuando se hubieron sentado, las puertas y ventanas se cerraron repentinamente por sí mismas, pese a lo cual la sala permaneció iluminada, y entró un anciano vestido de blanco, conduciendo a un caballero sin espada ni escudo ataviado de verde. «Rey Arturo —dijo el anciano—, os traigo al Caballero Escogido, del alto linaje del rey David y descendiente de José de Arimatea, que pondrá fin a las maravillas de este país y de las tierras foráneas. ¡Contempladlo!»

El anciano se marchó y el joven caballero se adelantó y ocupó el Asiento Peligroso, donde apareció su nombre en oro: ESTE ES EL ASIENTO DE GALAHAD. Entonces, Ginebra, la reina, supo de quién era hijo Galahad.

Galahad se levantó, salió de la sala y, con todos observándole, extrajo la espada de la piedra. Se organizó un torneo de bienvenida, durante el cual, Galahad, a pesar de que aún no tenía escudo, desmontó a todos los caballeros excepto a Perceval y a Lanzarote, su padre. Todos escucharon las vísperas y regresaron para cenar.

Estaban sentándose a la mesa cuando se oyó un gran trueno, una intensa luz inundó la sala y apareció brillante el

Santo Grial, cubierto con un tejido blanco y sostenido por manos invisibles. Desprendía una maravillosa fragancia. Y satisfizo a cada caballero que estaba allí con la comida que más le gustaba; despues, desapareció.

Arturo, maravillado, habló a los que le rodeaban de la alegría y la gratitud al Señor que todos debían sentir por el amor y la gracia que se les había concedido con ese signo el día de Pentecostés. Pero Gawain señaló que el cáliz estaba velado y propuso a todos un juramento: partir por un año y un día a la mañana siguiente para hallar y ver el Grial descubierto. Todos los presentes se mostraron de acuerdo, pero el rey estaba desconsolado porque temía la pérdida de sus caballeros. Y las damas también se angustiaron cuando conocieron este terrible juramento: lloraron tiernamente en su sala y cuando se reunieron con los caballeros, declararon que ellas también iban. Pero en aquel momento entró un viejo ermitaño y anunció que sería un pecado mortal que una mujer participara en esa búsqueda y que tampoco debía ir ningún caballero mientras no hubiera confesado sus pecados.

«Pues esta búsqueda —dijo— no es de cosas terrenas. Es la búsqueda de los secretos supremos y cosas ocultas de Nuestro Señor, esos grandes misterios que el Maestro Supremo sólo revelará a ese caballero bendito entre los caballeros de esta tierra a quien El ha elegido para Su Servicio. A él le revelará las grandes maravillas del Santo Grial y hará que contemple lo que ningún corazón mortal puede imaginar ni ninguna lengua terrena describir»[123].

Todos se retiraron pensando en la mañana siguiente y el rey no pudo dormir. Habían decidido tomar cada uno su propio camino, porque salir en grupo hubiera sido vergonzoso. Se levantaron con la primera luz de la mañana. Cuando hubieron tomado sus armas, escucharon misa y, hecho esto, montaron encomendando a su buen rey a Dios, le agradecieron los honores que les había dispensado y, al salir del castillo, cada uno «se internó en el bosque, por donde lo veía más

[123] Albert Pauphilet (ed.), *op. cit.*, p. 19, líneas 12-26.
* Compárese *Ulises*, *supra*, p. 321.

espeso, *todos ellos en aquellos lugares donde no había camino ni sendero...»* [124].

Ahora bien, Dante señaló en el *Convito* y en un escrito a su patrón, Can Grande, que las obras espirituales «pueden tomarse y deben ser expuestas principalmente en cuatro sentidos»: el literal, el alegórico, el moral y el anagógico. El literal de su *Comedia* es el pasaje en el que sale de la «selva oscura» donde había estado perdido en la vigilia del Viernes Santo, 1300 d.C., a la mitad del camino de su vida, y su tránsito más allá de las esferas del Infierno, el Purgatorio y el Paraíso, a una visión de la Trinidad en la rosa del Paraíso: y en cada fase del camino veía a aquellos que sólo habían llegado hasta allí. Lo mismo ocurre en la *Queste*: la historia literal trata de varios caballeros audaces que se internan por diversos puntos del bosque «donde no había camino ni sendero» y de los diversos grados de sus proezas: sólo Galahad, como Dante llega a la visión última, más allá del lenguaje.

En ambas obras, el sentido alegórico está anunciado por referencias al calendario: en Dante, la vigilia del Viernes Santo; en la *Queste*, de Pentecostés. Así, cada una a su manera es una «imitatio Christi»: la primera, de Cristo en su muerte y resurrección; la segunda, de Cristo resucitado, como se apareció en aquella alta sala, «estando cerradas las puertas» [125] —donde estaban reunidos sus discípulos el día de Pentecostés [126].

El significado moral de las dos obras se expresa en sus caracterizaciones: los análisis de los pecados y virtudes de los personajes encontrados en el camino entre la «oscura selva» y la Visión Beatífica: en ambas, la lección es el abandono de los intereses sensuales por los espirituales. En la *Queste*, el acontecimiento que provoca este cambio —la visión general del Santo Grial resplandeciente, aunque velado, en la sala de Arturo— corresponde, para quienes lo observaron, al momento de «éxtasis estético descrito en *La vida nueva*, de Dante (y

---

[124] Ibid., p. 26

[125] San Juan 20,19.

[126] Hechos de los Apóstoles 2,1-4. El autor de la *Queste* hace esta identificación del día de la aparición de Cristo ascendido a los cielos con el milagro de Pentecostés (Pauphilet [ed.], *op. cit.*), p. 78, líneas 12-18.

en el *Retrato del artista adolescente*, de Joyce *), cuando al ver por primera vez a Beatriz, a la edad de nueve años (la muchacha en el agua) la aspiración del noble corazón del poeta pasó de las formas de los sentidos mortales a las de la razón que tiende a la divina inteligencia **. Y, como en el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso de Dante, también aquí muchos han sido los llamados, pero los impedimentos del pecado dejan a todos menos a los pocos afortunados dispersos a lo largo del camino, bien derrotados o habiendo alcanzado una victoria parcial.

Además, en ambas obras, el sentido anagógico —«señalar hacia arriba», «guiar hacia arriba», a los misterios que están más allá del ámbito de la vista, el sonido, la palabra o el símbolo ***— es también el mismo: la Visión Beatífica contemplada por Dante en la copa celestial de la rosa del Paraíso y por Galahad en la copa mística del Grial. (Compárense de nuevo las Figs. 4, 11 y 45.) Así, en esta obra, el Grial equivale a la rosa celestial de Dante y, en la imaginería budista, al loto de la fórmula «OM MANI PADME HUM: la joya en el loto»[127].)

Sin embargo, entre el sentido anagógico del loto budista del universo y la copa del Grial, como la concibe el autor de la *Queste* —aunque no en la concepción de Wolfram—, hay una diferencia fundamental. Es cierto que el monje cisterciense que escribió la *Queste* se había inspirado en la confirmación por el Cuarto Concilio Laterano (1215) del dogma católico de la Presencia Real del cuerpo de Cristo en el sacramento del altar (la Hostia en el ciborio). Como quedó establecido para todos los tiempos en el latín de aquel Concilio: «*Una vero est fidelium universalis ecclesia, extra quam nullus omnino salvatur. In qua idem ipse sacerdos, et sacrificium Jesus Christus; cuius corpus et sanguis in sacramento altaris sub speciebus panis et vini veraciter contenentur; transubstantiata pane in corpus et vino in sanguinem, potestate divina, ut ad perficiendum mysterium unitatis accipimus ipsi de suo quod accepit ipse de nostro*: En verdad, sólo hay una única iglesia universal, fuera de la cual nadie puede salvarse. En la que uno

[127] *Mitología oriental*, p. 392.
* *Supra*, pp. 94-96.
** Compárese Goethe, *supra*, p. 425.
*** Compárese Kant, *supra*, pp. 381-82: $a:b=c:x$.

y el mismo Jesucristo es sacerdote y sacrificio, cuyo cuerpo y sangre están contenidos verdaderamente en el sacramento del altar bajo la forma de pan y vino *; por el poder de Dios el pan se transubstancia en el cuerpo y el vino en la sangre, de modo con la realización de este misterio de unidad, le recibimos en nosotros para que él nos reciba a nosotros»[128].

Por consiguiente, una parte esencial del sentido *literal* de la *Queste del Saint Graal* cisterciense es su representación de la influencia de los sacramentos. Sus efectos sobre quienes los reciben o los rechazan se deben leer literal y moralmente, así como alegórica y anagógicamente. Quienes los rechazan están perdidos y acaban, literalmente, en el Infierno. Quienes los reciben debidamente se salvan, cada uno de acuerdo con su propia vida y fe. Ese es el aspecto moral de esta obra que la separa (junto con su Iglesia) del orden natural de la humanidad, situándola en un país encantado de sacerdotes, monjas, voces angélicas, capillas en el bosque y consagraciones; junto con las falsas seducciones y tentadoras que se apartan (como el palacio de Klingsor wagneriano) al ver el signo de la Cruz.

En el quinto día, Galahad llegó a una abadía cisterciense donde se conservaba un maravilloso escudo blanco blasonado con una gran cruz roja. Un caballero, el rey Baudemagus, estaba tratando de llevárselo cuando apareció un caballero blanco (Cristo), le derribó y envió el escudo a Galahad por medio de un escudero. Poco después, Gawain llegó a la misma abadía y, al saber que Galahad había pasado por allí antes que él, continuó a toda prisa por el mismo camino con la esperanza de seguir sus huellas, pero no tardó en perderse y llegó a una ermita del bosque donde un hombre santo, al conocer su nombre, le apremió a confesarse, regañándole por sus pecados. «Gawain, Gawain —dijo el viejo ermitaño—, con que sólo renunciaras a la vida que has llevado todos estos años, aún

---

[128] Mansi, *Sacrorum Conciliorum Nova et Amplissima Collectio* (Venecia, 1778), XXII.982; citado por Frederick W. Locke, *The Quest for the Holy Grail* (Stanford, Stanford University Press, 1960), p. 110, n. 11.

* Compárese en el *Bhagavad Gītā*: «*Brahman* es el acto de la ofrenda, *brahman* la oblación; por el *brahman* se hace la ofrenda en el fuego, que es el *brahman*. En verdad, quien contempla al *brahman* en todas las acciones realiza el *brahman*» (*Bhagavad Gītā* 4:24).

podrías reconciliarte con Nuestro Señor.» El caballero no se arrepintió de corazón y, por lo tanto, fracasó completamente en la búsqueda; lo mismo que Héctor, modelo del orgullo caballeresco; y Lionel, de la ira. Sin embargo, Perceval, el amigo de Gawain, abrió su corazón a la gracia de Dios y corrió otra suerte.

En esta obra, Perceval no está casado, sino que es el maravilloso joven casto en sus primeros años de caballero; y, cabalgando por su camino en el bosque sin senderos, llegó al «Bosque Devastado», donde encontró una pequeña capilla. Una eremita que se había asomado a la ventana le preguntó su nombre. Resultó ser su tía, conocida ahora como la Reina de la Tierra Baldía, *La Reine de la Terre Gaste*, aunque en el pasado había sido la mujer más rica del mundo. Le informó de la muerte de su madre y le enseñó la historia del Grial y de las tres mesas, las principales mesas de este mundo: 1. la de la Ultima Cena, 2. la de José y Josefés, y 3. la del Asiento Peligroso, que Merlín creó para el Rey Arturo. Además, le aconsejó encarecidamente que permaneciera casto.

Así armado espiritualmente, el joven caballero sobrevivió a una serie de peligros, el menor de los cuales no fue una seductora que, una noche de luna, cuando Gawain despertó de su sueño, estaba allí invitándole a seguirla. Gawain hizo el signo de la Cruz y, con un grito, ella despareció en una llamarada. Entonces llegó (¡gracias a Dios!) al barco de Salomón, donde halló a Galahad y a Bors con una doncella, su hermana, que les explicó los símbolos del barco y, de acuerdo con la profecía, retiró los antiguos adornos burdos de la espada de David, sustituyéndolos por los que había hecho con su propio pelo dorado trenzado con gemas. Entonces murió santamente y su cuerpo fue colocado en un segundo barco que, como el primero, navegaba por sí solo.

Al principio de su aventura, Lanzarote también había encontrado a ermitaños en el bosque. Y virilmente consiguió reformar su noble corazón —que, en cualquier caso, era de Ginebra. Tras confesarse e incluso ponerse una camisa de áspero pelo siguiendo el consejo de los ermitaños, siguió su camino y llegó a la orilla del mar, donde vio ante él el barco que llevaba el cuerpo de la hermana de Perceval. En él navegó

a la luz de la luna hasta llegar a un castillo grande y maravilloso: el Castillo Corbenic, del Grial. A medianoche oyó una voz: «¡Lanzarote! ¡Baja del barco y ve a ese castillo! Allí encontrarás en abundancia lo que buscas».

Dos leones guardaban la puerta y Lanzarote cogió la empuñadura de la espada. «¡Qué vergüenza! —gritó la voz—. ¿Por qué confías más en tu mano que en tu Creador?» El hizo el signo de la Cruz, murmuró una plegaria de gracias y entró en el castillo.

En aquellas salas no se oía ningún sonido más que el de sus pasos hasta que escuchó una voz tan dulce que apenas le pareció humana. «Gloria, alabanza y honor a Ti, ¡oh, Padre en el Cielo!», cantaba. Lanzarote se aproximó y cayó de rodillas. Se abrió la puerta de una cámara y vio dentro un gran resplandor. Una voz le advirtió: «¡No entres!» Y contempló el Grial sobre una mesa de plata, cubierta con un paño rojo de seda. Estaba rodeada de ángeles y ante ella había una anciano sacerdote oficiando la misa.

Era el momento de la elevación de la Hostia y sobre las manos levantadas del sacerdote, Lanzarote vio claramente a dos hombres mayores sosteniendo a un joven, a quien pusieron en las manos del sacerdote, que pareció a punto de caer por el peso. Lanzarote se levantó para ayudarle, rezando una plegaria por el perdón de Cristo, pero al aproximarse sintió sobre su rostro un soplo como de fuego... A la mañana siguiente, los habitantes del castillo lo encontraron ante esa cámara en un trance que duró veinticuatro días.

«He visto tan grandes prodigios —fueron las palabras de Lanzarote cuando revivió— que mi lengua no puede describirlos ni mi corazón pensar en ellos, de tan grandes como son. No era algo terreno, sino espiritual, y si no hubiera sido por mis grandes pecados, habría visto más.»

Entonces, el rey Pelés del castillo le dijo que Elaine había muerto de pena por él; afligido, llevando todavía la áspera camisa de pelo, el caballero se marchó.

Bors, Perceval y Galahad llegaron después al mismo castillo, donde se les unieron tres caballeros de Irlanda, tres de las Galias, tres de Gales, el rey Pelés, su hijo Eliezer y su sobrina, y a la hora de las vísperas, el Rey Mutilado, el padre de Pelés,

fue llevado en una litera por cuatro doncellas que se retiraron en cuando lo dejaron en el suelo. Una voz ordenó que salieran de la habitación aquellos que no participaban en la búsqueda, y salieron todos excepto Bors, Perceval, Galahad y el Rey Mutilado.

«Y en eso», leemos en la traducción de Malory de este episodio:

les pareció que llegaba un hombre, y cuatro ángeles del cielo, con ropas semejantes a las de un obispo, y tenía una cruz en la mano; y estos cuatro ángeles lo llevaban en una silla, y lo colocaron ante la mesa de plata sobre la que estaba el Santo Grial; y parecía que tenía en medio de la frente letras que decían: «VED AQUI A JOSE, PRIMER OBISPO DE LA CRISTIANDAD, EL MISMO A QUIEN NUESTRO SEÑOR SOCORRIO EN LA CIUDAD DE SARRAS, EN EL LUGAR ESPIRITUAL». Entonces se maravillaron los caballeros, pues aquel obispo había muerto hacía más de trescientos años. «¡Oh caballeros! —dijo él—, no os maravilléis, pues en otro tiempo fui un hombre terrenal!»

Entonces oyeron abrirse la puerta de la cámara, y vieron ángeles; y dos de ellos llevaban cirios, y el tercero una toalla, y el cuarto una lanza que sangraba maravillosamente, de manera que tres gotas cayeron dentro de una arqueta que sujetaba en la otra mano. Colocaron los cirios sobre la mesa, y el tercero la toalla sobre el vaso, y el cuarto la sagrada lanza derecha sobre el vaso. Y entonces pareció que el obispo se disponía a celebrar la consagración de la misa.

Y tomó una oblea que estaba hecha a semejanza de pan. Y en la elevación se presentó una figura semejante a un niño, y su cara era encendida y bermeja como el fuego, y se introdujo en el pan, de manera que todos vieron que el pan estaba formado de un hombre carnal; y entonces él [José] lo metió en el vaso sagrado otra vez, e hizo lo que correspondía a un sacerdote hacer en la misa. Entonces fue a Galahad y lo besó, y le mandó que fuera y besara a sus compañeros: y así lo hizo él al punto.

—Ahora —dijo—, siervos de Jesucristo, seréis alimentados ante esta mesa con dulces que nunca probaron caballeros. Y cuando hubo dicho esto desapareció. Y se sentaron a la mesa con gran temor, y dijeron sus oraciones. Entonces miraron, y vieron salir un hombre del vaso sagrado, con los estigmas de la pasión de Jesucristo, sangrando abiertamente, y dijo: «Caballeros míos, y siervos míos, y verdaderos hijos míos, que habéis salido de la vida mortal y entrado en la vida espiritual, ya no me ocultaré más a vosotros, sino que ahora veréis una parte de mis secretos y mis cosas ocultas: tomad y recibid ahora el alto alimento que tanto habéis deseado». Cogió él mismo el sagrado vaso y se aproximó a Galahad; y éste se arrodilló, y allí recibió a su Salvador, y después de él lo recibieron todos sus compañeros; y les pareció tan dulce que era digno de contarlo. Entonces dijo a Galahad: «Hijo, ¿sabes que tengo entre mis manos?». «No —respondió él—, a menos que Vos me lo digáis». «Esto es —dijo él—, el plato sagrado donde comí el cordero el Jueves de Pascua. Y

ahora has visto lo que más deseabas ver; pero todavía no lo has visto tan claramente como lo verás en la ciudad de Sarras, en el lugar espiritual. Así pues, debes irte de aquí y llevar contigo este vaso sagrado; pues esta noche saldrá del reino de Logres, de forma que no será visto aquí nunca más. ¿Y sabes por qué? Porque no es servido ni honrado como corresponde por los de esta tierra, pues están inclinados a vivir mal; así pues, los desheredaré del honor que les he hecho. Por tanto, id los tres mañana al mar, donde hallaréis preparada vuestra nave, y lleva contigo la espada del extraño tahalí, y no lleves contigo más que a sir Perceval y a sir Bors. También quiero que lleves contigo la sangre de esta lanza para ungir al Rey Tullido las piernas y todo su cuerpo, y devolverle la salud.

—Señor —dijo Galahad—, ¿por qué no deben venir con nosotros estos compañeros?

—Por esta causa: pues igual que repartí a mis apóstoles, uno aquí y otro allá, así os repartiré a vosotros; y dos de vosotros moriréis en mi servicio; pero habrá uno que regresará y traerá nuevas. Entonces les dio su bendición y desapareció [129].

Galahad curó al Rey Mutilado con la sangre que manaba de la lanza y el anciano se retiró inmediatamente a una abadía cisterciense. Los caballeros cabalgaron hasta llegar a la orilla, donde embarcaron otra vez en el barco de Salomón. Se hizo a la mar y, con Bors, Perceval, Galahad y el Grial a bordo, navegó hacia la lejana ciudad de Sarras, de donde procedía el objeto sagrado. En el camino, Galahad rezó pidiendo la muerte, pues en Corbenic había experimentado tal alegría espiritual que su cuerpo le resultaba un estorbo. Perceval le dijo que se tumbara en el lecho, el rico lecho de la cámara sagrada de la nave, donde se encontraba el Grial sobre su mesa de plata; y el barco navegó día y noche, sin que ninguno supiera hacia qué puerto, mientras Galahad dormía.

Despertó cuando llegaron a Sarras. En el puerto estaba el otro barco, el que llevaba el cuerpo de la hermana de Perceval. «¡En nombre de Dios! —dijo Perceval—, verdaderamente, mi hermana ha cumplido lo que pactamos.» Y desembarcaron, llevando la mesa del Grial Bors y Perceval delante y Galahad detrás. Pidieron a un viejo tullido que no había caminado en diez años que ayudara a Galahad; se levantó y fue con ellos. Y cuando el rey se enteró de ese milagro los encerró en una

[129] Malory, *Le Morte D'Arthur*, libro XVII, capítulo XX. El pasaje correspondiente en *La Queste del Saint Graal* aparece en Pauphilet (ed.), *op. cit.*, pp. 268-71.

mazmorra, donde fueron alimentados por el Grial hasta que el rey cayó enfermo a causa de su acción, envió a buscarlos, rogó piedad y, cuando fue perdonado, murió. Entonces Galahad fue nombrado rey.

Un año después, al entrar en la sala del palacio donde estaba el Grial sobre su mesa, vieron allí arrodillado un hombre maravilloso, semejante a un obispo, rodeado de ángeles. Se levantó y empezó una misa a Nuestra Señora; después de la consagración, se volvió. «Acércate —dijo a Galahad—, siervo de Jesucristo, ahora verás lo que has deseado contemplar durante tanto tiempo.»

El caballero se levantó. Fue hacia allí, miró fijamente el cuenco del Grial descubierto y al instante empezó a temblar de forma terrible, como cuando la carne mortal empieza a contemplar cosas espirituales. Alzó los brazos. «Señor —oró—, Te adoro y Te doy gracias; pues has cumplido mi deseo. Ahora veo claramente lo que la lengua no puede decir, ni concebir el corazón: el principio y el fin de la gran aventura: la maravilla de todas las maravillas. Y, mi querido Señor, como has cumplido así mi deseo, permitiéndome ver lo que he deseado durante todos mis días, te ruego que en este gran gozo permitas que pase de esta vida terrena a la celestial» [130].

El obispo tomó en sus manos el cuerpo de Cristo, la Hostia consagrada, y se la ofreció a Galahad, que la recibió alegre y sumisamente.

—¿Sabes ahora quién soy? —preguntó el obispo—. Soy José de Arimatea. Y nuestro Señor me envió para que te acompañara, pues te pareces a mí en dos cosas: has visto las maravillas del Santo Grial y has sido casto y puro, como yo lo he sido y lo soy.

Y cuando el obispo hubo dicho estas palabras, Galahad fue a Perceval y le besó, encomendándole a Dios, y lo mismo hizo con sir Bors, al que dijo: «Gentil señor, saludad de mi parte a sir Lanzarote, mi padre, y en cuanto le veáis, pedidle que recuerde este mundo inestable».

«Y con esto —traduce Malory— se arrodilló ante la mesa y dijo sus oraciones, y súbitamente su alma partió hacia Jesucris-

---

[130] Pauphilet (ed.), *op. cit.*, pp. 177-78.

to, y una multitud de ángeles llevaron su alma al cielo, de suerte que los dos compañeros lo pudieron ver bien. Los dos compañeros también vieron descender del cielo una mano, pero ningún cuerpo. Y fue directamente al Vaso, y lo tomó junto con la lanza, y lo llevó al cielo. Desde entonces no ha habido ningún hombre tan audaz como para decir que ha visto el Santo Grial»[131].

Perceval también expiró, pero sir Bors volvió a Camelot para relatar la aventura. No obstante, según *La Mort Artu*, la última parte del ciclo de la Vulgata en francés antiguo (libros XVIII-XXI de Malory y la obra terminal de Tennyson, *The Idylls of the King*: «El último torneo», «Ginebra» y «La muerte de Arturo»), en la corte de Arturo el orgullo, la traición y la conducta cada vez más atrevida de un Lanzarote recaído y la reina, dieron lugar a un desagradable *Götterdämmerung*, que hoy puede leerse como la profecía del fin del propio mundo gótico, que, de hecho, se produjo inmediatamente. Pues al pasar el símbolo del valor, el Grial, de la tierra al cielo en la nave de Salomón, la tierra se quedó sin centro espiritual y la Ciudad del Hombre, el reino de Arturo, se desintegró.

Lo mismo que en el lecho cristalino de la gruta del amor, también aquí, en el lecho del éxtasis de Galahad en la nave de Salomón (que, como el bote sin timón de Tristán navega por sí solo al destino del viajero: una nave celta a Avalon, yendo ahora en la otra dirección), se abandona todo pensamiento de servicio a la vida mediante hazañas caballerescas por un éxtasis: en el caso de Galahad, por la vía de la mano derecha, al Padre y la luz; en el de Tristán, por la vía de la izquierda, a las Madres*. El lecho en la cámara de la nave de Salomón se compara al altar de la misa; lo mismo el lecho de la gruta. Alegóricamente, el altar es la Cruz de Cristo, el lugar del sacrificio. Pero la Cruz también es un lecho. «Un dulce lecho es la madera de Tu Cruz», leemos, por ejemplo, en un sermón de un abad cisterciense del siglo XII, Gilbert de Holanda (m. 1172)[132]. Galahad en el lecho de la nave es, por analogía,

---

[131] Malory, *Le Morte D'Arthur*, libro XVII, capítulo XXII.

[132] Migne, *Patr. Lat.*, clxxxiv, col. 21; citado por Loomis, *The Grail*, p. 187, siguiendo a Albert Pauphilet, *Etudes sur la «Queste del Saint Graal»*, p. 151.

* Compárense las dos vías de los gnósticos, *supra*, pp. 177-95.

Cristo en su iglesia: la iglesia como heredera del templo, pero ahora separándose de este mundo.

Recordamos a Joachim de Floris (ca. 1145-1202, Fig. 54) y su doctrina de las edades de la Trinidad en la historia: la del Padre y del Hijo (templo e iglesia, esto es, la nave de Salomón) irían seguidas de la del Espíritu Santo (el paso a Sarras). En el poema de Robert de Boron (ca. 1180-1199), cuando José recibió el Grial en la mazmorra y oyó «esas palabras sagradas que se llaman con propiedad los Secretos del Grial», fue Cristo resucitado quien le habló: una forma posterior, más mística y elevada —no visible para todos— que la del Cristo terrenal que había fundado la iglesia visible. Además, cuando José se arrodilló ante el Grial, la voz que se escuchó fue la del Espíritu Santo. Y, finalmente, al nacer el último guardián del Grial, se cumpliría el «significado de la Trinidad».

Igualmente, en la *Queste*, todo el orden de símbolos está más allá del orden exotérico de la iglesia. José y Josefés *no* pertenecen a la línea del trono papal histórico, establecido por el Cristo histórico sobre la roca del Pedro histórico, sino a una línea establecida por Cristo resucitado. Y el camino a Corbenic, su iglesia-palacio oculta, *no* está cerca de un camino público, sino al término de una búsqueda individual dirigida desde el interior de la persona, que comienza allí donde el bosque es más espeso y más oscuro. Cuando el Grial, el ángel de esta búsqueda hermética, apareció en la sala de banquetes de Arturo, el tiempo de las hazañas y objetivos históricos había terminado repentinamente. El momento era apocalíptico. La edad del Espíritu Santo había comenzado. Y, como por un imán irresistible, toda la corte fue atraída apartándose de sus esferas de servicio terreno. Arturo estaba angustiado, con razón; y las damas también, con razón: pues, como Eva, ellas eran la antítesis de todo lo que el Grial (en esta versión) representaba.

El profesor Loomis, en su autoritativa obra *The Grail*, muestra más allá de toda duda que la *matière* de la *Queste* procedía fundamentalmente de mitos celtas, en lo principal de Manannan Mac Lir y su equivalente galés Bran el Bendito: el «Rico Pescador», Bron, con su «bendito cuerno de la abundancia», *cors-benoiz* (Corbenic); su barco, la luna que viaja por

mares celestiales; y su castillo giratorio de niebla y sueño del país encantado «bajo las olas». No obstante, como otro estudioso de la *Queste del Saint Graal*, el profesor Frederick Locke, de la universidad de Stanford, señala: «Es ante todo un libro cristiano y nada en él sugiere un empleo consciente de mitología, ritual o folklore paganos en sus formas primitivas... Los elementos en otro tiempo precristianos, después de ser apropiados, fueron cristianizados completamente y encajaron perfectamente en la estructura simbólica de la nueva religión. De hecho, fueron escogidos por su valor intuitivo como medio de iluminar el contexto de la nueva gnosis»[133].

«En la *Queste* —declara el profesor Locke— las progresivas fases de iluminación están simbolizadas por la revelación del Grial como un movimiento desde lo que es percibido por los ojos a lo que es absorbido por el espíritu»[134]. Pero ése es precisamente el sentido de todos los mitos y ritos de iluminación. Compárese de nuevo el ciclo de la figura 3. Por lo tanto, la primera peculiaridad de la *Queste* cisterciense no es que señala una vía a la iluminación, sino que su concepción es tan estrechamente cristiana: no se admite la existencia de ninguna vía espiritual más que la del sistema sacramental católico romano. En consecuencia, todos los símbolos y valores del mundo celta son revisados en esta obra —y no sólo los del mundo celta. Como afirma el profesor Albert Pauphilet, de la universidad de París, en la introducción a su edición del texto:

> El autor de la *Queste* muestra en numerosas páginas que lo que pretendía era oponer su obra a la literatura que estaba de moda en su tiempo. Menospreciaba la valentía, la hazaña puramente caballeresca, y menospreciaba el amor, confundiendo deliberadamente su forma «cortesana» con el «vil pecado de la lujuria». De los romances de la Mesa Redonda, y especialmente del *Lancelot*, tomó algunos de los héroes más brillantes —Gawain, Yvain, Lanzarote, Héctor—, pero sólo para asignarles roles lastimosos. Por este y otros medios creaba la impresión, desde el mismo comienzo de su obra, de que en los recintos del Grial el mundo cobra un aspecto completamente nuevo, donde se invierten los valores aceptados de los hombres y las cosas[135].

---

[133] Locke, *op. cit.*, pp. 10-11.
[134] Ibid., p. 10.
[135] Pauphilet (ed.), *op. cit.*, p. viii.

En este mundo invertido las mujeres son de dos clases: las que son vírgenes y las que no lo son. Las que no lo son, claro está, lo fueron alguna vez, como Lanzarote había sido Galahad: en el momento de su perfección —no exactamente en su nacimiento, porque entonces habían sido mera naturaleza caída, sino en el momento del bautismo, cuando su alma eterna había sido purificada mágicamente y restaurada a la condición de Adán antes de ceder a la seducción de Eva. «Peligrosa es la compañía de la mujer —leemos en las normas de la orden de los caballeros templarios, cuyo escudo (como el de Galahad) era completamente blanco con una gran cruz roja—, pues el viejo diablo (*le deable ancien*) ha apartado a muchos, sirviéndose de la compañía de las mujeres, del recto camino al Paraíso... Creemos que es un peligro para toda religión contemplar durante demasiado tiempo el rostro de una mujer. Por consiguiente, ninguno de vosotros se atreverá a besar a nadie del sexo femenino: sea viuda, niña, madre, hermana, tía o cualquier otra. Por esta razón, los Caballeros de Jesús Cristo deben evitar por todos los medios el besar a mujeres, a causa de lo cual los hombres han arriesgado tan frecuentemente su vida y descanso eternos, con la conciencia pura y certeza de vida, ante el rostro de Dios para siempre»[136]. Por lo tanto, las damas de la corte de Arturo no podían participar ni contribuir en la aventura de la *Queste*: sólo la hermana de Perceval, doncella, en un rol semejante al de la pura Beatriz de Dante. Incluso llegó a la ciudad sagrada de Sarras, la Nueva Jerusalén, muerta.

Sir Galahad como héroe del Grial es, por tanto, una innovación completamente monacal. Originalmente, como hemos visto, el caballero modelo era sir Gawain, que en la *Queste* ocupa virtualmente el lugar de Paolo y Francesca en el *Infierno*. De otro lado, en el mundo cortesano incluso cuando sus roles se les asignaron a Lanzarote o a Perceval, no fue condenado, sino que fue siempre el noble y generoso guía de nuevos héroes, ayudándoles en sus aventuras, de forma parecida a un padre con sus hijos. De hecho, como ha mostrado Jessie

---

[136] *Regula Templi* (ed. Henri de Curzon, París 1886), reglas 70 y 71; citadas por Locke, *op. cit.*, p. 114, n. 21.

Weston, existía la leyenda de un joven caballero adoptado por Gawain, conocido como Guinglain o *Le Bel Inconnu* en francés, Wigalois en alemán, Libeaus Desconus en inglés y Carduino en italiano, cuya vida es en todos los puntos esenciales tan semejante a la del joven «Gran Loco» Perceval que (en palabras de Weston) «si el *Bello Desconocido* no fuera el propio Perceval, él y Perceval serían representantes del mismo héroe primitivo, lo cual significa prácticamente lo mismo»[137].

Así pues, Gawain era para Perceval (el Bello Desconocido) lo mismo que Lanzarote para Galahad. Ambos ciclos son análogos, excepto en que en la redacción Lanzarote-Galahad está representado un orden de creencia estrictamente sacramental y monacal. En las figuras del casi héroe pagano solar Gawain y el niño puro Perceval de naturaleza incorrupta no hay signo alguno de la noción eclesiástica de la fuerza del Pecado Original, mientras que Lanzarote es explícitamente un hombre caído —y la Mujer, Ginebra-Eva, es la causa de su corrupción. No obstante, mediante un ardid mágico, que un monje quizá no debería examinar con demasiado detenimiento, se le engaña para que yazca con la hija virgen del Rey del Grial, a la que creía su dama, la reina de Arturo —y el sentido moral de esta forma de engendrar a un santo en una virgen por un pecador que se creía con la esposa de otro no es muy fácil de explicar:

«El alter ego de Lanzarote», escribió Heinrich Zimmer interpretando estas leyendas en una brillante serie de ensayos,

el hijo que lleva el nombre que el propio Lanzarote recibió en bautismo de su padre humano (antes de que la Dama del Lago le raptara, iniciara y renombrara «Lanzarote del Lago»), cumplirá la aventura sagrada del Grial, pues, como en el simbolismo de los sueños, el hijo connota aquí una transformación superior de la personalidad. El hijo es el yo renacido con perfección prístina, el ser perfecto que deberíamos ser, que aspiramos a ser y que esperábamos ser cuando, por así decirlo, entramos en nuestro presente cuerpo. Es el símbolo de la entelequia, o modelo secreto, de nuestro destino.

Así, sir Galahad, el inmaculado, es la redención del padre brillante y ambiguo cuyo nombre «cristiano» reafirma y lleva. Es la redención porque es la reencarnación del padre. Las virtudes de este santo hijo triunfante son en

[137] Jessie W. Weston, *The Legend of Sir Gawain* (Londres, David Nutt, 1897), p. 59.

esencia las del padre. Y de esa forma ese padre —sir Lanzarote del Lago, pero sir Galahad de la pila bautismal— se revela reuniendo en sí mismo las energías de las dos esferas, la esfera profana de los deseos y la superior de la aventura puramente espiritual. Este es el secreto último de su encanto[138].

Respecto la cuestión de su noche con la virgen a la que creyó la reina de Arturo, puede sugerirse una lectura semejante: en su dimensión espiritual, «inteligible», en oposición a la social y accidental, su amor por la reina era puro: fue vehículo en este plano contingente de su realización en el plano espiritual. Pero descendamos más aún a la tierra y pasemos a la cuarta esfera de desarrollo de la *matière* del rey Arturo:

D. La épica biográfica alemana, 1200-1215. El *san*, el sentido, al que se aplicó aquí la *matière de Bretagne* no fue ni político (como en la fase A), ni de los ideales y maneras cortesanos (fase B), ni ascético-eclesiástico-sacramental (fase C), sino psicológico en el sentido moderno de tratar las iniciaciones espirituales que presenta el mundo, inevitables para cualquier persona verdaderamente sensible a sus percepciones en desarrollo del misterio —e impulso— de la existencia. En la *Queste* los caballeros se internaban en el bosque individualmente, por donde lo veían más espeso, en aquellos lugares en que no encontraban sendero o camino, y había una gran promesa en ese comienzo. No obstante, pronto pareció que, después de todo, sólo había que seguir un camino: la «recta senda al Paraíso» y no los diversos caminos de los caracteres inteligibles de cada uno con su desarrollo peculiar. Mientras que en Wolfram la guía está dentro —única para cada cual—; y veo en esto la primera afirmación completamente intencionada de la mitología fundamental del hombre moderno occidental, la primera mitología absolutamente individualista de la historia de la raza humana: una mitología de búsqueda motivada interiormente —dirigida desde el interior— donde no hay camino autorizado ni gurú al que seguir u obedecer, sino que, para cada uno, todas las vías ya descubiertas, conocidas y probadas siempre son falsas porque no son la propia.

Pues cada uno por sí mismo es, en su «carácter inteligible», una especie sin precedentes, cuya trayectoria vital y forma de

[138] Zimmer, *The King and the Corpse*, pp. 180-81.

vida (como en un retoño o en un juego animal) sólo puede revelarse y realizarse por y a través de uno mismo. De ahí la sensación de nostalgia y aspiración a un fin desconocido, tan característica de la vida occidental —tan ajena a la oriental. Lo que es desconocido, pero profunda e inefablemente deseado, es la peculiar teología de cada uno, no la «recta senda al Paraíso». El erudito crítico anglo-indio de nuestra civilización, Dr. Ananda Kent Coomaraswamy —que vivió y trabajó en este país algo más de cuarenta años, pero nunca captó la idea ni el sentido de la majestad única de esta forma occidental de espiritualidad—, acuñó con menosprecio una caracterización verdaderamente reveladora del «alma fáustica» cuando escribió (empleando el pronombre «nosotros» no para designarse a sí mismo, maestro de la sabiduría «eterna» de la India, sino a sus colegas occidentales del Museo de Boston, en la universidad de Harvard): «Nosotros, que podemos calificar un arte de "significativo", sin saber de qué, también estamos orgullosos de "progresar" sin saber adónde» [139]. Y en efecto lo estamos —y hacemos bien. Pues como Spengler ha dicho acertadamente: «En Wolfram von Eschenbach, Cervantes, Shakespeare y Goethe, la línea trágica de la vida individual se desarrolla desde dentro hacia afuera, dinámicamente, funcionalmente» [140].

Y así volvemos de la epopeya monástica de la Vulgata, con Lanzarote y Galahad y la subsiguiente desintegración de la corte profana del rey Arturo, a la Divina Comedia terrena de sus predecesores enraizados en la naturaleza: Gawain, el amante modelo, aproximadamente de la edad de Leopold Bloom, y Parzival, el joven interrogante, como Stephen, dispuesto a desafiar a Dios si la máscara que muestra —o que dicen que ha mostrado— resulta hueca al golpearla.

---

[139] Ananda K. Coomaraswamy, *Am I My Brother's Keeper?* (Nueva York, The John Day Company, 1947), p. 28.

[140] Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, vol. I, p. 408.

VIII. La coronación del rey

LIBRO XIV: LA FIESTA DEL AMOR

Como ya sabemos *, Gawain vio aproximarse en la llanura a un caballero solitario con armadura más roja que el rubí. En su yelmo llevaba una guirnalda arrancada del árbol que guardaba Gramoflanz, y su escudo estaba traspasado en muchos lugares. Gawain reconoció la guirnalda e inmediatamente, bajando la lanza (el otro también la bajó), hincó las espuelas y embistió (el otro también). Chocaron, se derribaron, con los caballos y todo, y empezaron a luchar con las espadas —solos en la llanura.

Entretanto, habían llegado mensajeros de Arturo al campo de Gramoflanz, que contemplaron extendido ante ellos a lo largo de una milla y media, guardado por extraños caballeros: ballesteros turcos, lacayos blandiendo lanzas y, además, fragor de trompetas y damas con campanillas en la cintura cabalgando en círculos en torno a la tienda del rey. La tropa se apartó y los mensajeros, admitidos, vieron al rey en una litera bajo un baldaquín, rodeado de doncellas alegres y hermosas, poniéndose las grebas.

—Señor —dijeron—, Arturo pregunta: ¿Cómo os atrevéis a retar al hijo de su hermana? Los caballeros de la Mesa Redonda son sus hermanos y si es necesario le defenderán.

—Yo también tengo caballeros —respondió el rey—; no temo al número. Pero antes nunca había combatido sólo con un caballero. Las damas no me elogiarán cuando venza.

Al regresar, los mensajeros vieron a los caballeros luchando. Gawain estaba cediendo y, angustiado por su vida, gritó su nombre, tras lo cual, el otro arrojó su espada y dijo con un gran grito: «¡He sido traicionado! ¡Estoy luchando conmigo mismo!»

—¡Ay, señor! —dijo entonces Gawain, que apenas podía permanecer de pie—. ¿Quién sois?

—Soy pariente vuestro —dijo el otro—. Soy Parzival.

Y así fue cómo, cuando llegó el momento, para el que se

* *Supra*, p. 569.

habían reunidos todos ellos, del combate entre Gawain y Gramoflanz (con el que Gawain había confundido a Parzival a causa de la guirnalda), el caballero estaba tan debilitado que el orgulloso rey, frente a él en el campo, se negó a luchar y pospuso el combate hasta el día siguiente. Parzival, al lado de su amigo, se ofreció a luchar en su lugar, pero Gramoflanz se volvió a negar.

Y fue entonces cuando la pequeña Bene, la hija del barquero, que había ido con Parzival al campo para llevar al rey una prenda de la hermana de Gawain, se dio cuenta de que Gawain era el hermano de Itonje y que Gramoflanz, al insistir en la justa, deseaba matarlo. Los remos de la tristeza llevaron una pesada carga de tristeza a su corazón y, enojada, duras palabras salieron de sus labios. «¡Perro infiel! ¿Qué es esta prenda que os traigo? —dijo—. El amor rechaza vuestro servicio. El amor no puede unirse con la traición.» Un tanto inseguro, el rey la llevó a un lado tratando de justificarse. «No sabéis lo que significa lealtad. Apartaos de mí, hombre detestable!», y huyó. Entonces el rey regresó y se alejó con su séquito, mientras Bene, Parzival y Gawain volvían al pabellón de Gawain.

En el camino, su señor la hizo prometer que no revelaría la naturaleza de la justa a su hermana, que aún no se había dado cuenta de que el campeón que iba a enfrentarse a su *ami* era su hermano. Y cuando Parzival trató de convencer a Gawain de que le permitiera luchar en su lugar, éste se negó.

—Esta mañana —explicó Parzival— encontré el árbol de ese bosque sin defensor, tomé una rama y vine hacia aquí para retar a Gramoflanz. No sabía que estabais aquí y cuando os vi pensé que erais él. Permitidme que me enfrente a él.

—Dios os bendiga —respondió Gawain—; pero con suerte le venceré. Confío en mi causa.

Parzival pareció ceder, pero aquella tarde, en su pabellón, examinó cuidadosamente su armadura y, al alba, marchó en secreto, de forma que cuando Gramoflanz llegó temprano al campo, ya estaba allí Parzival, que inmediatamente le atacó. Y estaban luchando cuando Gawain, después de misa, llegó para enfrentarse a su hombre. Luchando a pie, los dos guerreros levantaban sus espadas en el aire para parar las cortantes hojas. Gramoflanz empezó a ceder y Arturo se aproximó con un

grupo de caballeros para separarlos. El Rey del Arbol admitió que estaba derrotado y Gawain le dijo cortésmente: «Señor Rey, yo haré hoy por vos lo que ayer hicisteis por mí: nos encontraremos mañana».

Mucho antes de que amaneciera, Itonje vio que Bene había empalidecido y estaba llorando a escondidas. «¿Acaso rechazó el rey mi prenda?», se preguntó. Estuvo atenta a las murmuraciones y cuando el mensaje hirió su corazón, fue aterrorizada a su abuela y su madre. «¿Es que la mano de mi hermano va a matar al amado de mi corazón?», dijo, y ellas también se quedaron espantadas cuando comprendieron la seriedad del futuro combate. Arnive ordenó a un paje que pidiera a Arturo que fuera a su tienda.

Por su parte, Gramoflanz, herido por las palabras de Bene, había empezado a inquietarse sobre los sentimientos de Itonje y, tratando de aclarar la cuestión, envió a dos jóvenes mensajeros con una carta para que averiguasen lo que pudieran respecto al estado de ánimo de ella. Al abandonar la tienda de las damas cuando entró Arturo, Bene vio a los dos escuderos entre las cuerdas de la tienda y les dijo: «Retroceded. Retroceded más allá de esas cuerdas». Entretanto, Itonje estaba diciendo a Arturo: «¿Le parece apropiado a la dama Orgeluse que mi hermano, a su servicio, mate a mi *ami*?», y los escuderos lo oyeron. Entregaron la carta de su señor a Bene, que la llevó a la tienda, y Arturo salió poco después a saludarlos cortésmente.

—¿Qué he hecho a vuestro rey —preguntó— para que trate así a mi familia? No puede tenerme mucho respeto. ¡Y pagar con odio al hermano de una dama a la que dice amar! ¡Que reflexione! Debe darse cuenta de que si *eso* es lo que quiere, su corazón no es sincero.

—Pero la duquesa de Logrois sigue negándole su benevolencia —respondieron ellos—. Gawain no es el único caballero suyo al que nuestro señor debe tener en este campo.

Arturo prometió obtener una tregua de ella y, a su vez, propuso una reunión a medio camino entre los dos campos. La tregua se acordó fácilmente. La dama Orgeluse todavía estaba apenada por Cidegast, pero el odio contra el que lo mató se había atemperado en el calor de los abrazos de Gawain,

mientras que Gramoflanz también estaba aprendiendo a ablandarse. Bene había ido a verle con los escuderos y él nunca había sentido tanta alegría como cuando ella le habló del amor de su dama. Además, Arturo había enviado con ella al hermano menor de Gawain, Beakurs, y al ver a este elegante muchacho, Gramoflanz pensó: «¡Monta a caballo con tanta gracia! Y después de todo, ella es su hermana». En cuanto a la cuestión de la guirnalda, como Parzival la había arrancado y les había vencido tanto a él como a Gawain, su combate con el hermano de Itonje por esa causa ya no tenía sentido.

Antes de dirigirse al encuentro, a medio camino entre los campos, Arturo se ocupó de que su sobrina fuera atendida en una tienda llena de damas y cuando se reunió con Gramoflanz entre los dos campos regresó con él a esa tienda. «Y si entre estas damas veis a alguna a la que améis, podéis saludarla con un beso». Y así, como relata el poeta al final de este festivo capítulo, nadie puede decir que hubo alguna vez celebración de matrimonio más hermosa. La segunda hermana de Gawain le fue concedida a Lischois Gwelljus y su madre viuda, Sangive, a Florant el Turkoyte. También estaban Gawain y Orgeluse, y con tantas bellas damas por allí, acampando a la orilla del río, el amor y la alegría reinaban entre los pabellones.

En medio de todo esto Parzival pensaba a solas en Condwiramurs. ¿Acaso encontraría a otra en ese ambiente de celebración? ¡Desde luego que no! Tal lealtad guardaba su corazón, y también su cuerpo, que ninguna mujer en ningún lugar hubiera podido atraer su amor. Pensó: «Si he de seguir aspirando al Grial, me animará el sueño de su puro abrazo —del que he estado separado durante demasiado tiempo. Pero si aquí he de presenciar sólo alegría, cuando mi corazón sólo conoce la tristeza, mis ojos y mi corazón no estarán en armonía. Su armadura estaba allí. Frecuentemente se la había puesto solo. «Que la fortuna me acompañe —pensó— en lo que todavía tengo que lograr.» Ensilló su caballo y partió al amanecer.

LIBRO XV: LA ACOLADA

Un día cabalgaba a buen paso hacia un gran bosque cuando vio aproximarse a medio galope a un extranjero vistosamente ataviado. La gualdrapa de su caballo era de las sedas más finas. Todas las riquezas de Arturo de Bretaña hubieran bastado para comprar las piedras preciosas de su sobreveste: las habían tejido salamandras en ardientes fuegos en las montañas de Argremutin, y resplandecían con una luz brillante. Y habían sido principalmente damas nobles quienes le habían dado esas prendas. Ahora las llevaba así de espléndidamente en señal de la alta aspiración de su corazón. Más allá del bosque que estaba a su espalda, en una borrascosa bahía, estaban acampados veinticinco ejércitos, ninguno de los cuales entendía la lengua de los otros. Y él se había alejado solo de ellos en busca de aventura.

Según se dice, el león nace muerto de su madre; el rugido de su padre le da la vida: estos dos hombres habían nacido del estrépito de la batalla. Inmediatamente embistieron el uno contra el otro y quedaron asombrados y enojados al ver que cada uno seguía en su montura. Lucharon largo tiempo y con furia. Y yo lo lamento, pues ambos eran hijos del mismo padre. Se podría decir que «ellos» estaban luchando si se quiere hablar de dos. Pero eran uno. «Mi hermano y yo» es un cuerpo —como el buen hombre y la buena esposa. Una carne, una sangre, combatiendo por lealtad y haciéndose tanto daño.

El pagano luchaba por amor y piedras preciosas, y con ellos arremetía duramente. Su grito de batalla era «Thabronit». El bautizado cayó. El pagano nunca se cansaba del amor: por tanto, su corazón era fuerte en combate. ¡Que Dios proteja al hijo de Gahmuret! Ese es mi deseo para ambos.

El bautizado, desde su encuentro con Trevrizent, había puesto su confianza en Dios. Pero el pagano era de miembros fuertes y siempre que gritaba «Thabronit» —donde estaba su reina Secundille— aumentaba su fuerza para la lucha. El bautizado me inquieta. Más de una vez ha caído de rodillas. Pero hay una cosa más, valiente Parzival, en la que debes pensar para reunir valor: esos dos preciosos niños, Kardeiz y Loherangrin (Lohengrin) —no deben quedarse huérfanos tan

pronto— que su querida esposa Condwiramurs concibió de ti tras vuestro último abrazo.

«¡Thabronit!» fue respondido ahora con «¡Pelrapeire!» y justo a tiempo. Condwiramurs llegó cruzando el mundo y llenó a su caballero del poder de su amor. Del preciado escudo del pagano —debía valer muchos cientos de marcos— saltaron briznas. Y con un gran chasquido contra su yelmo ornamentado se rompió la espada del cristiano.

«Veo, hombre valeroso —dijo el noble pagano en francés—, que ahora tendríais que luchar sin hoja y yo no obtendría así ninguna fama. Permaneced quieto y decidme quién sois. Hagamos una tregua hasta que hayamos descansado.» Los dos se sentaron en la hierba y el fuerte pagano continuó: «Nunca he encontrado a un combatiente así en mi vida. Pero sed tan amable de decidme vuestro nombre y raza y yo no habré hecho este viaje para nada».

—¿Debo decíroslo por temor? —preguntó el hijo de Herzeloyde.

—Os diré mi nombre primero —respondió el otro—. Soy Feirefiz el Angevino. Muchos países me pagan tributo.

—¿El Angevino? —preguntó Parzival—. Anjou es mío por herencia. Me dijeron que tengo un hermano en un reino pagano que ha ganado muchas alabanzas y estima. Señor, si viera vuestro rostro, podría decir si vos sois ese hermano.

El otro arrojó lejos la espada. «Si hemos de seguir luchando, los dos tendremos las mismas posibilidades. Decidme, ¿qué aspecto tiene vuestro hermano?»

—Es blanco y negro, como un pergamino escrito.

Y el pagano respondió al bautizado: «Soy yo».

No perdieron tiempo. Se quitaron los yelmos y, en efecto, el pagano tenía los colores de la urraca. Besándose, sellaron la paz. Feirefiz, el mayor, pidió a su hermano que le tratara de *tu*, no de *vous*; pero Parzival, en deferencia a su edad, poder y riqueza, no se decidió. Hablaron de su padre, y Feirefiz, que había esperado encontrarle en Europa, se entristeció al conocer su muerte. «En esta hora —dijo—, he perdido la alegría y la he recuperado. Tú, mi padre y yo éramos uno, pero aparecía en tres partes. Yo me ataqué a mí mismo y me hubiera dado muerte con alegría. ¡Oh, Júpiter, escribe este milagro! Tu

poder vino en nuestra ayuda.» Se echó a reír y trató de ocultar sus lágrimas; entonces sugirió a su hermano que fuera a ver su ejército. Pero cuando el cristiano habló del séquito de Arturo y el pagano oyó mencionar a las damas (eran la vida misma para Feirefiz), dijo «Llévame allí», y juntos se dirigieron a las tiendas de Arturo.

Todos estaban preparados para recibirlos, pues un mensajero del Castillo de las Maravillas había llevado la noticia a los campamentos de que en el pilar de la torre mágica se había reflejado un combate. Gawain los recibió en su tienda y cuando se hubieron quitado las armaduras, no fue menor el asombro ante el prodigio de un hombre blanco y negro que ante la riqueza y belleza de sus armas. La velada fue suntuosa y el noble pagano fue elogiado y admirado por todos, mientras las damas le miraban de soslayo y cuchicheaban, preguntándose qué dama le habría dado semejante atavío. Si él le era infiel, su reputación se resentiría; pero a todas las atraía tanto que hubieran aceptado gustosamente sus favores (supongo, señala el poeta, que a causa de sus interesantes marcas). Arturo, Gramoflanz, Parzival y Gawain se apartaron para que las damas se saciaran y, durante el día siguiente, prepararon otra reunión de la Mesa Redonda —extendieron un delicado paño circular sobre la hierba— como aquella en la que, años atrás, recibieron la visita de la Doncella Abominable.

Y ¡mirad!, cuando todos estaban sentados, vieron aproximarse a una dama a caballo. La brida, la silla y el caballo eran espléndidas, y su rostro estaba oculto por un grueso velo. Su suntuosa capa negra, provista de capucha al estilo francés, exhibía una multitud de pequeñas tórtolas en brillante oro árabe. Cabalgó alrededor del círculo, saludó a Arturo, se dirigió a Parzival, desmontó, cayó a sus pies y, llorando, le rogó su saludo. Entonces se alzó, se arrancó el velo, y allí estaba Cundrie, *la sorcière*, tan horrible como siempre: colmillos, morro de cerdo y todo, pero con dignidad permaneció allí y dijo lo que tenía que decir.

—Oh Parzival, Corona de la Salvación del Hombre, en la juventud cortejasteis a la Tristeza; la Alegría la apartará ahora de vos. Habéis aspirado a la paz espiritual, esperando en el sufrimiento la felicidad del cuerpo. Condwiramurs y Loheran-

grin, vuestro hijo, también han sido designados para el Grial. Kardeiz, vuestro otro hijo, será coronado rey de Pelrapeire. Os traigo saludos del noble y amable rey Anfortas, a quien ahora debéis curar.

Los ojos de Parzival se llenaron de lágrimas y todos los que estaban en el círculo se levantaron murmurando.

—¿Qué debo hacer? —preguntó.

—Mi señor —respondió Cundrie—, escogeréis a un hombre para que os acompañe. Yo os conduciré.

Parzival escogió a Feirefiz, el cual accedió a acompañarle al Castillo del Grial; y no sé cómo acabó todo para los demás, pero Cundrie y ellos dos se marcharon juntos *.

LIBRO XVI: EL NUEVO REY

Anfortas todavía sentía un dolor agudísimo. Con frecuencia se le cerraban los ojos y así permanecía hasta cuatro días. Pero ahora se escucharán noticias felices de él.

Parzival y Feirefiz cabalgaban detrás de Cundrie cuando encontraron de frente un grupo de templarios armados, los cuales, al reconocer a la guía, dieron un grito. El pagano bajó la lanza e hincó las espuelas, pero Cundrie le sujetó las riendas. «Están a vuestro servicio», le dijo. Desmontaron, se descubrieron, saludaron a Parzival y también dieron la bienvenida a Feirefiz. Entonces volvieron a montar y regresaron a Munsalvaesche con los ojos llenos de lágrimas, donde fueron recibidos por una multitud de caballeros ancianos, escuderos y pajes.

Ya hemos oído que el angustiado Anfortas casi siempre permanecía echado y no se sentaba nunca. Su litera estaba adornada con piedras preciosas curativas. Con lágrimas en los ojos Parzival pidió: «Mostradme dónde se guarda el Grial y si la gracia de Dios triunfa en mí, ellos serán testigos». Le condujeron allí y, colocándose frente al Grial, hizo tres genu-

* El musulmán Feirefiz/Aibak, «Moteado, como la luna» (*supra*, pp. 556-57, nota) es tan digno de entrar en el Castillo como el cristiano. Véanse los *dos* reyes del Grial (*supra*, p. 455).

flexiones a la Trinidad y rezó para que cesara el dolor del rey; entonces se levantó, se volvió de nuevo a Anfortas e hizo la largamente esperada pregunta: «*Oeheim, was wirret dier*? Tío, qué te aflige?»[141].

Tras lo cual, El que ordenó a Lázaro que se levantara concedió su ayuda, Anfortas quedó curado y el lustre que los franceses llaman *fleur* volvió a su piel. En comparación, la belleza de Parzival no era nada. De hecho, nadie cuya belleza fuera de nacimiento se podía comparar a Anfortas cuando sanó. Y como Parzival era designado señor del Grial por la inscripción que había sobre éste, fue proclamado rey.

Condwiramurs también se dirigía apresuradamente a Munsalvaesche y Parzival se reunió con ella en el mismo lugar en que su corazón una vez quedó extático al ver la sangre sobre la nieve. En el camino se detuvo para visitar a Trevrizent, el cual se asombró al conocer la curación de la herida de su hermano. «Rara vez ha ocurrido mayor prodigio —dijo—. Con vuestra obstinada oposición, habéis obligado a Dios a que Su Trinidad os conceda vuestro deseo.» Y encomendó a Dios a Parzival, que continuó su viaje esa misma noche. Su escolta conocía bien el bosque y a la mañana siguiente vio ante él las tiendas del séquito de su reina. Se adelantó un anciano caballero, el padre de Sigune, el duque Kyot de Cataluña, que saludó cortésmente a Parzival y le condujo a la tienda más grande, donde Condwiramurs todavía estaba durmiendo en el lecho con sus dos hijitos, rodeada de damas que dormitaban. Kyot fue directamente hacia ella y dio unas palmaditas sobre las mantas llamándola para que se despertara y riera de alegría. Condwiramurs abrió los ojos: allí estaba su esposo. Y aunque no tenía nada puesto más que el camisón saltó de la cama. Parzival la abrazó. Los niños se despertaron y él también los besó. Entonces, el anciano Kyot, consideradamente, hizo que se llevaran a los niños, dijo a las damas que se marcharan y él mismo cerró la tienda por fuera.

Más tarde, ese mismo día, un sacerdote dijo misa y Parzival supervisó la coronación de su pequeño Kardeiz, tras lo cual las tiendas fueron recogidas entre lágrimas y los dos grupos se

[141] Wolfram, *op. cit.*, XVI. 795:29.

separaron. El duque no había dicho nada de su hija. Pero cuando Parzival y Condwiramurs se detuvieron con su séquito en la ermita de Sigune, la encontraron en su interior, todavía arrodillada, pero muerta. Levantaron la losa de la tumba de su amante, donde yacía embalsamado en toda su belleza, colocaron a la virgen a su lado, cerraron la tumba con una oración y continuaron para llegar a Munsalvaesche esa noche.

Feirefiz les había esperado levantado y se rió cuando el pequeño Loherangrin, asustado por su piel moteada, se apartó cuando su tío le iba a besar. Entonces se iniciaron rápidamente los preparativos para una ceremonia del Grial. En la gran sala se encendieron tres grandes hogueras con áloe de penetrante aroma e innumerables velas. Aparecieron veinticinco doncellas al servicio de la Alegría del Paríso. Se reunieron todos los templarios, y cuando Condwiramurs se hubo cambiado el vestido del viaje, también fue a la gran sala. Por todas partes había asientos y alfombras, y de nuevo se celebró toda la procesión del Grial.

Sin embargo, esta vez se observó algo muy extraño.

Feirefiz, sentado con Parzival y Anfortas en el asiento ante el cual se había colocado el Grial, no vio la piedra, sino sólo los ojos de quien la llevaba, la reina Repanse de Schoye.

—¿No veis el Grial ante vos? —preguntó Anfortas.

—No veo nada más que una mesa —respondió—. Pero los ojos de esa muchacha penetran en mi corazón.

El poder del amor le había hecho empalidecer en las partes blancas de su piel. ¿De qué le servía ahora a Secundille el amor que le había dado? ¿O a las otras damas de su vida los costosos regalos que le habían hecho? El amable Anfortas percibió su angustia. «Señor, lo lamento si mi hermana os causa dolor —dijo—. Vuestro hermano es hijo de la hermana de ella. Quizá pueda ayudaros.» Y se dirigió a Parzival. «Señor, creo que vuestro hermano aún no ha visto el Grial.»

Feirefiz asintió. No lo había visto. A todos los caballeros les pareció extraño y llevaron la noticia a Titurel, el anciano tullido que estaba siempre en el lecho en la otra gran sala, de la que habían traído el Grial y a la que éste volvería. «Si es un pagano sin bautizar —dijo Titurel— es inútil unirlo a los que ven el Grial. Para él está cubierto por un velo.»

Le pidieron que se bautizara. «¿Me ayudará eso en este amor? —preguntó, y Parzival, dirigiéndose a él ahora de *tú* y no con *vous*— le dio a entender que entonces podría tratar de obtener el amor de la dama. Enviaron a buscar la pila baustismal: un maravilloso rubí sobre una base circular de jaspe. «Si deseas casarte con mi tía —le advirtió Parzival—, tendrás que renunciar a tus dioses y a Secundille.»

«Haré lo que sea necesario por esa muchacha», respondió el pagano. Le enseñaron la doctrina de la Trinidad. «Querido hermano —dijo—, si tu tía tiene ese dios, quiero creer en ese dios y abjuro de todos los míos. Por el dios de tu tía, quiero bautizarme.»

Y cuando así lo hicieron, el Grial se descubrió a su vista y sobre la piedra estaba escrito lo siguiente: TODO TEMPLARIO NOMBRADO POR LA MANO DE DIOS SEÑOR DE UN PUEBLO EXTRAÑO DEBE PROHIBIR QUE SE PREGUNTE SU NOMBRE O RAZA Y AYUDAR A ESE PUEBLO EN SUS DERECHOS. PERO SI SE LE HACE LA PREGUNTA, YA NO TENDRA SU AYUDA.

Doce días después Feirefiz partió con su esposa. A su ejército habían llegado mensajeros informando de la muerte de la reina Secundille, y, más tarde, en la India, Repanse de Schoye tuvo al hijo que el mundo conoce ahora como el Preste Juan...

IX. Tornada: a cada uno, lo suyo

Y así, por fin hemos oído correctamente —afirma el poeta— cómo Parzival, hijo de Herzeloyde, obtuvo el Grial. Y añade: «Si el maestro Chrétien de Troyes hizo una injusticia a esta historia, tiene razón Kyot para enojarse, que nos la transmitió correctamente... De la Provenza a las tierras alemanas nos llegó la historia, hasta el final de la aventura. Y yo, Wolfram von Eschenbach, no diré más de ella de lo que dijo allí el Maestro»[142].

No es necesario que argumentemos si las referencias a un

[142] Wolfram, *op. cit.*, XVI. 827:1-11.

maestro provenzal Kyot deben tomarse en serio[143]. La cuestión es ahora, más bien, que en el conjunto de ideas aquí presentadas como una unidad tenemos la primera definición de la mitología secular que hoy es la fuerza guía espiritual del Occidente europeo. Los teólogos ni siquiera parecen darse cuenta de que esta mitología existe y que es la religión auténtica de muchos de sus feligreses que murmuran credos increíbles en los bancos de su parroquia.

Aquí, como la posterior *Queste*, el Grial es el símbolo del supremo valor espiritual. Sin embargo, no se alcanza renunciando al mundo, o incluso a las costumbres sociales del momento, sino, por el contrario, participando con toda la fuerza que se tenga en el orden de vida secular de la manera o maneras dictadas por el propio corazón no corrompido: lo que los místicos denominan la voz interior. La observación de Trevrizent de que se había producido un milagro por cuanto Parzival, con su obstinación, había obligado a Dios a que la Trinidad le concediera su deseo, alude a la esencia de la enseñanza: la anagogía, el *san* metafísico de esta ejemplar historia gótica. Según su revelación, surgida del corazón y sus alrededores del Occidente europeo, la iniciativa moral en el campo del tiempo es del hombre, no de Dios; y no del hombre como especie o miembro de algún consenso divinamente ordenado, sino de cada uno por separado, como individuo motor de sí mismo en acciones coherentes. Ese es el significado del término «libre albedrío» en nuestro Occidente. La idea ya se anunciaba en el primer sermón de Trevrizent, cuando enseñó a un Parzival perdido que Dios devuelve odio por odio y amor por amor. Está implícita en la propia estructura de la trama, en la que el héroe, al atenerse a las instrucciones recibidas en su primera visita al Castillo del Grial no sólo no cura al Rey Mutilado, sino que también pierde la virtud de su propia vida y, desorientado, convierte en yermo todo lo que toca: mientras que, cuando finalmente ha aprendido en la soledad del exilio a convertirse en lo que Nietzsche denomina

[143] Sobre la tesis negativa, véase Loomis, *The Grail*, p. 197; sobre la positiva, Franz Rolf Schroeder, *Die Parzivalfrage* (Múnich, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1928), pp. 70-71.

«una rueda girando desde su propio centro», ¡en la piedra del Grial está escrito su nombre!. En su vida, en su profundidad, ha tocado la esencia del tiempo, de acuerdo con esa máxima hermética del siglo XII ya citada en estas páginas *, de Dios como «una esfera inteligible, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna».

Pues según esta mitología, no hay ley fija ni conocimiento establecido de Dios, instituido por profeta o sacerdote, que pueda oponerse a la revelación de una vida vivida con integridad en el espíritu de su propia y valiente verdad. Cada supuesta «caída» o desviación de la «ley» es entonces en sí misma un acto creativo en el que Dios (por emplear un término mitológico) participa. De ahí el tema de Joyce tomado de Romanos 11, 32 **. La iniciativa de Dios se representa en el alma sellada o «carácter inteligible» innato del individuo, y la iniciativa, la libertad para actuar, debe ser propia, no guiada por lo que otros dicen, han hecho, o puedan decir que es la voluntad de Dios, sino sólo por la propia voz interior; pues, en efecto (continuando en términos mitológicos), es en el alma sellada, su secreta diferencia conferida por Dios, donde está oculta la «voluntad de Dios», que debe hallarse y revelarse, como un huevo de Pascua: y no retirándose a un lecho de éxtasis en la oscuridad o en la luz, sino en la acción, aquí, en este mundo mezclado (si no, ¿por qué habríamos de nacer?), donde nada es impuro ni puro, sino, como el plumaje de una urraca, mezclado.

Sin embargo, en esta mitología del individuo motor de sí mismo y responsable en el tiempo, también hay una dimensión profunda, que trasciende el tiempo y el espacio. Gahmuret, Feirefiz y Parzival son uno, como Parzival lo es con Condwiramurs. El bautizado y el pagano son uno incluso en el combate, como en el abrazo lo son el hombre y la mujer. De nuevo recordamos a Joyce y su tema esencial en *Finnegans Wake* de los hermanos enemistados: «opuestos iguales, desarrollados por unmismo poder... y polarizados para en la sínfisis de sus antipatías. Claramente distintos eran sus dobledestinos» ***.

---

* *Supra*, pp. 53, 60 y 167, y *Mitología occidental*, p. 555.
** *Supra*, p. 297.
*** *Supra*, p. 350, de *Finnegans Wake*, p. 92.

Más aún, también como ya hemos señalado, hay un sentido auténticamente místico en esta obra de la armonía entre el acontecimiento exterior y la disposición interna reconocida por Schopenhauer en su ensayo sobre el «aparente designio»*. Pues, como revelan los últimos episodios, Parzival había estado dando vueltas durante años a una noche de distancia de Munsalvaesche. Sólo cuando estuvo dispuesto para cada una, encontró (¿encontró?) sus diversas aventuras en ese bosque místico, el bosque de este mundo. Es una ley de la vida simbólica que el dios contemplado sea una función del estado de la conciencia de quien lo contempla, y en esta obra —como en la propia vida— son los amigos y enemigos del individuo quienes le sirven de mensajeros y dioses de guía iniciática y revelación.

Pero ésta, después de todo, es la principal lección del romance artúrico en general. En él, los dioses y diosas de otros tiempos se han convertido en caballeros y damas, eremitas y reyes de este mundo, sus castillos; y las aventuras, en gran medida mágicas, son más bien de la magia de la poesía que de la religión tradicional, no tanto milagros de Dios como signos de una dimensión de la naturaleza en plena revelación: como si en el esquema de Gafurius de la música de las esferas (Fig. 13) el canto bucólico de la *surda Talía*, bajo el suelo, estuviera empezando a escucharse de nuevo, como en tiempos paganos: la primera exposición de un acorde que se dilataría a través de todas las esferas exteriores-interiores de las nueve Musas. El principal propósito de la *Queste del Saint Graal* del monje era detener la tendencia de este despertar a la naturaleza, invertir su curso y convertir al Grial, la cornucopia del señor de la vida, en un símbolo ya no de la gracia natural terrena, sino de la sobrenatural —dejando a la naturaleza, al hombre, la historia y todas las mujeres, excepto las monjas bautizadas, al Diablo.

En completo contraste, el amor, y concretamente el amor heterosexual, con la mujer como principal oficiante y recipiente, es el poder motor y redentor que el poeta Wolfram coloca en el altar de la catedral que erige a la virtud del Grial.

---

* *Supra*, pp. 382-85.

Doncellas, no invisibles, llevan aquí el talismán y toda clase de amores iluminan la aventura, como las vidas de los santos en las vidrieras de Chartres, Amiens y Beauvais: los amores de familias y parejas, madres por hijos, padres por hijas, una eremita por un cadáver que su amor preserva en toda la belleza de la juventud. La lealtad en el servicio al amor es la motivación de la acción de este mundo, donde, como dice el autor, aunque todo esté entreverado de blanco y negro, la inconstancia aumenta el negro, mientras que «el que es de ánimo firme tiende al blanco»[144]. Y, como en el culto del amor y las canciones de los trovadores, los amores de este mundo simpre son concretos, específicos. Nunca son, como en los cultos antiguos y orientales de *eros* y *ágape* —o como en las elegantes extravagancias de los valentines provenzales*— impersonal, orgiástico; excepto en el caso del blanco y negro Feirefiz, que, en cualquier caso, en el Castillo del Grial fue hechizado —y para siempre— por un solo par de ojos azules.

El amor nace de los ojos y del corazón: el mundo iluminado del divino don de la vista y el oscuro de la gruta que se abre en el interior al infinito (en la Fig. 3, los ámbitos 16 y 10). De ahí que ni la luz ni la oscuridad por sí solas representen la vía del servicio a la diosa Amor, que está entreverada: ni la litera de Galahad a Sarras ni el lecho cristalino de la gruta de Tristán, sino, mientras la vida dure —y, al fin y al cabo, la vida es su ámbito— el Lecho de las Maravillas de Gawain, con sus proyectiles y sus flechas («Quien busque descanso —afirma el autor— no debería venir a *este* lecho»)[145], o la dura silla de la montura marcada con la tórtola de Parzival. En el momento de despertar al amor, un objeto, aparentemente exterior, «penetra [en palabras de Joyce] en el alma para siempre... Y el alma se precipita al llamamiento. ¡Vivir, errar, caer, triunfar, volver a crear la vida con material de vida!»**. Condiramurs, *conduire amour*: la guía la llamada, habrá abierto una perspectiva del castillo, pero el acceso al mismo hay que ganarlo. Y, según esta mitología, la única vía es la absoluta fidelidad al objeto

[144] Wolfram, *op. cit.*, I. 1-14.
[145] Wolfram, *op. cit.*, XI. 569. 12-13.
* *Supra*, p. 200-01.
** *Supra*, p. 95-96.

exterior más íntimo. Sólo así pueden unirse los dos mundos y ganarse el reino del Castillo de la Vida propio de cada uno.

«Una vida conducida de tal forma —afirma Wolfram— que no se le robe a Dios el alma y que, con todo, pueda ganar dignamente el favor del mundo: ésa es mi obra»[146]. En lo esencial, esto suena muy parecido a la *moraliteit* de Gottfried, de la que hemos leído que su doctrina «está en armonía con el mundo y con Dios» *. No obstante, en aquel caso, el joven héroe pecó contra la Diosa al no reconocer sus llamadas y representar un papel por temor, como Tantrís —Tristán al revés—, con los resultados que ya conocemos: deshonor en el mundo, deslealtad y la herida de Amfortas sin curar. El ideal, *moraliteit*, la realeza del Grial, nunca fue alcanzado.

Sin embargo, Wolfram resolvió el problema espiritual de su siglo primero estableciendo el ideal del matrimonio por amor y, simultáneamente, el ideal de un matrimonio indisoluble más allá del amor; después, llevando a sus héroes a este fin a través de aventuras emprendidas sin fingimiento y con valor decidido, siguiendo el impulso de sus corazones no corrompidos. Por lo que yo sé, fue el primer poeta en el mundo que expuso seriamente este ideal explosivo socialmente del matrimonio, que hoy se ha convertido en la norma romántica de Occidente, pero que en Oriente es rechazado e incluso despreciado por considerarse anárquico, inmoral e insensato. Pues en él se trascienden los órdenes primitivo, antiguo y oriental del matrimonio tribal y familiar, donde las consideraciones sociales, políticas y económicas prevalecen sobre las personales y románticas, y donde la personalidad en desarrollo (que en la tradición de esta revelación es la flor de la vida humana) está ligada, mutilada y entrenada de acuerdo con los intereses de un grupo. Igualmente, aquí se trasciende la desesperada respuesta cortesana del adulterio a tales violaciones sociales de las aspiraciones del corazón que despierta, así como la fría respuesta ascética de la huida absoluta, por medio del claustro, a la nave de Salomón.

Y después de todos los milagros, voces angélicas, consa-

---

[146] Wolfram, *op. cit.*, XVI. 827:19-24.

* *Supra*, p. 267, de Gottfried, 8010-8014.

graciones y elevaciones al cielo de la *Queste del Saint Graal* cisterciense, no era maravilloso ver finalmente a un Rey del Grial, recién coronado, ir inmediatamente a buscar a su esposa y sus hijos en el mismo lugar en que, en la lozanía de la juventud, su recuerdo se había apoderado de él? Más aún, ¿no es adecuado que la propia Doncella del Grial, Repanse de Schoye, abandone a su tiempo su papel angélico para casarse y tener un hijo? Y, por último, ¿qué podemos decir hacia el año de Nuestro Señor 1968, de esa orden que ha aparecido en el Grial, aproximadamente en el 1215, indicando a cada rey a su servicio, que, por la gracia de Dios, fuera nombrado señor de un pueblo extraño, *daz er in hulfe rehtes*, «que le ayude en sus derechos» *.

Pero no es posible que todos, o incluso muchos, de los nobles hijos de este mundo hagan el viaje por la aventura de la vida con tanto aplomo como Parzival. Y ¿cuántos han encontrado sus Condwiramurs de una vez para siempre, tan maravillosamente, en un momento tan perfecto? Para la mayoría, la búsqueda del ideal al que servir habrá sido más semejante a la de Gawain, con sus damas por doquier y, finalmente, su peligrosa y fascinante dama Orgeluse, a la que la vida ya ha dejado cicatrices, y el Lecho Peligroso. Pues si Parzival es el modelo de un ideal absoluto, Gawain es el hombre de mundo. Con su noble corazón al servicio de Parzival, facilita las apariciones del joven en el campo de la historia (la corte de Arturo). Los dos son como padre e hijo, como Lanzarote y Galahad. De forma que una vez más reconocemos aquí, como allí, las virtudes del caballero más joven en el espíritu o esencial del mayor. Más aún, lo mismo puede decirse de sus matrimonios. Como escribió Zimmer de Lanzarote en relación a su hijo: el padre «reunía en sí mismo las energías de las dos esferas, la profana de los deseos y la superior de la aventura puramente espiritual» **, de igual forma, en relación a estos dos matrimonios también podemos ver en el de Gawain y Orgeluse una combinación de las energías de ambos: el imperfecto, del matrimonio en esta vida sobre la tierra, y el perfecto, del

* *Supra*, p. 623, en Wolfram, *op. cit.*, XVI. 818:24-819:2.
** *Supra*, pp. 610-11.

ideal al que tiende; la imagen normal y supranormal* del misterio del amor, en el que uno es ambos.

Ahora bien, ¿cómo interpretar esa extraña farsa, el bautismo de Feirefiz? La magia de los sacramentos no había desempeñado ningún papel significativo en ninguna de las principales biografías de la obra. Sus rituales estaban asociados más bien con el ceremonial de la corte que con las necesidades y percepciones de la vida interior —y entonces, súbitamente, cuando todo está hecho, se celebra un bautismo.

Estaríamos tentados a considerar la escena como una parodia de la conversión de paganos por decreto o persuasión, a lo cual se opone el hecho de que, tras el bautismo, el pagano moteado (una prefiguración del moderno anglo-indio) pudo ver —aunque sin apreciarlo excesivamente— el Grial. Una explicación podría ser que, como la Iglesia Romana era en la época de Wolfram el único vehículo público autorizado de la herencia espiritual europea, la sumisión de Feirefiz al rito representaba y confirmaba un acto de participación voluntaria en el orden moral del mundo cristiano. Pero había algo muy especial en este rito concreto.

«Inclinaron un poco la pila bautismal —leemos— hacia el Grial y al instante se llenó de agua, ni demasiado caliente ni demasiado fría»[147]. Es decir, el Grial mismo, la piedra filosofal, era la fuente del agua (*aqua mercurialis*)** vertida sobre la cabeza blanca y negra del hombre.

Más aún, la orden de la necesidad del rito la había dado aquel misterioso y maravilloso anciano —«más gris que la niebla»— a quien Parzival había visto en su primera visita al castillo reposando en un lecho en la gran sala contigua***. ¿Quién era?

Sabemos que era Titurel, el abuelo de Anfortas. Como primer Rey del Grial, es el equivalente de Bron, EL REY PESCADOR, en la *Estoire* de Robert de Boron y, en el mito celta, del dios galés Bran el Bendito (el irlandés Manannan

---

[147] Wolfram, *op. cit.*, XVI. 817:4-7.

* Sobre la idea de la «imagen supranormal», cf. *supra*, p. 285, y *Mitología primitiva*, pp. 51-72.

** *Supra*, p. 312.

*** *Supra*, p. 493-94.

Mac Lir), señor del mar y los peces: o, de nuevo, el Pescador de Hombres (Fig. 3, estadio 1)*.

La fecha de esta gran obra, hacia el 1215, representa —como señaló Henry Adams en su estudio de la dinámica cultural**— el apogeo del arco gótico cristiano. «Símbolo o energía —escribió en su capítulo sobre «La dinamo y la virgen», celebrando el milagro de la construcción de Chartres (contemporánea exacta del *Parzival* de Wolfram)—, la Virgen había actuado como la mayor fuerza que el mundo occidental había conocido, y había atraído las actividades de los hombres a sí misma más intensamente que ningún otro poder, natural o sobrenatural; la tarea del historiador sería seguir la pista de esa energía, descubrir de dónde venía y adónde iba, su intrincada fuente y sus cambiantes canales, valores, equivalentes, conversiones»[148].

Ya hemos visto de dónde venía: la energía del altar de Chartres y del agua (*aqua permanens*) del Grial (Figs. 40-43). Por lo tanto, ahora sólo tenemos que seguir lo que Adams denominó su «curva de degradación», cuando rompe su bóveda gótica y discurre con fuerza creciente hasta la gran «Sala de dinamos» de la Exposición de París del año 1900 y —más allá— a Hiroshima y la luna.

---

[148] Adams, *The Education of Henry Adams*, pp. 388-89.

* En el tesoro de la catedral de San Lorenzo, en Génova, se conserva una copa octogonal poco profunda de cristal romano (siglo I d.C.), que fue llevada allí tras la conquista de Cesárea (1001-1002); en el pasado se creía que era una esmeralda de valor incalculable y se la identificó con el Grial en el que José recogió la sangre de Cristo. «En el borde hay una inscripción en líneas muy finas que sólo es visible a una luz determinada: la escritura en la que el Grial revelaba sus mandamientos. Así pues, «la copa era al mismo tiempo una piedra valiosísima, una vasija de culto y un oráculo!» (Goetz, op. cit., p. 5). Por la forma y la época esta copa está relacionada con el cáliz de las Figuras 3 y 11; por el tamaño, con los yelmos de piedras preciosas de Belakane y Gahmuret.

** *Supra*, p. 195.

CUARTA PARTE

NUEVO VINO

CAPÍTULO 9

LA MUERTE DE «DIOS»

I. El crimen de Galileo

Considerando que tú, Galileo, hijo del fallecido Vincenzo Galilei, de Florencia, de setenta años de edad, fuiste denunciado en 1615 ante este Santo Oficio por sostener como verdadera una doctrina falsa enseñada por muchos, es decir, que el sol se halla inmóvil en el centro del mundo y que la tierra se mueve, incluso con movimiento diurno; ítem, por tener alumnos a los que enseñaste esas opiniones; ítem, por mantener correspondencia sobre las mismas con matemáticos alemanes; ítem, por publicar ciertas cartas sobre las manchas del sol, en las que desarrollabas la misma doctrina; ítem, por responder a las objeciones que continuamente mostraban las Sagradas Escrituras glosando las mencionadas Escrituras con tus propias ideas; y considerando que después apareció un escrito, en forma de una carta que reconociste haber escrito a una persona que fue tu alumno, en la que, siguiendo la hipótesis de Copérnico, expones varias proposiciones contrarias al verdadero sentido y la autoridad de las Sagradas Escrituras; por lo tanto (deseando este Santo Tribunal impedir el desorden y el agravio crecientes que esto ocasionaba en detrimento de la Sagrada Fe), por deseo de su Santidad y los Más Eminentes Señores, Cardenales de esta suprema y universal Inquisición, las dos proposiciones de la estabilidad del sol y del movimiento de la tierra fueron calificadas por los Teólogos Calificadores como sigue:

1. La proposición de que el sol está en el centro del universo y no se mueve de su lugar es absurda, filosóficamente falsa y formalmente herética porque contradice expresamente las Sagradas Escrituras.

2. La proposición de que la tierra no está en el centro del universo ni es inmóvil, sino que se mueve, es igualmente absurda, filosóficamente falsa y, considerada teológicamente, al menos errónea en la fe.

Por lo tanto..., invocando el sagrado nombre de nuestro Señor Jesucristo y de Su Gloriosa Madre María, pronunciamos esta Nuestra sentencia definitiva...: Afirmamos, juzgamos y declaramos que tú, el mencionado Galileo... habiendo sido sospechoso por este Santo Oficio de herejía, es decir, de haber

creído y sostenido la doctrina (que es falsa y contraria a las Sagradas y Divinas Escrituras) de que el sol está en el centro del mundo y no se mueve de este a oeste, y que la tierra se mueve y no es el centro del mundo; ítem, de que es posible sostener y considerar probable una opinión después de que ha sido declarada y decretada definitivamente contraria a la Sagrada Escritura y, por lo tanto, que has incurrido en todas las censuras y castigos impuestos y promulgados en los cánones sagrados y otras disposiciones generales y particulares contra delitos de esta descripción. Por lo que es Nuestra voluntad que seas absuelto, siempre que sinceramente y con verdadera fe, en Nuestra presencia, abjures, maldigas y abomines los mencionados errores y herejías y cualquier otro error o herejía contrario a la Iglesia Católica y Apostólica de Roma... [1].

II. La nueva realidad

La fecha de este pintoresco documento es el 1630 d.C., entre Dante y James Joyce, y en el amplio lienzo de nuestro estudio marca el final de una edad de pensamiento mítico que comenzó el Oriente Próximo hacia el 7500 a.C., con la invención de la agricultura, y alcanzó la madurez hacia el 3500 a.C. en Sumer. La imagen simbólica de la Montaña Universal de la Diosa, con la ciudad del Señor del la Tierra en la cumbre, las aguas abisales por debajo y, por encima, las esferas celestiales girando alrededor, que hemos visto ilustrada en el zigurat de Nippur [2] y reconocido en la torre de Babel, en el Monte Sinaí y el Olimpo, y que fue desarrallada en la obra de Dante como una figura del desplazamiento del sol, representa, de principio a fin, el periodo que Leo Frobenius denominó la Edad Monumental de la historia humana. En su opinión, esta edad —en cuyos cinco mil años surgieron y expiraron todas las grandes culturas superiores— fue precedida de largos, intemporales milenios, en que el hombre primitivo buscó su sustento en un medio no dominado por él, sino por los mundos animal y vegetal. Con el desarrollo en el Oriente Próximo nuclear de la agricultura y la ganadería, cuando apareció una constelación de comunidades establecidas en constante crecimiento y, habiéndose extendido gradualmente hacia el este y el oeste,

---

[1] J. J. Fahie, *Galileo, His Life and Work* (Londres, John Murray, 1903), pp. 313-14.

[2] *Mitología oriental*, p. 130, Fig. 13.

alcanzó, hacia el 3000 a.C., las costas atlántica y pacífica, nuevas formas y posibilidades de experiencia se presentaron ante la vista, la mente, los sentimientos y los órganos de acción del hombre: la misma vieja especie, el *Homo sapiens*, pero adquiriendo nuevas facultades, creando su entorno y soñando sus antiguos e inevitables sueños de niñez, juventud, madurez y vejez en un contexto de nuevas formas. Y fue en esta base agrícola común donde surgió cada una de las culturas superiores monumentales —en Mesopotamia, Egipto, el Egeo, India, China y el Nuevo Mundo; la Grecia y la Roma clásicas; el Levante musulmán-bizantino-mago; o, finalmente la Europa gótica, donde en la época de Eloísa y Abelardo, los poetas del Grial y de Tristán, Joachim de Floris, Eckhart, Dante y Cusano, aparecieron los inicios de la siguiente gran fase de la evolución de la conciencia.

Frobenius denominó esta nueva época, que ahora se abre ante nosotros, la edad de la Cultura Universal. Sus determinantes técnicos serán el método científico de investigación y la máquina movida por energía, como lo fueron la agricultura y la ganadería (ca. 7500 a.C.), con las artes de la escritura y el gobierno coercitivo (ca. 3500 a.C.), de la Monumental. Y el rasgo distintivo de su nueva humanidad —proclamado en las vidas y las obras de aquellos que la anunciaron— ya se ha sugerido en el *Parzival* de Wolfram, esto es, una humanidad de individuos con fines propios, no dirigidos por la coacción y el griterío de los otros, sino por su propia voz interior.

«¿Quién es ese o esos otros a quienes encargo de ser yo? —pregunta Ortega—. ¡Ah!, nadie determinado; ¿quién es el sujeto responsable de ese decir social, el sujeto impersonal del se dice? ¡Ah!, pues... la gente. Y la gente no es éste ni aquél —la gente es siempre el otro que no es precisamente éste ni aquél— es el puro otro, el que no es nadie. La gente es un yo irresponsable, el yo de la sociedad —o social. Y al vivir yo de lo que se dice y llenar con ello mi vida, he sustituido el yo mismo que soy en mi soledad por el yo-gente-me he hecho "gente". En vez de ser mi auténtica vida me la desvivo alterándola.»

Y concluye: «Lo que decimos es simplemente que la vida tiene realidad —no bondad ni meritoriedad, sino pura y simple

realidad en la medida en que es auténtica, en que cada hombre siente, piensa y hace lo que él y sólo él, individualísimamente tiene que sentir, pensar y hacer»[3].

En Sumer nunca se podría haber dicho esto. Simplemente, no habría tenido sentido. La autoridad descendía de lo alto, el orden de los cielos, traducido, interpretado y administrado por sacerdotes. El espectáculo sagrado de las tumbas reales de Ur, donde toda la corte del rey muerto bajaba viva a su tumba[4], habla de la terrible y noble impersonalidad de las vidas así vividas, dedicadas a un drama sacerdotal: un drama mitológico, representado en honor de la ley celestial, deducido de las observaciones de los ciclos matemáticamente mesurables de la luna, los planetas, el sol y las estrellas. Esto es, igual que los cazadores primitivos basaban su orden social en ritos, y los ritos en relaciones y alianzas imaginadas con los animales; y como los agricultores primitivos, en sus terribles misterios de sacrificio, enterramiento y supuesto renacimiento, imitaban el orden del mundo vegetal, donde la vida siempre vuelve a surgir del vientre de la tierra: también en la gran edad de los monumentales zigurats, las pirámides, las torres de los templos y las agujas de las catedrales («Hágase tu voluntad, así en la tierra como en el Cielo»), la lección que el hombre intentaba conocer y seguir estaba escrita en las alturas, de una vez para siempre —bien en las estrellas (como en la anterior ley de la Edad del Bronce) o en las páginas de un libro dictado «desde arriba» y en las palabras de uno «bajado» y «hecho carne» milagrosamente. Mientras que el nuevo centro y origen del temor, la verdad, la virtud y la existencia, que ya se nos revela en el valor y la lealtad de Eloísa, las profecías de Joachim, el tema de la búsqueda del Grial, el sueño de Dante, el nacimiento de Cristo en el corazón postulado por Eckhart, es el propio de cada uno, revelado desde su interior. «Prefiero la iglesia silenciosa antes de comenzar el servicio a cualquier sermón», escribió Ralph Waldo Emerson en su ensayo «Confía en ti mismo»[5].

---

[3] Ortega y Gasset, *En torno a Galileo*, en *Obras Completas*, vol. V., pp. 74-75, Alianza, Madrid, 1983.

[4] *Mitología primitiva*, pp. 460-66.

[5] Emerson, *op. cit.*, p. 71.

Pero el descubrimiento de este centro no sólo implica valentía con la verdad propia, sino también respeto por su equivalente en los demás; de nuevo, el principio de Dios como una esfera inteligible cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna. Por ello, quizá no sea mero accidente, sino un símbolo históricamente, el viaje de Inglaterra al Nuevo, en la época del juicio de Galileo, del individualista Roger Williams (ca. 1604-1684), el cual llegó a Boston en febrero de 1631 y, cuando el tribunal de Massachusetts le desterró por expresar y enseñar la opinión de que el poder de un estado no puede atribuirse en justicia la jurisdicción sobre las conciencias de los hombres (y que la patente concedida por el rey a los colonos no constituía ningún título justo de propiedad sobre la tierra, que debería haber sido comprada a sus legítimos poseedores, es decir, los indios), Williams, que se consideraba un «buscador» en materia espiritual, se marchó con cuatro compañeros y en junio de 1636 fundó en la tierra comprada a los jefes narragansett Canonicus y Miantonomo el primer estado secular de la historia como «refugio para personas que sufrieran padecimientos por cuestiones de conciencia», y bautizó su ciudad con el nombre de Providence, en agradecimiento por la «generosa providencia de Dios en su padecimiento».

Emerson (1803-1882), el sabio-filósofo de Nueva Inglaterra, del siglo de Schopenhauer, al celebrar en su estilo más optimista «esa unidad, ese espíritu universal que contiene el ser de cada hombre y le hace uno con todos los demás; ese corazón común, cuyo culto es toda conversación sincera, y al que se obedece con toda acción recta, es esa realidad abrumadora que refuta nuestros artificios y talentos, y nos obliga a parecer lo que realmente somos y a hablar de acuerdo con nuestro carácter y no de boca para afuera, y que siempre tiende a penetrar en nuestro pensamiento y nuestra acción, y a convertirse en sabiduría y virtud, en poder y belleza», nos presenta el misterio simple y claramente cuando afirma: «Vivimos sucesivamente, divididos, en partes, en partículas. Entretanto, en el interior del hombre habita el espíritu del todo; el silencio sabio; la belleza universal, con la que cada parte y partícula está igualmente

relacionada; el eterno UNO»[6]. Lo cual es exactamente el «Fundamento del Ser» de Paul Tillich * y sería el *brahman* indio, así como el budista «cuerpo de la verdad» (*dharma-kāya*)[7], si no fuera por el marcado acento que todos los escritores occidentales ponen en la encarnación personal, individual, del misterio como un valor en sí mismo: como para sugerir que el lugar donde ha de ser reconocida la *personalidad* de Dios (tan importante en la teología) no es la trascendencia, «ahí afuera», más allá del pensamiento y la personalidad, sino en esta vida, en su inmanencia, en los rostros, las personalidades, amores y vidas de quienes nos rodean, en nuestros amigos, nuestros enemigos y nosotros mismos. O, volviendo al lenguaje de Wolfram, al referirse a la lucha de Parzival y Feirefiz: Mi hermano y yo somos un cuerpo —como un buen marido y una buena esposa. La misma carne y la misma sangre, luchando aquí por lealtad al corazón y haciéndole tanto daño.

III. Los nombres y las formas

Las catastróficas implicaciones para la teología de la idea de «trascendencia» fueron expuestas por primera vez a la Europa cristiana por el «Doctor Invencible», como se llamaba al nominalista Guillermo de Occam (ca. 1300-1349), tras cuyo profundo navajazo a aquel gran globo, la «filosofía» escolástica cayó por su propio peso. Ya en los escritos de Santo Tomás, en cuya vasta *Summa Theologica* culminó el arte de inflar la revelación con razón, hay al menos un gran momento de reconocimiento de lo inefable en cuanto inefable; esto es, la frase ya citada ** de la *Summa contra Gentiles*: «Pues sólo conocemos a Dios verdaderamente cuando creemos que El es muy superior a todo lo que el hombre pueda pensar de Dios»[8]. No

[6] Emerson, «The Over-Soul», *op. cit.*, pp. 252-53.
[7] *Mitología oriental*, pp. 229 y ss. y 354.
[8] *Summa contra Gentiles* 1.5.1; en Anton C. Pegis, *Basic Writings of Saint Thomas Aquinas* (Nueva York, Random House, 1945) no aparece el capítulo que contiene este pasaje.
* *Supra*, p. 46.
** *Supra*, p. 223.

obstante, el Doctor Angélico siguió extendiéndose en su *Summa Theologica* sobre Dios como Esencia, Causa Primera, Personalidad, Inmutable, etc., refutando herejías (los conceptos para lo inconcebible de otras personas) por doquier, hasta el comienzo de una exposición de los sacramentos —cuando, al decir misa una mañana en la capilla de San Nicolás en Nápoles sintió como trueno en la altura, un *raptus mentis*:

«Sufrió un cambio prodigioso —leemos en el informe de esta catástrofe contenido en las *Acta Bollandiana*, basado en las palabras de su más estrecho confidente, Reginald de Piperno— y después de aquella misa ni escribió ni dictó nada más, e interrumpió la escritura de la tercera parte de la *Summa* en el tratado sobre la Penitencia.»

Y cuando el Hermano Reginald vio que el Hermano Tomás había dejado de escribir, le dijo: «Padre, ¿por qué abandonas tan gran obra, que comenzaste para alabar a Dios e iluminar al mundo?» Y el Hermano Tomás respondió: «No puedo continuar». Pero el Hermano Reginald, temiendo que hubiera enloquecido a causa de tanto estudio, instó al Hermano Tomás a que continuara escribiendo, a lo que el Hermano Tomás respondió: «No puedo, Reginald, en verdad, me parece que todo lo que he escrito tiene tan poco valor como una brizna de paja».

El Hermano Reginald, confundido de asombro, dispuso que el Hermano Tomás fuera a visitar a su hermana, la condesa de San Severino, a la que tenía gran afecto. El Hermano Tomás partió con gran dificultad y cuando llegó y la condesa salió a recibirlo, él apenas habló. La condesa, angustiada, preguntó al Hermano Reginald: «¿Qué significa esto? ¿Por qué está el Hermano Tomás lleno de estupor y apenas me habla?» Y el Hermano Reginald respondió: «Ha estado así desde el día de San Nicolás y desde entonces no ha escrito nada». Y el Hermano Reginald apremió al Hermano Tomás a que le dijera la razón por la que se negaba a escribir y se hallaba en aquel estado de estupor. Después de mucha insistencia por parte del Hermano Reginald, el Hermano Tomás le respondió así: «Te ruego por Dios Vivo Todopoderoso y por la obediencia a nuestra Orden y por el amor que me tienes, que mientras viva no repitas a nadie lo que voy a decirte». Y continuó: «Me parece que todo lo que he escrito carece de valor en comparación con las cosas que he visto y que me han sido reveladas».

Y como la condesa siguió preocupada, el Hermano Tomás se despidió y volvió a Nápoles, desde donde continuó su viaje al Concilio al que había sido invitado *, sin volver a escribir nada. Y por el camino, en Magentia, Campania, sufrió un ataque de la enfermedad a causa de la cual murió más tarde [9].

[9] *Acta Bollandiana*, pp. 712 y s., citado por Marie-Louise von Franz, *op. cit.*, pp. 424-25.

* Al Concilio de Lyon, en enero de 1274, invitado por el papa Gregorio X.

Viajando abstraído a lomos de una mula, se había golpeado la cabeza con una rama y cayó inconsciente. En Maenza, donde permaneció durante un tiempo con su sobrina, Francisca de Aquino, pidió que le llevaran a la abadía cisterciense de Santa María en Fossanova. (Estamos siguiendo en vida la leyenda del viaje de Galahad en el barco de Salomón.) El informe continúa:

> Y el mencionado testigo dijo, además, que cuando el Hermano Tomás empezó a sentirse enfermo en el mencionado pueblo de Magentia, rogó con gran devoción que le llevaran a la abadía de Santa María en Fossanova, y así se hizo. Y cuando el Hermano Tomás entró en el monasterio, débil y enfermo, se sujetó con la mano a un poste de la puerta y dijo: Este será mi descanso eterno... Permaneció varios días enfermo en aquel monasterio, y pidió recibir el Cuerpo de Nuestro Salvador. Y cuando le fue llevado el Cuerpo, hizo una genuflexión y con prodigiosas palabras de adoración y glorificación, lo reverenció y adoró largamente, y antes de recibir el Cuerpo dijo: «Te recibo, viático de mi peregrinaje, por el amor de aquel a quien he estudiado y contemplado y predicado y enseñado: nunca he dicho nada contra ti salvo en la ignorancia, tampoco soy obstinado en mis opiniones, pero si he dicho algo falso, lo dejo a la corrección de la Iglesia Romana». Y cuando murió, fue enterrado cerca del altar mayor de la iglesia del monasterio, en un lugar pantanoso al lado del jardín, por donde corre un riachuelo con cuya agua, extraída mediante una rueda hidráulica, se riega todo el paraje, como este testigo ha observado frecuente y atentamente [10].

Según se cuenta, Alberto Magno (1193-1280), el primer gran maestro del breve periodo de la escolástica, con quien Aquino había estudiado, sintió telepáticamente el momento de la muerte de su alumno y a partir de entonces, siempre que se pronunciaba el nombre de Tomás, prorrumpía en sollozos tan violentamente que todos pensaban que había caído en la demencia senil [11].

Este caso nos recuerda poderosamente al de Nietzsche, que sufrió una crisis en el apogeo de su vida, 1888-1889, a los cuarenta y cinco años, y pasó los once años siguientes atendido por su madre y su hermana, en un estado de demencia apático. ¿Qué inflama esas mentes?

---

[10] Ibíd., p. 713. En von Franz, *op. cit.*, pp. 425-26.

[11] Angelo Walz, «De Alberti Magni et S. Thomae personali relatione», *Angelicum* (Roma), II:3 (1925), pp. 299 y ss. Citado por von Franz, *op. cit.*, pp. 428-29.

«No ha sido suficientemente valorado —afirma un biógrafo— el hecho de que Santo Tomás de Aquino muriera por haber contemplado a Dios en una visión extática»[12].

El análisis que hace el filósofo Karl Jaspers del caso de Nietzsche, al menos superficialmente parecido al de Aquino, alude a influencias espirituales y físicas[13]. Nietzsche había vivido siempre en una esfera de experiencias límite. También había sufrido largos periodos de enfermedad y, como ha demostrado Thomas Mann en su «diálogo clásico sobre la enfermedad y la salud», *La montaña mágica*, los modos espirituales de los hombres y su salud física no son en absoluto independientes. El propio Nietzsche, como muestra Jaspers, comprendía el valor que tenía para él su herida de Amfortas.

«Soy muy consciente de la ventaja que me da mi variable salud sobre todos esos intelectuales robustos —escribió una vez—. Un filósofo que ha pasado por muchos periodos de salud, ha pasado por otras tantas filosofías; simplemente, no puede evitar cada vez el transmutar su estado en la forma y profundidad espiritual —precisamente este arte de transfiguración *es* la filosofía»[14].

«La enfermedad —comenta Jaspers— señala el camino de múltiples y contrarias formas de pensamiento. Se convierte en "el maestro de la gran sospecha"»[15].

Pero exactamente esta percepción de la relatividad del pensamiento y la espiritualidad respecto a los estados mentales y de éstos respecto a los corporales es lo que ha constituido la base lógica del yoga indio y del ascetismo monástico cristiano. En ambos (históricamente relacionados y procedentes de un tronco común) la austeridad física provoca estados mentales susceptibles de arrebatos que a la mayoría de los ascetas les parecen más profundos y valiosos que las experiencias de la

---

[12] Henri Petitot, *Saint Thomas d'Aquin: La Vocation —l'oeuvre— la vie spirituelle* (París, 1923), p. 154. Citado por von Franz, *op. cit.*, pp. 427-28.

[13] Karl Jaspers, *Nietzsche*, traducido al inglés por Charles F. Wallraff y Frederick J. Schmitz (Tucson, Ariz., The University of Arizona Press, 1965), libro primero.

[14] Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft, Vorrede zur zweiten Ausgabe; Werke*, vol. 5, p. 8; citado por Jaspers, *op. cit.*, p. 114.

[15] Jaspers, *op. cit.*, p. 114.

salud. No es así, sin embargo, a Nietzsche. Como explica Jaspers:

> No sólo experimenta la arrogancia de la fría clarividencia, sino también la embriaguez de la recuperación; y de esta forma contempla lo saludable desde la perspectiva de la enfermedad, y lo enfermo desde la perspectiva de la salud. Ora expone sus pensamientos a la presión de la enfermedad para ver en qué devienen, ora somete los pensamientos enfermos a la crítica de la salud[16].

Y tenemos las palabras del propio Nietzsche sobre la influencia del aire alpino, el tema sobre el que Mann desarrolló toda la sinfonía de *La montaña mágica*:

> Nadie es dueño de vivir en todas partes; y quien ha de solucionar grandes tareas que exigen toda su fuerza tiene aquí incluso una elección muy restringida. La influencia del clima sobre el *metabolismo*, sobre la retardación o la aceleración de éste, llega tan lejos que un desacierto en la elección del lugar y del clima no sólo puede alejar a cualquiera de su tarea, sino llegar incluso a sustraérsela del todo: no consigue verla jamás. El *vigor* animal no se ha hecho nunca en él lo bastante grande para alcanzar aquella libertad desbordante que penetra hasta lo más espiritual y en la que alguien conoce: *esto* sólo yo puedo hacerlo... Una inercia intestinal, aun muy pequeña, convertida en un mal hábito, basta para hacer de un genio algo mediocre, algo «alemán»; el clima alemán, por sí solo, es suficiente para desalentar a intestinos robustos e incluso nacidos para el heroísmo. El *tempo* del metabolismo mantiene una relación precisa con la movilidad o la torpeza de los *pies* del espíritu; el «espíritu» mismo, en efecto, no es más que una especie de ese metabolismo. Examinemos en qué lugares hay y ha habido hombres ricos de espíritu, donde el ingenio, el refinamiento, la maldad formaban parte de la felicidad, donde el genio tuvo su hogar de manera casi necesaria: todos ellos poseen un aire magníficamente seco. París, la Provenza, Florencia, Jerusalén, Atenas —estos nombres demuestran una cosa: el genio está *condicionado* por el aire seco, por el cielo puro—, es decir, por un metabolismo rápido, por la posibilidad de recobrar una y otra vez cantidades grandes, incluso gigantescas, de fuerza[17].

En el caso de Aquino, parece que el momento de arrebato supremo disminuyó tanto su respeto por el largo, sobrio, «saludable» trabajo de su vida, que sus energías no pudieron volver a él. Habían pasado a otra esfera: la misma tras cuya visión Galahad se estremeció, como cuando la carne empieza a contemplar cosas espirituales, elevó sus manos al cielo, dio

---

[16] Ibid.

[17] Nietzsche, *Ecce homo*, «Warum ich so klug bin», párrafo 2; *Werke*, vol. 15, pp. 30-31. [Edición castellana: *Ecce homo*, Alianza, Madrid, 1989.]

gracias y pidió morir. Era inefable, más allá de las palabras y los signos: *trascendente*.

En la teología, la palabra «trascendencia» se suele referir (cito a Webster) a «la relación de Dios con el universo de las cosas físicas y los espíritus finitos, por cuanto aquél es, en su naturaleza esencial, anterior a éste, exaltado sobre éste y posee una existencia real separada de éste; lo contrario de *inmanencia*». Sin embargo, en un sentido filosófico, kantiano concretamente, el término «trascendente» (de nuevo citando a Webster) significa: «más allá de los límites de toda experiencia posible y, por lo tanto, más allá del conocimiento», es decir (y Kant lo explica muy claramente), más allá de todas las formas y categorías de la experiencia y el conocimiento: *espacio y tiempo*, así como *cantidad* (unidad, pluralidad o universalidad), *cualidad* (realidad, negación o limitación), *relación* (substancialidad, causalidad o reciprocidad) o *modalidad* (posibilidad, actualidad o necesidad). Y éstas son las condiciones o presupuestos de la experiencia y el pensamiento humano. De ahí que imaginar una creación (causalidad) y un creador (Causa Primera) del universo sólo sea proyectar las categorías de la experiencia y la razón humanas fuera de su ámbito; esto es, caer refinadamente en el antropomorfismo como cualquier salvaje.

Y eso es precisamente lo que el Doctor Invencible, Guillermo de Occam, demostró de manera brillante a principios del siglo XIV. Simplemente, afirmando sin ambages que no puede hablar conocimiento abstracto donde no ha habido antes conocimiento perceptivo, Occam descalificó las aplicaciones de conceptos a ese misterio llamado «Dios». Los conceptos son funciones de la mente, es decir, de mentes individuales. Pueden originarse en percepciones, significar percepciones de cosas en el campo del espacio y el tiempo; o pueden originarse en actos mentales, significar ideas de individuos pensantes; pero en ningún caso pueden significar entidades distintas de las percibidas o pensadas. El concepto «perro», por ejemplo, está en la mente y significa ciertas percepciones de criaturas que tienen algunas entre sí. No puede suponerse que signifique una *quidditas*, «esencia», metafísica o substancia general PERRO, como una idea en una mente «divina» que se halla en algún sitio, de la que todos los individuos vivos y

muertos clasificados por analogía como «perro» sean representaciones. «Dragón», «ángel» y «Dios», por otra parte, no tienen referentes fuera de la mente. «*Essentia non sunt multiplicanda praeter necessitatem*: Las entidades no se deben multiplicar más de lo necesario». Mediante esta fórmula, conocida como la «navaja de Occam», el Doctor Invencible cerró con una sola frase el libro del «realismo» escolástico, donde se había atribuido una «realidad» substancial a las ideas, y el 25 de septiembre de 1339, su «nominalismo» fue objeto de una censura especial por la Facultad de Letras de París.

En efecto, la consecuencia del pensamiento de Occam aplicado a los campos de los nombres y las formas fue convertir la metafísica en psicología. Los arquetipos de la mitología (Dios, ángeles, encarnaciones, etc.) ya no podían referirse a una esfera supuestamente metafísica, sino a la mente. O si se referían a algo fuera de la mente (como, por ejemplo, la crucifixión de Jesús, el cruce del Mar Rojo o la serpiente del Edén) sólo podían ser hechos individuales, históricos, que fueron percibidos una vez en el campo del espacio y el tiempo.

Medio siglo antes que Occam, en las Condenas de 1277, se había afirmado que tanto la Escritura como sus interpretaciones por parte de la Iglesia eran irreconciliables con la razón. Se podía escoger entre colocarse al lado de la razón o de la Escritura y la Iglesia, pero no ambas cosas. Los averroístas intentaron vindicar ambas (es imposible saber con qué grado de sinceridad) en la doctrina de la doble verdad *. Con Occam, la razón quedaba descalificada como vehículo de la verdad substancial. Sin embargo, la Escritura, en cuanto relación de hechos *históricos*, puramente hechos, parecía haber escapado intacta a la navaja de Occam. Y si los hechos registrados eran extraordinarios —como, en efecto, lo eran—, pues bien, eso probaba los alegatos extraordinarios tanto de Israel como de la Iglesia. Además, Cristo se había mostrado como Dios en sus actos y palabras registrados. Q.E.D. Después vino la piedad absolutamente anti-intelectual de la llamada *devotio moderna*, cuyos documentos más sobresalientes son la *Imitatio Christi*

* *Supra*, pp. 172-73.

(ca. 1400) y la *Theologica Germanica* (ca. 1350). Esta última, a través de su influencia en Lutero (1483-1546), se convirtió en una fuerza inspiradora del indomable positivismo bíblico y eclesiástico de la Reforma Protestante y los posteriores siglos de bibliolatría. La esencia de todo el movimiento fue resumida en esa fórmula supina de John Gerson ya citada: «*Arrepentíos y creed en el Evangelio*; en esto radica toda la sabiduría cristiana» *.

«El creyente —observó Nietzsche— no es libre de plantearse la cuestión "verdadero o falso": ser íntegro en *este* punto supondría su fin. La condición patológica de su punto de vista convierte en fanáticos a quienes son convencidos —Savonarola, Lutero, Rousseau, Robespierre, Saint-Simon— el opositor al espíritu fuerte que se ha liberado. Sin embargo, la pose grandilocuente de esos espíritus *enfermos*, de esos epilépticos del concepto, actúa sobre la gran masa. Los fanáticos son pintorescos. La humanidad prefiere ver gestos que escuchar pruebas» [18].

Pero la historizante fabricación de milagros de los fanáticos de la escritura no fue la única respuesta de la época a la navaja de Occam. De menor importancia histórica, aunque de significado espiritual más respetable, fue otro movimiento que también se alejaba de la razón, pero en una dirección diametralmente opuesta: no el positivismo bíblico, sino la absorción psicológica en las fases, esferas y crisis de la experiencia interior simbolizada en la imaginería de la herencia mística cristiana —como en la visión de Dante (1265-1321) o en los sermones de Eckhart (1260?-1327). Sin embargo, no tardó en desarrollarse un debate técnico —particularmente entre los dos principales seguidores de Eckhart: Tauler (1300?-1361) y Ruysbroeck (1293-1381)— en cuanto a si una experiencia de unión con el misterio denominado «Dios» debía ser expresada en términos de «identidad» (*mística unitiva*) o de «relación» (*mística epitalámica*, el «matrimonio» del alma con Dios) **, y esta distinción ha sido muy importante para los cristianos. Eckhart y Tauler hablaban en términos de identidad; Ruys-

---

[18] Nietzsche, *Umwertung aller Werthe*, párrafo 54; *Werke*, vol. 8, p. 195.

* *Supra*, p. 445.

** $c \neq = x$, o $c\mathrm{R}x$; cf. *supra*, pp. 286-88.

broeck, de relación. Y como las experiencias en cuestión eran mentales, psíquicas, y, además, íntimamente personales de cada místico, es realmente asombroso que el papa Juan XII (pontificado, 1316-1334), que no tenía nada de místico, se sintiera capacitado para censurar la descripción de Eckhart de lo que había experimentado.

En la India, donde, a través del yoga, han tenido más experiencia de esta vía interior que en Occidente, se habría dicho simplemente que Eckhart y Tauler habían experimentado *nir-vikalpa samādhi*, absorción *sin* distinción; y Ruysbroeck, *sa-vikalpa samādhi*, absorción *con* distinción: el primero se exingue en el *nir-guṇa brahman*, el absoluto incondicional, y el segundo experimenta el *sa-guṇa brahman*, condicionado.

«¿Quieres hablar de Dios con o sin forma? —solía preguntar el santo indio Ramakrishna (1836-1886) a los que acudían a él buscando instrucción—. Una vez, un *sannyasi* entró en el templo de Jagganath. Cuando miró la imagen sagrada consideró en su interior si Dios tenía forma o si era informe. Pasó su bastón de izquierda a derecha para ver si tocaba la imagen. El bastón no tocó nada. Comprendió que no había ninguna imagen ante él y concluyó que Dios era informe. Después pasó el bastón de derecha a izquierda. Tocó la imagen. El *sannyasi* comprendió que Dios tiene forma» [19].

Asimismo, del lúcido espíritu de Nicolas Cusano (1401-1464) —a quien Giordano Bruno calificó de «divino»— no sólo tenemos la maravillosa obra sobre la ignorancia erudita, *De docta ignorantia* (1440), en la que todo el conocimiento se considera una conjetura y la divinidad como la propia esencia trascendente (inmanente, puesto que Dios está en todo y todo está en Dios, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna, y al mismo tiempo trascendente de todas las categorías de pensamiento), sino también, tras la publicación de esa obra, su mensaje devocional a los monjes de la abadía benedictina de Tegernsee, *De visione dei*, «De la visión de Dios» (1453), en el que escribió sobre la vía a una intuición del misterio de Dios mediante la contemplación de una imagen.

---

[19] Swami Nikhilananda (trad. y edit.), *op. cit.*, p. 858.

Ahora os mostraré, como os prometí, queridos hermanos, una sencilla vía a la teología mística. Pues, sabiendo que os anima el fervor a Dios, os creo dignos de que os abra este tesoro, que sin duda será precioso y fructífero en sumo grado. Primero rezo al Todopoderoso para que me conceda las palabras, y al Verbo celestial, que es el único que se expresa a Sí mismo, para que pueda relataros, y vosotros recibir, las maravillas de la revelación, a las que no alcanza la vista de nuestros ojos, ni nuestra inteligencia ni nuestro entendimiento. Con un método muy simple y común trataré de guiaros por la experiencia en la divina oscuridad en que habitáis, al tiempo que percibiréis con vosotros la luz inaccesible y cada uno tratará, en la medida que Dios le conceda, de aproximarse más a ella y participar aquí, en un dulce goce anticipado, de esa fiesta de dicha eterna a la que estamos llamados en la palabra de la vida, en el evangelio de Cristo, eternamente bienaventurado.

Si intento transportaros a la manera humana a las cosas divinas, debo utilizar alguna comparación. Ahora bien, entre las obras de los hombres no he encontrado una imagen más apta para nuestro propósito que la de un rostro que lo ve todo, esto es, que por el sutil arte del pintor parece como si mirara a todos los que le rodean. Hay muchas pinturas excelentes de tales rostros —por ejemplo, la arquera en la plaza del mercado de Nuremberg; la inestimable pintura de la casa del gobernador de Bruselas, obra del eminente Roger [van der Weiden, 1400-1464]; la Verónica de mi capilla en Coblenza; en el castillo de Brixen, el ángel que sujeta las armas de la Iglesia, y muchas más en otros lugares. Sin embargo, por si os faltara la práctica de contemplar una figura como la que he descrito, os envío una pintura que he podido obtener, la cual represente un rostro que lo ve todo, y llamo a esto el icono de Dios.

Hermanos, colocaréis la pintura en algún lugar, por ejemplo, en una pared que dé al norte, y la contemplaréis colocándoos alrededor de ella, a cierta distancia. Cada uno de vosotros descubrirá que, desde cualquier punto que la mire, ella siempre le mira como si no viera a nadie más. Y a un hermano que se encuentre al este le parecerá como si el rostro mirara hacia el este, mientras que uno que esté al sur pensará que mira al sur, y uno que esté en el oeste, hacia el oeste. Primero os maravillaréis de que el rostro mire a todos al mismo tiempo. Pues la imaginación del que se halle en el este no puede concebir que la mirada del icono se dirija a otro lugar, como el sur o el oeste. Entonces, que el hermano que se encontraba en el este se coloque en el oeste y descubrirá la mirada fija en él, lo mismo que cuando estaba en el este. Y como sabe que el icono es fijo e inmóvil, se maravillará del movimiento de su mirada inmóvil.

Si ahora, con los ojos fijos en el icono, camina del oeste hacia el este, observará que la mirada del icono va con él, y si vuelve de este a oeste, que le sigue igualmente. Entonces se preguntará maravillado cómo es que se mueve siendo inmóvil, y su imaginación no podrá concebir que también siga de la misma forma a los que caminen en la dirección opuesta a la suya. Si desea experimentarlo, que uno de sus hermanos vaya de este a oeste, mirando al icono, mientras él camina de oeste a este; y el hermano le dirá que la mirada va con él en la dirección opuesta a la suya, y él le creerá. Pero si no le hubiera creído, no podría haber concebido que esto es posible. Así, por la demostración de su hermano, sabrá que el rostro de la pintura los mira a todos cuando caminan, aunque sea en direcciones contrarias, y así se demostrá que ese

rostro, aunque inmóvil, se vuelve hacia el este de la misma forma que se vuelve simultáneamente hacia el oeste, y también hacia el norte y el sur, y lo mismo hacia un punto concreto que hacia todos los objetos al mismo tiempo, con lo cual contempla un solo movimiento al tiempo que todos juntos. Y mientras observa cómo la mirada no abandona a ninguno, verá que presta una atención tan diligente a cada uno de los observados como si sólo se preocupara de él, y de ninguno más, y esto ocurre en tal grado que aquel en quien la mirada reposa no puede concebir que se dirija a otro. También verá que presta la misma atención diligente a la menor de las criaturas como a la mayor, y a todo el universo[20].

IV. El nuevo universo

«Creemos en algo con fe viva —afirma Ortega y Gasset— cuando esa creencia nos basta para vivir, y creemos en algo con fe muerta, con fe inerte, cuando, sin haberla abandonado, *estando en ella todavía*, no actúa eficazmente en nuestra vida»[21].

La desintegración de los fundamentos de esa fe que, durante los siglos de su propia quiebra se conviertió (irónicamente) en una de las fuerzas más influyentes, constructiva y destructivamente al mismo tiempo, de la historia de la humanidad, se produjo, y se está produciendo todavía, a causa de dos influencias irresistibles, las mismas a las que obedeció el proceso moderno de transformación cultural en su conjunto; esto es, el método científico de investigación y la máquina movida por energía. La última, claro está, no se convirtió en una fuerza significativa antes del final del siglo XVIII, pero ya a principios del XIII se estaban introduciendo innovaciones de importancia. El papel y la brújula llegaron de Oriente hacia el 1260 (la época de los viajes de los hermanos Polo). Hacia 1320 se aplicó la pólvora a la propulsión de proyectiles, la energía hidráulica se empezó a emplear en la industria y el timón de popa en los barcos, se inventó el reloj mecánico y el molino de viento, y la introducción de los números árabes supuso un repentino avance en las matemáticas, que prometía más descubrimientos.

---

[20] Nicolás de Cusa, *The Vision of God*, *op. cit.*, pp. 1-6.

[21] Ortega y Gasset, *Historia como Sistema*, en *Obras Completas* (Alianza, Madrid, 1983), vol. VI, p. 17.

No obstante, el peligro inmediato para la fe se hallaba en el desarrollo asombrosamente rápido, ya en el periodo de Santo Tomás, de una actitud independiente hacia la investigación en campos que durante siglos habían quedado como Aristóteles los dejó. En sus *Questiones naturales*, Adelard de Bath propuso ya en 1115, la época de Eloísa y Abelardo, una serie de interrogantes en la historia natural, empezando con la tierra y sus plantas, continuando con los animales superiores e inferiores y la psicología humana, y terminando con los fenómenos cósmicos del océano, el aire y el cielo[22]. Algunas de esas cuestiones hoy nos parecen ridículas, pero no en su tiempo. Nadie sabía adónde conducirían tales preguntas.

Cuando un árbol se injerta en otro, ¿por qué es toda la fruta como la de la parte injertada? ¿Por qué rumian algunos animales? ¿Por qué no tienen estómago algunos animales? ¿Y por qué algunos que beben no producen agua? ¿Por qué los hombres se quedan calvos por delante? ¿Por qué algunos animales ven mejor de noche que de día y por qué un hombre puede ver en la oscuridad objetos que están en la luz, mientras que un hombre que esté en la luz no puede ver objetos que están en la oscuridad? ¿Por qué son los dedos de la mano humana de distinta longitud y la palma está hundida? ¿Por qué los niños no caminan al nacer y por qué se alimentan de leche primero? ¿Por qué la leche no sienta de la misma forma a los jóvenes que a los ancianos? ¿Por qué puede la voz penetrar una pared de hierro? ¿Cómo se sujeta el globo terrestre en medio del espacio?[23].

En una segunda obra, *De eodem et diverso*, el mismo inquisitivo autor observa: «Los sentidos no son fiables ni respecto a los objetos más grandes ni respecto a los más pequeños»; y pregunta: «¿Quién ha abarcado el cielo con el sentido de la vista?... ¿Quién ha distinguido con el ojo átomos minúsculos?»[24]. Y con esto, como señala el profesor Lynn Throndike

[22] Me he basado en Lynn Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science*, 8 vols. (Nueva York, Columbia University, 1923-1958), vol. II, pp. 19-43.

[23] Ibid., pp. 31-32 y 35.

[24] Ibid., p. 9, de Abelard of Bath, *De eodem et diverso*; H. Willner, *Des Abelard von Bath Traktat De eodem et diverso, zum ersten Male herausgegeben und historisch-kritisch untersucht* (Münster, 1903), en *Beiträge zur Geschichte der Philo-*

en su *History of Magic and Experimental Science*, de ocho volúmenes, ya se anuncia la necesidad del telescopio de Galileo. Además, que el autor de esos interrogantes sabía exactamente lo que estaba haciendo con el edificio de la fe es evidente por la asombrosa réplica que da en sus *Questiones* a un interlocutor imaginario:

> Para mí es difícil hablar contigo sobre los animales, porque he aprendido de mis maestros árabes bajo la guía de la razón; tú, en cambio, cautivado por la apariencia de autoridad, sigues tu dogal. Porque ¿cómo habríamos de llamar a la autoridad sino dogal? Igual que los brutos son conducidos a donde uno quiere con un dogal, así la autoridad de los autores antiguos os conduce al peligro a no pocos de vosotros, sujetos y amarrados como estáis por la credulidad bestial. De forma que, algunos, afirmando que ellos mismos son la autoridad, se han tomado una licencia excesiva al escribir y no han dudado en enseñar falsedades en lugar de la verdad a hombres bestiales... Por lo cual, si deseas saber algo más de mí, da y toma razón. Porque yo no soy el tipo de hombre que puede alimentarse con el dibujo de un filete[25].

Es a la luz de las preguntas e investigaciones de esta clase como debemos entender el esfuerzo de Aquino en la última parte de la *Summa Theologica* por mantener separados los campos de la ciencia y la fe cristiana. «La razón por la que la ciencia y la fe no pueden versar sobre el mismo objeto y al mismo respecto —escribió— es porque el objeto de la ciencia es algo visto, mientras que el objeto de la fe es lo invisible»[26]. No obstante, entre las cuestiones de fe que según él y su Iglesia debían ser creídas por atañer a lo invisible no sólo estaban los dogmas del credo atanasiano[27], sino también la doctrina de la Presencia Real de Jesucristo en la eucaristía, tal y como la definió el Cuarto Concilio Laterano, 1215 a.D.; además, de trasfondo a todo esto y apoyándolo, el cuento de hadas geocéntrico y judeocéntrico del Antiguo Testamento: Adán y Eva, la serpiente en el Edén, el diluvio universal, la torre de Babel, las plagas de Egipto, Moisés separando las aguas del Mar Rojo, Josué deteniendo el sol y Jonás en la

---

sophie des Mittelalters (ed. C. Baeumker, G. von Hertling, M. Baumgartner, et al., Münster, 1891—), p. 13.

[25] Thorndike, *op. cit.*, pp. 28-29, citando *Questiones*, cap. 6.

[26] Santo Tomás de Aquino, *Summa Theologica* 2-2. Q.1. Art. 5

[27] *Mitología occidental*, p. 417.

ballena. Por lo tanto, se proponían a la fe no sólo cosas invisibles, sino también visibles —cosas concretas, históricas y cosmológicas—: cosas del pasado, que la arqueología revelaría poco después, y cosas del presente, la forma del universo, etc., que ya se había empezado a investigar en la época de Aquino.

En Inglaterra, por ejemplo, el obispo de Lincoln, Robert Grosseteste (1175?-1253?), un poco mayor que Aquino, que en una obra titulada *De ordine ejanandi causatorum a Deo* había expresado el deseo de que los hombres dejaran de cuestionar el relato bíblico de la antigüedad y el comienzo del mundo[28], en su tratado sobre la Esfera propuso que la esfericidad de la tierra y de todas las estrellas «es evidente por razones naturales y por experiencias astronómicas»[29]. Y esta referencia a *experiencias*, en vez de a la habitual *autoridad*, es extremadamente importante: una palabra de infinita promesa, pues es la palabra anunciadora, finalmente, de Europa contra Asia, del futuro contra el pasado, la búsqueda individual y el agudo filo de la «prueba» en el dominio de la «fe». Señala el comienzo de esa ruptura irrevocable con el error indiscutido que, en los cuatro siglos siguientes, arrancaría y demolería todos los fundamentos de esa edad de las artes monumentales que durante unos cinco milenios había hechizado a la humanidad en un sueño de trabajo y belleza, miseria y prodigio, sirviendo a unos dioses que habitaban en una morada del mito una legua más allá de la luna. El término define el primer requisito indispensable de toda ciencia o madurez de la mente.

El propio Grosseteste estaba realizando, entre otros, experimentos con lentes, y sus resultados mostraban «cómo hacer que cosas muy lejanas parezcan muy próximas y cómo hacer que objetos grandes próximos parezcan diminutos, y cómo hacer que objetos distantes parezcan del tamaño que deseemos, por lo que podemos leer las letras más pequeñas a una distancia increíble o contar granos de arena o de cereal o briznas de hierba o cualquier otro objeto diminuto»[30]. El

---

[28] Thorndike, *op. cit.*, vol. II, p. 439.

[29] Ibid., pp. 439-40.

[30] Ibid., p. 441, citando a Ludwig Bauer, *Die Philosophischen Werke des Robert Grosseteste* (Münster, 1912) en Baeumker, *Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters*, vol. IX, 74.

telescopio de Galileo (inventado en 1608 en Holanda) y el microscopio del holandés Zacharias Zanger (1590) ya están próximos para hacer las cosas invisibles, tanto en las alturas, más allá de la luna, como aquí, dentro de la célula viva, tan visibles como fuera necesario a fin de emprender la exploración de toda la dimensión espacio-temporal del edificio de la Escritura. Además, ese audaz obispo inglés sostenía que la luz y todos los objetos naturales emitían en todas direcciones, a lo largo de líneas geométricas, virtudes o fuerzas que actuaban sobre los sentidos y sobre la materia, siendo el espacio una función de la luz[31]. Las implicaciones de esta proposición también eran inmensas, pues las operaciones de la naturaleza ya no se atribuirían a voluntades espirituales, personales, sino a energías o fuerzas impersonales, y el camino que así se abría a la tecnología no era de plegarias, sacrificios, infiernos, penitencias e incienso, sino el de las máquinas.

Otro importante «experimentador» inglés de esa época —que, por cierto, todavía era la de Aquino— fue el «Doctor Admirable», el fraile franciscano Roger Bacon (1214?-1294), que escribió sobre experimentos con magnetos e, invitado por su protector, el papa Clemente IV (pontificado, 1265-1268), envió a Roma tres voluminosas obras que trataban, desordenada pero extensamente, de todo el ámbito que se consideraba ciencia experimental. Las lenguas, las matemáticas, la óptica y la ciencia «más noble», la «señora de todas ellas», la filosofía moral, se estudiaban al lado de la magia, la astrología, los milagros, la potencia de las palabras meditadas y los vuelos de los buenos y malos dragones etíopes. «Primero, se debe ser crédulo —escribió Bacon en la exposición de su método científico—, la experiencia viene después y la razón en tercer lugar... Al principio se debe creer a aquellos que han realizado experimentos o que tienen el testimonio fiable de otros que los han hecho; no se debe rechazar la verdad porque se la ignore y por falta de argumentos»[32].

No obstante, como ejemplo de hasta dónde llegaba su

---

[31] Ibíd., p. 443, citando a Bauer, *op. cit.*, 60.

[32] Thorndike, *op. cit.*, vol. II, p. 657, citando J. H. Bridges (ed.), *The Opus Maius of Roger Bacon*, 3 vols. (Oxford, 1897 y 1900), vol. II. 202.

credulidad, sin corrección de la experiencia o la razón, podemos citar este informe a su protector en el trono de San Pedro: «hace poco, había en París un sabio que buscaba serpientes, se le dio una y la cortó en pequeños trozos, excepto la piel de su vientre sobre la que repta, que dejó intacta; la serpiente se arrastró como pudo hasta cierta hierba y, al tocarla, volvió a estar entera. Y el experimentador recogió una hierba de virtud maravillosa»[33*].

A mediados del siglo siguiente se estaba estableciendo en París, en los escritos e investigaciones de los maestros de la llamada «escuela mecanicista» de críticos —particularmente, el rector de la Universidad, Juan Buridan de Bethune (fl. 1328-1366) y el obispo de Lisieux, Nicolás de Oresme (fl. 1348-m. 1382)—, una base razonablemente sólida para un orden científico fiable. Atribuyendo hipotéticamente a los cuerpos celestes la misma clase de materia que la de la tierra, Buridan trataba de explicar por qué los objetos arrojados al aire siguen volando después de haber perdido contacto con la mano, y relacionó su teoría con los planetas. En suma, al arrojar una piedra, se le transmite un *ímpetu* que es proporcional a la velocidad del movimiento y a la cantidad de materia movida: el ímpetu transmitido mantiene el movimiento hasta que predominan la resistencia del aire y el peso de la materia; de ahí que el movimiento de la piedra se retarde constantemente hasta que, finalmente, cede a la gravedad y cae a su lugar natural[34].

«Si alguien —afirma Buridan— arroja a la misma velocidad un trozo ligero de madera y un trozo pesado de hierro, de estos dos trozos, de volumen y forma iguales, el de hierro llegará más lejos porque su ímpetu es mayor»[35]. Como observa el profesor Etienne Gilson: «Juan Buridan se acercó mucho

---

[33] Thorndike, *op. cit.*, vol. II, p. 656, citando a J. H. Briges (ed.), *op. cit.*, vol. II. 208.

[34] Gilson, *op. cit.*, p. 515.

[35] Ibíd., p. 516.

* Compárese con esta fantasía aparentemente tradicional la antigua leyenda babilónica de Gilgamesh, la serpiente y la planta de la inmortalidad (*Mitología occidental*, pp. 111-12); y, en la tradición árabe, el cuento de las *Las mil y una noches* titulado «La reina de las serpientes» (Joseph Campbell, ed., *The Portable Arabian Nights*, Nueva York, 1952, pp. 406-15).

a la noción de *impeto* de Galileo y a la *cantidad de movimiento* de Descartes».

Pero más importante aún que las leyes aproximativas propuestas en esta teoría era su audaz extensión de las leyes de la tierra a las esferas celestiales (también como en Galileo). Pues ahora, continuando el argumento (resumido por Gilson): «Suponiendo que Dios, al crear los orbes celestes, les hubiera conferido cierto *ímpetu*, que mantiene en ellos como preserva todas las cosas del universo, y que ninguna resistencia interior o exterior neutralice ese ímpetu inicial, no hay razón para que el movimiento de los orbes celestiales no continúe por sí mismo»[36]. Con esto, resultaban inútiles las inteligencias angélicas que, según se había supuesto antes, se encargaban de mantener los movimientos de los cielos (las Musas de la Fig. 13) y las leyes de esta tierra se extendían a esferas que en el pasado habían estado reservadas a los órdenes más sutiles y espirituales: de Dios y su séquito celestial.

Nicolás de Oresme extendió esta teoría mecanicista del impulso interior al ámbito psicológico: «Igual que vemos cómo un martillo rebota por sí solo en el yunque varias veces y después queda en reposo en el medio —escribió—, en los actos y fuerzas del alma a veces hay ímpetus y disposiciones producidas al comienzo que tienen gran efecto»[37]. Oresme aplicó coordenadas rectangulares al estudio de la caída de los cuerpos y en *El libro del cielo y del mundo* sostenía que era necesario llevar a cabo experimentos para determinar si el cielo se movía y la tierra no, o al contrario —ilustrando esta última posibilidad con «varias excelentes opiniones que muestran que la tierra se mueve con un movimiento diario y no el cielo»[38].

Ahora bien, una de las consecuencias más importantes para la ciencia occidental de la antigua mitología levantina de materia y espíritu separados y de un dios que no está en la naturaleza de forma inmanente, sino «ahí afuera», fue el corolario de que la materia es inerte por sí misma y, por lo tanto, todo movimiento observado en la naturaleza le debe haber

---

[36] Ibid., p. 516.

[37] Thorndike, *op. cit.*, vol. III, p. 450, citando El Vaticano, F204 Asburnham 210, fol. 38, v., col. 1.

[38] Gilson, *op. cit.*, p. 518.

sido comunicado por Dios, directamente o a través de un ángel, o por algún otro espíritu exterior —el otro espíritu posible sólo podía ser Satán o un miembro de su séquito. Los descubrimientos de Oresme y Buridan eliminaron a los ángeles y los demonios, completando la obra iniciada por Grosseteste un siglo antes. La antigua concepción sumeria de un universo movido por seres, inteligencias o dioses superiores, fue sustituida por la de una maravillosa máquina, hecha y movida por Dios, el Señor de la máquina; y esta idea ha permanecido entre nosotros hasta el presente.

No obstante, en la mente popular los ángeles y los demonios seguían operando. El mundo era una máquina, en efecto, y Dios su Hacedor y Señor; pero Satán, en el pasado el príncipe de los ángeles, conocía su secreto y mediante la alquimia, la necromancia, la astrología y otras ciencias, comunicaba sus conocimientos a los hombres para atarlos a él ofreciéndoles su ayuda para fines ilegítimos y, en último término, para arrebatar a Dios el control de la máquina. Cuando Satán tentó a Cristo le ofreció todos los reinos del mundo a cambio de que le adorase, por lo que se sabe infaliblemente que Satán sólo concede sus conocimientos a quienes le obedecen. Los maestros de sus artes, por lo tanto, serán «sospechosos» no sólo de herejía, sino también de haberse puesto al servicio del príncipe del Infierno. Y con el rápido aumento de la herejía en toda Europa, junto con el de los conocimientos y libros científicos, de 1250 a 1650 se apoderó de los guardianes de la autoridad de Roma y de la Escritura una pasión de inquietud que desató en todo el mundo cristiano un reino del terror sólo equiparado en la historia por las masacres masivas de los modernos Estados tiranos.

En el año 1233 se había creado la Inquisición, que fue asignada a los dominicos por Gregorio IX (pontificado, 1227-1241). En 1250 murió Federico II, el principal antagonista y freno del papado, y dos años después, el 15 de mayo de 1252, Inocente IV (pontificado, 1243-1254), en su bula *Ad extirpanda*, autorizó a las autoridades seculares a emplear la tortura a fin de descubrir la herejía y la brujería. Cuatro años después, Alejandro IV (pontificado, 1254-1261) extendió este privilegio

al clero y del 5 al 9 de abril de 1310 se organizaó en Toulouse el primero de una serie de *autos da fé* a gran escala[39]. El 19 de septiembre de 1398, una declaración de los doctores de la Universidad de París —bajo la cancillería de ese gran protagonista de la *Devotio moderna*, John Gerson (a quien algunos estudiosos atribuyen la *Imitatio Christi*)— declaró que debe reconocerse una alianza implícita con Satán en cada observancia supersticiosa, cuyo resultado probable no pueda derivarse razonablemente de Dios o de la naturaleza, condenando como errónea la idea de que es permisible invocar la ayuda de los demonios o buscar su amistad, sellar pactos con ellos o aprisionarlos en piedras, anillos, espejos o imágenes; servirse de la hechicería aun para buenos fines, o sostener que es posible inducir a Dios por medio de artes mágicas a obligar a los demonios a obedecer invocaciones, que es permisible la celebración de Misas u otras buenas obras en relación con la taumaturgia, que los profetas y santos del pasado realizaron sus milagros por esos medios o que con las artes mágicas podemos alcanzar la visión de la esencia divina[40]. Juana de Arco, como se recordará, fue quemada por bruja en 1431. Cinco décadas después, el inquisidor Cumanus se ganó un alto lugar en el cielo afeitando escrupulosamente todo el cuerpo de cuarenta y siete brujas antes de entregarlas a las llamas; y como escribe Frazer en *La rama dorada* comentando este incidente: «Tenía la suprema autoridad para este riguroso examen, puesto que el propio Satán, en un sermón predicado desde el púlpito de la iglesia de North Berwick, confortó a muchos de sus servidores asegurándoles que ningún daño podría ocurrirles "mientras tuvieran pelo en el cuerpo"». Frazer menciona las mismas costumbres entre los primitivos bhils de la India y los aztecas[41]. Y, en efecto, al leer acerca de la religión en aquellos años, se tiene la sensación de estar contemplando la putrefacción de un cadáver —el cuerpo, antes tan her-

---

[39] Henry Charles Lea, *A History of the Inquisition of the Middle Ages*, 3 vols. (reimpreso en Nueva York, Russell and Russell, 1955), vol. I, pp. 328, 337-39, 421-22. [Edición castellana: *Historia de la Inquisición española*, Fund. Universitaria Española, 1983.]

[40] Ibid., vol. III, 464.

[41] Frazer, *op. cit.*, p. 681.

moso, de Chartres, disolviéndose en un horripilante hedor.

A la luz de la luna, las brujas volaban en sus escobas a cumbres de montañas para unirse allí en ritos obscenos con Satán mismo en forma de cabra, perro de aguas o mono. Le levantaban la cola y le besaban allí, mientras sujetaban una vela encendida, pisoteaban la Cruz y escupían sobre ella, volvían sus traseros a Dios y escuchaban un sermón predicado por Su Majestad Satánica en parodia de la misa, donde se les decía que no tenían almas que perder y que no habría vida futura. Entonces surgían de la tierra mesas cubiertas de carne y vino. Seguía una danza, con las mujeres detrás de sus parejas, y cuando saludaban al demonio se inclinaban hacia atrás levantando un pie hacia delante. Tales ritos terminaban en cópulas indiscriminadas, muy semejantes a los antiguos ágapes gnósticos * y con demonios complacientes que servían de íncubos o de súcubos [42].

El mundo protestante, cuando llegó su tiempo, tampoco fue un ápice más confortable. Cuando en el año 1520 Lutero quemó en Wittenberg la bula papal, junto con un volumen de filosofía escolástica y un ejemplar del canon eclesiástico, y desmembró la Iglesia Militante en una galaxia de cristiandades contendientes (todas igualmente opuestas al Dios desconocido de Occam y a las obras de la ciencia y la razón, torturadas con un sentido paulino de la perversidad de la vida, y luchando con fuego y azufre entre sí y contra la creciente marea de datos que ya estaba a punto de tragarse su Piedra Secular de las Escrituras) la superstición y la violencia, lejos de disminuir, crecieron. El propio Lutero lanzó su tintero al Diablo, habló frecuentemente de sus luchas contra el Infierno y arrojó la Biblia a Copérnico (1473-1543), calificándole de «asno que quiere pervertir todo el arte de la astronomía y negar lo que está dicho en el libro de Josué sólo para hacer una exhibición de ingenio y llamar la atención». El y todos los que le rodeaban estaban tan llenos de superstición como aquellos contra quienes se rebelaron. Como el único cristiano racional de la época, el erudito Erasmo, observó en su oportuna obra

---

[42] Lea, *op. cit.*, vol. III, pp. 500-501.

* *Supra*, pp. 193-95.

El elogio de la locura: «La religión cristiana parece tener alguna relación con la locura y ninguna alianza con la sabiduría». Y: «No hay nadie más estúpido, o que esté más cercano a la locura que quien es religioso demasiado supersticiosamente»[43].

La leyenda protestante del mago Fausto que vendió su alma a Satán fue concebida y nacida de esta locura. Históricamente, el doctor Johann Faust (1480?-1540?) —o Magister Georgius Sabellius Faustus Junior, como se dice que se llamó el mismo— era contemporáneo de Erasmo (1466-1536), Lutero (1483-1546), Zuinglio (1484-1531), Melanchthon (1497-1560), Calvino (1509-1564) y Enrique VIII (r. 1509-1547), además del alquimista Paracelso (1493-1541) y el jovial monje Rabelais (1495-1553). La primera referencia datada a Fausto se encuentra en una carta del 20 de agosto de 1507, del abad benedictino Johann Trithem (a quien se suponía un mago aliado con Satán) al matemático Johann Windung, donde le califica simplemente de loco, vano charlatán y embaucador digno de ser azotado. Philipp Begardi, otro contemporáneo, en su *Index sanitatis* (publicado en Worms en 1539), le clasifica junto a Paracelso como un doctor «malvado, charlatán e ignorante»: «Desde hace varios años ha ido por todas las provincias, regiones y reinos, ha dado su nombre a conocer y es muy famoso por su gran talento, no sólo en la medicina, sino también en la quiromancia, la necromancia y fisiognomía, visiones en cristal y otras artes semejantes. Y no sólo es renombrado, sino que se le describe y reconoce como un maestro experimentado. El mismo admitió, no lo negó, que era así, y que su nombre era Fausto, y se llamó a sí mismo *philosophum philosophorum*. Pero ¡cuántos me han confesado que les engañó —en verdad, muchos!».

Pero fue un pastor protestante de Basilea, Johann Gast (m. 1572), quien en sus *Sermones conviviales* (Basilea, 1543), atribuyó definitivamente a este embaucador poderes sobrenaturales del Diablo, que acabó llevándoselo; y el caballo y el perro amaestrados que le habían acompañado en sus viajes habrían sido sus

[43] Desiderius Erasmus (1509), traducido al inglés por John Wilson (1668), *The Praise of Folly* (Oxford, The Clarendon Press, 1913), p. 177 [Edición castellana: *Elogio de la locura*, Alianza, Madrid, 1989].

espíritus familiares malignos. «El infeliz acabó de una manera terrible —escribió el pastor Gast—, pues el Diablo lo estranguló. Su cadáver yacía boca abajo en el sarcófago, aunque se le había dado la vuelta cinco veces.» El consejero e historiador de Maximiliano II, Joann Mannel (m. 1560), mencionó en su *Locorum communium collectanea* (publicado en Basilea, sin año) una conversación con Melanchthon en la que el reformador dijo de Fausto, a quien calificó de «bestia vergonzosa y cloaca de muchos diablos», que el Diablo le había asesinado retorciéndole el cuello; mientras que otro testigo, Johann Weiher, médico del duque de Cleves, describió a Fausto en su *De praestigus daemonium* (Basilea, 1563) como un vagabundo borracho que había estudiado magia en Cracovia y practicaba «este maravilloso arte desvergonzante por toda Alemania con increíble falsedad, muchas mentiras y gran efecto».

La leyenda creada por el pastor Gast no tardó en ganar una popularidad casi infinita en todos los países protestantes. Aparecieron baladas, dramas y títeres así como numerosos libros de Fausto. En el teatro de marionetas, una voz gritaba desde la derecha: «¡Fausto! ¡Fausto! ¡Desiste de tu propósito! ¡Continúa estudiando teología y serás el más feliz de los mortales!». Y una voz respondía desde la izquierda: «¡Fausto! ¡Fausto! ¡Abandona el estudio de la teología! ¡Aplícate a la necromancia y serás el más feliz de los mortales!». Fausto escogió deliberadamente lo último, prefiriendo el conocimiento humano, satánico, al de Dios. «Dejó la Sagrada Escritura detrás de la puerta, bajo un banco, se negó a ser llamado doctor en teología y prefirió que se le llamara doctor en medicina» —y por eso fue justamente condenado.

El primero de los numerosos «libros de Fausto» fue publicado por Johann Spies en Frankfurt, en 1587, con este descriptivo título: *Historia del Doctor Joh. Fausto, el notorio hechicero y nigromante. Cómo se alió con el diablo durante un tiempo; qué singulares aventuras le acontecieron a ese respecto; qué fue lo que hizo hasta que por fin recibió su merecida retribución. La mayoría de sus escritos póstumos; para todos los hombres presuntuosos, temerarios e impíos, como un terrible ejemplo, un caso abominable y una advertencia bien intencionada, recogidos e impresos. «Someteos, pues, a Dios y resistid al diablo, y huirá de vosotros» (Santiago 4,17)*. El libro se

agotó inmediatamente y antes de un año había cuatro ediciones plagiadas. Al año siguiente, en Tübingen, apareció una versión rimada en verso; en Frankfurt, una segunda edición de Spies; y en Lübeck, una versión en bajo alemán. Las reimpresiones y redacciones ampliadas se sucedieron hasta que en 1599 se publicó el libro culminante de Fausto, escrito por Georg Rudolf Widmann [44], en el que, entre otras novedades, aparecía el propio Lutero resistiendo a los ataques de la magia de Fausto con la ayuda de Dios.

Los libros de Fausto son maravillosamente protestantes. Mefistófeles, el diablo de Fausto, aparece vestido de monje y cuando Fausto le pide una esposa declara que, como el matrimonio es agradable a Dios, sería una violación de su contrato. El sirviente del mago, Wagner, es hijo de un sacerdote católico. Y cuando se desean vinos y ricas carnes, se sacan de las bodegas y despensas del clero. Además, no hay ninguna simpatía con la tragedia del protagonista, desgarrado entre las maravillas de este mundo y la promesa de la eternidad. Era malvado, fue condenado y que el lector aprenda de su destino.

Por otra parte, en la obra de Christopher Marlowe (1564-1593), *La trágica historia del Doctor Fausto*, aunque se mantienen los incidentes del primer libro de Fausto, la moraleja se ha transformado completamente —se podría decir, de la Reforma al Renacimiento. Junto con el creciente respeto a la experiencia y la razón, en esos siglos se había desarrollado (y no sólo en Italia) esa nueva apreciación de la belleza de este mundo y su celebración en las artes que, mientras Lutero arrojaba su tinta a los diablos y a la sede papal, había culminado en las obras maestras de Leonardo (1452-1519), Durero (1471-1528), Miguel Angel (1475-1564), Rafael (1483-1520) y Tiziano (1477-1576). Ya en el periodo de Buridan a Cusano —ca. 1350-

[44] He seguido el resumen de la leyenda de Fausto presentado por Bayard Taylor en su traducción del *Faust* de Goethe (Boston y Nueva York, Houghton Mifflin Company, 1870), vol. I, pp. 337-44, y, casi literalmente, el excelente artículo del profesor W. Alison Phillips de la Universidad de Dublín, en la *Encyclopedia Britannica* (14.ª ed., 1936), vol. 9, pp. 120-22, que, a su vez, cita a Karl Engel, *Zusammenstellung der Faust-Schriften vom 16. Jahrhundert bis Mitte 1884* (Oldenburg, Bibliotheca Faustiana, 2.ª ed., 1885) y a Carl Kiesewetter, *Faust in der Geschichte und Tradition* (Leipzig, M. Spohr, 1893).

1450— el Renacimiento del placer en este mundo había empezado a refutar, de una manera inmediata, el sistema gótico de menosprecio. Petrarca (1304-1374), siguiendo directamente a Dante (1265-1321) y a Giotto (1272-1336) es, por supuesto, la figura central de esta inversión. Después están Boccaccio (1313-1375) en Italia, Deguilleville (fl. 1330-1335) en Francia y en Inglaterra Geoffrey Chaucer (1340?-1400), cuyos *Cuentos de Canterbury* llevan al primer plano el naciente interés por el retrato, los rasgos, carácter, motivos y placeres de individuos vivos, y la Edad Media sólo se refleja en sus palabras, el folklore, los relatos de santos, *fabliaux* y romances que se cuentan para entretenerse. Es como si el plano de interés hubiera pasado de los misterios del *vas* alquímico a las vidas de los alquimistas, de las figuras 38, 41, 42 y 43, del connubio místico del rey y la reina, a la figura 39.

Y lo mismo ocurrió en las artes visuales. Los personajes simbólicos de la mitología cristiana, de la Caída y la Redención por obra del Salvador en la Sagrada Cruz, empezaron a asumir, cada vez más claramente, el peso y la corporeidad de este mundo físico. Incluso los valores sensuales de sus ropas adquirieron significado y sus escenarios en paisajes o en edificios fueron cada vez más objeto de atención en sí mismos. En muchos casos, la «Adoración de la Virgen» o «El Bautismo de Cristo» no son sino una ocasión para una distribución interesante o excelentes retratos —no de santos, sino de florentinos renacentistas. Y donde se pone el acento en el tema mitológico, como en la elocuente versión de Tiziano de *La Caída del hombre*, en el Museo del Prado, se hace una interpretación del momento *humano* —expresando el trágico y maravillosamente necesario misterio del hombre, la mujer, la muerte y el nacimiento, en las alegrías y penas del mundo. Sólo Fra Angelico (1387-1455) retuvo en su obra una distinción entre lo que los indios denominan la «materia sutil» (*sukṣma*) de las formas mitológicas y la «materia sólida» (*sthūla*) de esta tierra. Por lo que, cuando en el espíritu reformado de la Contrarreforma católica, después del Concilio de Trento (1545-1563), se intentó expresar temas míticos en relación con el Cielo —por ejemplo, en *La Inmaculada Concepción* de Murillo (1618-1682), también en el Prado— el resultado no fue la sinceridad gótica

ni renacentista, sino el sentimentalismo barroco. ¡Veamos lo que había pasado!

Hacia 1440, se había inventado el arte de imprimir con tipos móviles y en su imprenta en Mainz, Johann Gutenberg produjo en 1454 y 1455 los primeros documentos impresos fechados, unas cartas de indulgencia hechas con tipos vaciados en un molde; en 1456, la Biblia Mazzarino (así llamada por un ejemplar conservado en la biblioteca del cardenal Mazzarino, 1602-1661). En 1464 había una imprenta en Italia, cerca de Roma; en 1468, una en Suiza, donde Erasmo era corrector; en 1470, había otra imprenta en Francia, en la Sorbona; en 1471, en Utrech; 1473, en Holanda; 1474, España; 1476, Manchester (Caxton); 1539, México y en 1638 Cambridge, Massachusetts. Como el nuevo arte parecía estimular demasiada libertad de pensamiento, ya a mediados del siglo XVI, el Estado y la Iglesia (o, más bien, las iglesias y los estados) introdujeron medidas represivas, y la calidad del trabajo disminuyó considerablemente; pero en el siglo XVIII, se produjo una revitalización y fueron diseñados los maravillosos tipos de Caslon, Baskerville y Bodoni.

El descubrimiento de Cabo Verde en 1445 acabó con la idea de que al sur sólo había arena, agua y la montaña del Purgatorio. En 1486, Bartolomé Díaz dobló el cabo de Buena Esperanza, y en 1492 Colón cruzó el océano. En 1498, Vasco de Gama llegó a Calcuta, en 1512 otro audaz portugués llegó a Java y a las Molucas; en 1519 Magallanes, también portugués, circunnavegó el globo y ese mismo año Cortés conquistó Méjico y, en 1530, Pizarro, Perú. Así pues, además de nuevos mundos geográficos, se habían descubierto nuevos mundos de mitología y ya se reconocía el problema que ha ocupado desde entonces a los estudiosos de la religión: cómo se explica que tantos temas y modelos básicos de los mitos y ritos cristianos autorizados también aparezcan (en una parodia satánica, por así decirlo) entre los paganos de las Américas, Africa y Asia.

Como hemos visto, en 1543 Copérnico publicó su exposición del universo heliocéntrico y, unos sesenta años después, Galileo comenzó sus investigaciones celestes con un telescopio, lo que condujo inmediatamente a la condenación de la

nueva cosmología como contraria a las Escrituras —lo cual, por supuesto, era y es.

V. El caballero de la triste figura

Según Henry Adams, el año 1600 —el año en que fue quemado Giordano Bruno— marca el paso de la «edad religiosa» de la humanidad a la «mecánica»[45] y observa que los principales espíritus de ese tránsito no se daban cuenta de lo que, con su búsqueda de la verdad, estaban haciendo al armazón de la fe.

La sociedad [afirma] empezó a resistir, pero el individuo mostró una insistencia cada vez mayor, sin percatarse de lo que estaba haciendo. Cuando la Media Luna expulsó con ignominia a la Cruz de Constantinopla en 1453, Gutenberg y Fust estaban imprimiendo su primera biblia en Mainz creyendo que así ayudaban a la Cruz. Cuando Colón descubrió las Indias Occidentales en 1492, la Iglesia lo consideró una victoria de la Cruz. Cuando Lutero y Calvino trastornaron Europa medio siglo después, estaban intentando, como San Agustín, sustituir la *Civitas Romae* por la *Civitas Dei*. Cuando los puritanos partieron hacia Nueva Inglaterra en 1620 también esperaban fundar una *Civitas Dei* en State Street, y cuando Bunyan hizo su Peregrinaje en 1678, imitó a San Jerónimo. Incluso cuando, tras siglos de licencia, la Iglesia reformó su disciplina y, para demostrarlo, quemó a Giordano Bruno en 1600, además de condenar a Galileo en 1630 —como la ciencia nos repite cada día—, estaba condenando a anarquistas, no a ateos. Aquellos astrónomos no eran irreligiosos; todos habían expresado su voluntad de engrandecer a Dios con sus obras; una forma de ciencia que no favoreció a su religión. No más que Constantino el Grande, Galileo, Kepler, Spinoza, Descartes, Leibnitz, Newton ni siquiera dudaban de la Unidad. El alcance máximo de sus herejías sólo afectaba a su personalidad.

Adams llega ahora al punto crucial de nombrar la nueva fuerza, el nuevo tema, que estaba desplazando al antiguo de la unidad, personificada o no:

Esta persistencia de la inercia en el pensamiento es la idea principal de la historia moderna. Excepto en cuanto reflejo de sí mismo, el hombre no tiene razón para suponer la unidad del universo o una substancia última o un primer

[45] Henry Adams, *The Degeneration of the Democratic Dogma*, editado con una introducción de Brooks Adams (Nueva York, The Macmillan Co., 1919, 1947), p. 287.

motor. La insistencia *a priori* en esta unidad acabó por cansar a las mentes más activas —o reactivas; y Lord Bacon [1561-1626] intentó ponerle coto. Instó a la sociedad a que abandonara la idea de desarrollar el universo a partir de un pensamiento e intentara desarrollar el pensamiento a partir del universo. La mente debía observar y tomar nota de fuerzas —separándolas o uniéndolas— sin asumir la unidad en todo. «Para dominar la naturaleza es necesario obedecerla». «A la imaginación no se le deben dar alas, sino pesos». Igual que Galileo invirtió la acción de la tierra y el sol, Bacon invirtió la relación del pensamiento respecto a la fuerza. A partir de entonces, la mente debía seguir el movimiento de la materia y dejar que la unidad se las compusiera por sí sola [46].

Esencialmente, lo que ha ocurrido es que en el campo físico —el campo de la materia separado del espíritu— se ha reconocido una ley que aparentemente no es la misma que la de la voluntad y la imaginación humanas. Como en la concepción freudiana de las fuerzas que estructuran la psique, el *deseo* del niño choca con la *prohibición* del padre, y como la concepción de Adler, el *deseo* del niño es frustrado por su *impotencia* para hacerlo realidad, por lo que los símbolos de la estructura dinámica del espíritu, proyectados sobre el universo, son destruidos al chocar con un orden diametralmente opuesto. Mientras que en el alma, o en el corazón, hay una sensación de libertad —libertad para elegir y desear— fuera, en su ámbito de la acción, prevalece un determinismo mecánico. Mientras que aquí parecería haber inteligencia e intención, allí sólo hay un impulso ciego, irresponsable, ignorante, insensible. La tormenta de polvo de materia inconsciente, inerte, que empezó a soplar impulsada por Dios o por el azar, por sí misma o por nada en absoluto, ha ido hinchándose a partir de aquella piedra lanzada por John de Buridan hasta hacerse mundo y permearlo; y trabajada en el martilleado yunque de Oresme, ha penetrado hasta la sede del propio espíritu *. Galileo y Newton confirmaron la intuición de Buridan sobre la piedra; Freud y Pavlov, la de Oresme sobre el yunque. La *Crítica de la razón pura* de Kant (1781) renovó para la mente moderna el corte de la navaja de Occam, y la Madame Bovary de Flaubert (1856) asumió en el trono moderno el lugar de Helena de Troya.

Don Quijote de la Mancha, el caballero de la triste figura,

---

[46] Adams, *The Education of Henry Adams*, p. 484.
* *Supra*, p. 656.

cabalgando errante sobre su flaco Rocinante («significativo de lo que había sido cuando fue rocín»), luchando por el bien general y por su honor personal (hacia el año 1600), vio ante él, desplegada por la llanura, una falange de treinta o cuarenta molinos de viento.

—La aventura va guiando nuestras cosas mejor de lo que acertáramos a desear; porque ves allí, amigo Sancho Panza, donde se descubren treinta, o poco más, desaforados gigantes, con quienes pienso hacer batalla y quitarles a todos las vidas...

—¿Qué gigantes?— dijo Sancho Panza.

—Aquellos que allí ves —replicó su amo— de los brazos largos, que los suelen tener algunos de casi dos leguas.

—Mire vuestra merced —respondió Sancho— que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos son las aspas, que, volteadas del viento, hacen andar la piedra del molino.

Pero el caballero ya había espoleado a su jamelgo y, con la lanza en ristre, ya estaba en su camino[47].

En el lenguaje de los trovadores, el contraste de los dos mundos de aventura y banalidad, voluntad y determinismo, se resumía en la imaginería del paso de la noche —la noche del amor— al alba, el día del que advierte el vigilante y la cruel legalidad del *gilos*. «¡Dios mío! ¡Dios mío! ¡qué deprisa llega el alba!»*. Abelardo, Clinschor y Anfortas no eran los únicos galanes en aquellos días cuyo grito de batalla ¡Amor! terminó en el desastre. Pero su destino no fue más que un símbolo de la habitual derrota de la voluntad del hombre, de su sueño y su instinto vital, por las circunstancias: la falange de molinos de la realidad. Parzival y Gawain pudieron vencer este peso. Su deseo fu cumplido. Don Quijote, por el contrario, encontraría en aquellos molinos un rival superior a él.

Se había levantado el viento; las astas de los molinos empezaron a girar. Cubriéndose con el escudo y encoméndanse a la visión de su imaginaria Dama Dulcinea del Toboso, a cuyo servicio cabalgaba, arremetió a todo galope contra el

---

[47] Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, parte I, cap. VIII.

* *Supra*, p. 217.

primer gigante que tenía delante, atravesando con su lanza el asta —que recibió el golpe y, continuando su vuelta mecánica, lanzó a gran distancia al caballero y a su montura, y destrozó la lanza.

Surge de nuevo la cuestión planteada por Schopenhauer de si, en el destino de un hombre de ambiciones justas, el peso y el impacto de las circunstancias pueden ser tales que venzan completamente su voluntad y, por lo tanto, su conciencia de existir. Así, ¿qué dijo Don Quijote cuando su escudero, trotando en su burro tan rápido como podía, llegó para ayudar a levantarse a su señor?

—¡Válgame Dios!... dijo Sancho—. ¿No le dije yo a vuestra merced que mirase bien lo que hacía, que no eran sino molinos de viento, y no lo podía ignorar sino quien llevase otros tales en la cabeza?

—Calla, amigo Sancho —respondió Don Quijote—; que las cosas de la guerra, más que otras están sujetas a continua mudanza; cuanto más, que yo pienso, y es así verdad, que aquel sabio Frestón que me robó el aposento y los libros ha vuelto estos gigantes en molinos por quitarme la gloria de su vencimiento: tal es la enemistad que me tiene; mas al cabo, han de poder poco sus malas artes contra la bondad de mi espada.

Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616), que vivió y escribió —como señala Ortega y Gasset en sus *Meditaciones del Quijote*— precisamente en ese momento de la aventura del hombre en que se unieron los mundos de la visión interior y la cruda realidad exterior —«la arista en que ambos mundos se cortan formando un bisel»—, señala el final de la épica puramente imaginativa en la literatura y el comienzo de nuestra presente edad de la novela. «La realidad entra en la poesía —escribe Ortega— para elevar a una potencia estética más alta la aventura.»

El plano épico donde se deslizan los objetos imaginarios era hasta ahora el único, y podía definirse lo poético con las mismas notas constituyentes de aquel. Pero ahora el plano imaginario pasa a ser un segundo plano. El arte se enriquece con un término más; por decirlo así, se aumenta en una tercera dimensión, conquista la profundidad estética, que, como la geométrica, supone una pluralidad de términos. Ya no puede, en consecuencia, hacerse consistir lo poético en ese peculiar atractivo del pasado ideal ni en el interés que a la

aventura presta su proceder, siempre nuevo, único y sorprendente. Ahora tenemos que acomodar en la capacidad poética la realidad actual[48].

Cervantes mira al mundo desde la cumbre del Renacimiento: El Renacimiento ha apretado un poco más las cosas: es una superación integral de la antigua sensibilidad. Galileo da una severa policía al universo con su física. Un nuevo régimen ha comenzado; todo anda más dentro de horma. En el nuevo orden de las cosas las aventuras son imposibles. No va a tardar mucho en declarar Leibniz [1646-1716] que la simple posibilidad carece por completo de vigor, que sólo es posible lo *composible*, es decir, lo que se halle en estrecha conexión con las leyes naturales. De este modo lo posible, que en el mito, en el milagro, afirma una arisca independencia, queda infartado en lo real como la aventura en el verismo de Cervantes[49].

Esto es, la realidad llevaba a Don Quijote, que llevaba la aventura en su cabeza. Las aventuras son imposibles y, sin embargo, Don Quijote, las crea. En el anterior mundo de la épica de Parzival y Gawain, los caballeros afrontan aventuras en el bosque de acuerdo con las emociones y disposiciones de su corazón, como en un sueño; Don Quijote, por el contario, encontró molinos de viento en un mundo duro, resistente, insensible a su voluntad: sin embargo, su voluntad permaneció —una realidad en sí misma.

Podrán a este vecino nuestro quitarle la aventura, pero el esfuerzo y el ánimo es imposible. Serán las aventuras vahos de un cerebro en fermentación, pero la voluntad de aventura es real y verdadera. Ahora bien; la aventura es una dislocación del orden material, una irrealidad. En la voluntad de aventuras, en el esfuerzo y en el ánimo nos sale al camino una estraña naturaleza biforme. Sus dos elementos pertenecen a mundos contrarios: la querencia es real, pero lo querido es irreal.

Objeto semejante es ignoto en la épica. Los hombres de Homero pertenecen al mismo orbe que sus deseos. Aquí tenemos, en cambio, un hombre que quiere reformar la realidad. Pero ¿no es él una porción de esa realidad? ¿No vive de ella, no es una consecuencia de ella? ¿Cómo hay modo de que lo que no es —el proyecto de una aventura— gobierne y componga la dura realidad? Tal vez no lo haya, pero es un hecho que existen hombres decididos a no contentarse con la realidad. Aspiran los tales a que las cosas lleven un curso distinto: se niegan a repetir los gestos que la costumbre, la tradición y, en resumen, los instintos biológicos les fuerzan a hacer. Estos hombres llamamos héroes. Porque ser héroe consiste en ser uno, uno mismo. Si nos resistimos a que la herencia, a que lo circunstante nos impongan unas acciones determina-

---

[48] Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, en *Obras Completas* (Alianza, Madrid, 1983), vol. I, pp. 381-82.

[49] Ibíd., p. 383.

das, es que buscamos asentar en nosotros, y sólo en nosotros, el origen de nuestros actos. Cuando el héroe quiere, no son los antepasados en él o los usos del presente quienes quieren, sino él mismo. Y este querer él ser él mismo es la heroicidad [50].

Y, como señala Ortega a continuación, una vida vivida en esas condiciones es necesariamente trágica.

De modo que el sujeto trágico no es trágico, y, por lo tanto, poético, en cuanto hombre de carne y hueso, sino sólo en cuanto que quiere. La voluntad —ese objeto paradoxal que empieza en la realidad y acaba en lo ideal, pues sólo se quiere lo que no es— es el tema trágico; y una época para quien la voluntad no existe, una época determinista y darwiniana, por ejemplo, no puede interesarse en la tragedia...

Oigamos el efecto que el drama produce al espectador villano... [éste] piensa, muy juiciosamente, que todas las cosas malas sobrevienen al héroe porque se obstina en tal o cual propósito. Desatendiéndose de él, todo llegaría a buen arreglo, y como dicen al final de los cuentos chinos, aludiendo a su nomadismo antiguo, podría asentarse y tener muchos hijos... El villano desconoce aquel estrato de la vida en que ésta ejercita solamente actividades suntuarias, superfluas. Ignora el rebasar y el sobrar de la vitalidad. Vive atenido a lo necesario, y lo que hace lo hace por fuerza. Obra siempre empujado; sus acciones son reacciones... Lejos, pues, de originarse en la fatalidad lo trágico, es esencial al héroe querer su trágico destino... Todo el dolor nace de que el héroe se resiste a resignar un papel ideal, un *rôle* imaginario que ha elegido. El actor en el drama, podría decirse paradójicamente, representa un papel que es, a su vez, la representación de un papel, bien que en serio esta última. Y este «querer», creador de un nuevo ámbito de realidades que sólo por él son —el orden trágico—, es, naturalmente, una ficción para quien no existe más querer que el de la necesidad natural, la cual se contenta con sólo lo que es [51].

Y con esto, vuelvo a Christopher Marlowe, el padre de la tragedia isabelina, pues su *Doctor Faustus* también es una obra de esta época de «bisel». También miró al mundo desde el apogeo del Renacimiento: un joven genio consciente de la promesa para la humanidad y de las maravillas del universo que estaban revelando en su tiempo los héroes de esta incipiente era moderna. El místico Francis Kett, quemado en 1589 por herejía, había sido profesor y tutor de su *college* en Cambridge. Sir Walter Raleigh era íntimo amigo suyo, lo mismo que el

[50] Ibíd., pp. 389-90.
[51] Ibíd., pp. 392-94.

astrónomo Thomas Harriott y los matemáticos Walter Warner y Robert Hughes. En Cambridge había estudiado mitología clásica, particularmente Ovidio, cuyos *Amores* tradujo. Su orientación era completamente secular, por lo que, si bien basó su drama en una versión inglesa del primer libro de Fausto de Spies *, su simpatía por el osado y anhelante héroe, y el reconocimiento de la fuerza trágica de una vida desgarrada entre las aspiraciones de la eternidad y del tiempo le separaron completamente de la intransigente postura moral cristiana-luterana. Y fue esta problemática transformación humanizadora de la leyenda lo que admiraba Goethe, el cual exclamó cuando oyó mencionar la obra de Marlowe: «¡Qué magníficamente organizada está!»

El héroe ya no es una «cloaca de diablos», sino un hombre renacentista que anhelaba el infinito y para ello estaba dispuesto a arriesgarse a ser condenado —como habían estado Tristán por Isolda, Parzival por la integridad y Eloísa por Abelardo. Aunque al final es destruido, durante toda su vida compartimos sus alegrías —que, después de todo, son bastante inocentes: la ciencia, la riqueza, viajes por el mundo, el amor, pero con una intensidad en su alma y en sus aspiraciones que Satán no puede aplacar:

> Cuando contemplo los cielos, me arrepiento
> y te maldigo, perverso Mefistófeles,
> porque me has privado de esas alegrías [52].

Y su elogio de Helena de Troya es el de un hombre digno de tal belleza: los versos son su redención:

> ¿Fue éste el rostro que lanzó mil barcos al mar
> y quemó las infinitas torres de Ilium?
> Dulce Elena, hazme inmortal con un beso.
> Sus labios me arrebataron el alma: ¡Mira adonde vuela!
> Vamos, Elena, vamos, devuélveme el alma.
> Aquí habitaré, pues el Cielo está en esos labios,
> y todo es escoria lo que no es Elena.
> Seré Paris, y por amor a ti,

[52] Christopher Marlowe, *The Tragical History of Doctor Faustus*, escena VI.
* *Supra*, p. 661.

en lugar de Troya, haré saquear Wertenberg;
y lucharé con el débil Menelao,
y llevaré tus colores en mi penacho de plumas:
sí, heriré a Aquiles en el talón
y volveré a Helena por un beso.
Eres más bella que la brisa vespertina
arropada en la belleza de mil estrellas;
eres más brillante que el flameante Júpiter
cuando se apareció a la desventurada Sémele:
más deliciosa que el monarca del cielo
en los brazos celestes de la caprichosa Aretusa
y nadie más que tú será mi amante[53].

Fue Lessing (1729-1781) quien primero percibió que el final de Fausto no debería haber sido la condenación, sino la salvación, y Goethe (1749-1832) hizo realidad esta idea representando a su héroe como un modelo del espíritu creativo, anhelante, ambicioso, del hombre específicamente europeo, y a Mefistófeles como un agente de ese principio de la negación, «lo muerto y lo fijo», que la razón creativa «utiliza» en su «aspiración a lo divino», la inalcanzable plenitud absoluta *.

Vom Himmel fordert er die schönsten Sterne
Und von der Erde jede höchste Lust,
Und alle Näh' und alle Ferne
Befriedigt nicht die tiefbewegte Brust[54].

[Del cielo exige las más bellas estrellas
y de la tierra cada sublime placer,
y todo lo próximo y lejano
no sacia ese pecho profundamente conmovido].

Así, Spengler, en *La decadencia de Occidente*, siguiendo a Goethe, calificó de «fáustica» a la cultura monumental de Occidente, todavía en desarrollo, con su impulso hacia la infinitud y su símbolo primario, el espacio ilimitado —a diferencia de la clásica «apolínea», con su acento en lo visible, y de la «mágica» levantina, con su noción de una dualidad de fuerzas misteriosamente contendientes en el universo, «mate-

[53] Ibíd., escena XIV.
[54] Goethe, *Faust*, prólogo en el Paraíso, versos 304-307.
* *Supra*, p. 425.

ria» y «espíritu», la oscuridad y la luz, el Diablo y Dios. «La jerarquía mágica de ángeles, santos y Personas de la Trinidad se está desmembrando más y más —escribió Spengler—, empalideciendo, en los países de la pseudomorfosis * occidental, aunque todavía se apoye en todo el peso de la autoridad eclesiástica; e incluso el Diablo, el gran enemigo en el drama universal gótico, está desapareciendo inadvertidamente como posibilidad en el sentimiento del mundo fáustico. El, a quien Lutero todavía podía arrojar su tintero, es ignorado desde hace mucho en un silencio embarazoso por los teólogos protestantes. Pues la sensación de *soledad* del espíritu fáustico no puede descansar en una dualidad de poderes universales. Aquí Dios es el Todo» [55].

VI. Hacia nuevas mitologías

Intentemos ahora decir algo sobre las nuevas perspectivas que se están abriendo a la mitología en este mundo del AQUI y el AHORA, más allá de las ruinas dispersas —sus fragmentos todavía están entre nosotros— del antiguo edificio sumerio de cinco mil años. Como ya hemos visto, una mitología completa tiene cuatro funciones.

1. LA PERSPECTIVA METAFISICO-MISTICA

La primera función de una mitología viva, la función propiamente religiosa, como la define Rudolf Otto en *Lo santo*, es despertar y mantener en el individuo una experiencia de temor, humildad y respeto, en reconocimiento de ese misterio último, que trasciende los nombres y las formas, «donde —como leemos en los Upanishads— las palabras retroceden» [56]. Creo que en el mundo moderno, al menos fuera de las sinagogas y las iglesias, esta humildad ha sido restablecida,

---

[55] Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, vol. I., p. 240.
[56] *Taittiriya Upaniṣad* 2.9.
* Sobre este término, véase *supra*, p. 54, *Mitología occidental*, pp. 426-27.

pues ya se han explotado todas las pretensiones de autoridad del libro en las que se basaron el orgullo de la raza, el orgullo de la comunión, la ilusión de un don especial, un privilegio especial y el favor divino. La teología, así llamada, no puede pretender hoy más que ser un ejercicio literario de explicación o un texto arcaico en el que ciertos nombres, formas, declaraciones y actos ambiguos, históricamente condicionados, se atribuyen a lo que (si no queda más remedio que emplear el término «lo que») sólo puede considerarse «muy superior a todo lo que el hombre sea capaz de pensar», es decir, inefable. La fe en la Escritura en la Edad Media, la fe en la razón de la Ilustración, la fe en la ciencia de los filisteos modernos pertenecen hoy por igual a aquellos que todavía no tienen idea de cuán misterioso es realmente el misterio incluso de ellos mismos.

«Supongamos que estás sentado en un banco al lado de un sendero en una región montañosa», sugiere el gran físico moderno Erwin Schrödinger.

Estás rodeado de verdes laderas de las que emergen rocas; en la ladera opuesta del valle hay un talud con alisos jóvenes. Los bosques trepan por las empinadas laderas del valle hasta la línea de pastos sin árboles y, frente a ti, alzándose desde las profundidades del valle, está el poderoso pico, coronado por un glaciar, cuyos pulidos campos nevados y superficies rocosas de afiladas aristas tienen en este momento el color rosa suave de los últimos rayos del sol poniente, todo maravillosamente nítido contra el pálido azul, claro, transparente, del cielo.

Según nuestra manera habitual de mirarlo, todo lo que has visto ha estado allí, excepto por pequeños cambios, durante miles de años. Al cabo de un tiempo —no mucho— ya no existirás, y los bosques y las rocas y el cielo permanecerán, invariables, miles de años después de ti.

¿Qué es lo que te ha llamado tan repentinamente de la nada para disfrutar brevemente de un espectáculo que permanece completamente indiferente a ti? Las condiciones de tu existencia son casi tan antiguas como las rocas. Durante miles de años los hombres han luchado y sufrido y engendrado, y las mujeres han dado a luz con dolor. Hace cien años, quizá, otro hombre se sentó en este lugar; como tú, escudriñó con temor y añoranza en su corazón a la pálida luz los glaciares. Como tú fue engendrado por un hombre y nacido de una mujer. Sintió dolor y alegría como tú. ¿*Era* otra persona? ¿No eras tú mismo? ¿Qué es ese Yo tuyo? ¿Cuál era la condición necesaria para que el ser concebido fueras *tú* esta vez, precisamente *tú* y no otro? ¿Qué significado *científico*, claramente inteligible, puede tener este «otro»? Si la que ahora es tu madre hubiera cohabitado con otro y hubiera tenido un hijo suyo, y tu padre hubiera hecho lo mismo, ¿hubieras llegado a existir *tú*? ¿O estabas viviendo en ellos, y

en el padre de tu padre... hace miles de años? Y aun si fuera así, ¿por qué no eres tú tu hermano? ¿Por qué tu hermano no es tú? ¿Por qué no eres uno de tus primos lejanos? ¿Qué justifica que sigas descubriendo obstinadamente esta diferencia —la diferencia entre tú y otra persona— cuando objetivamente lo que existe es *lo mismo*?

Mirando y pensando de esa manera, es posible que inesperadamente llegues a ver, en un relámpago, la profunda verdad de la convicción vedántica fundamental: no es posible que esta unidad de conocimiento, sentimiento y elección que consideras la *tuya* haya surgido de la nada en un momento determinado, no hace mucho; más bien, este conocimiento, sentimiento y elección son esencialmente eternos e intercambiables, y numéricamente *uno* en todos los hombres, más aún, en todos los seres sensibles. Pero no en *este* sentido —que *tú* eres una parte de un ser eterno, infinito, un aspecto o modificación de ese ser, como en el panteísmo de Spinoza. Porque entonces tendríamos la misma pregunta desconcertante: ¿qué parte, qué aspecto eres *tú*? ¿Qué te diferencia, objetivamente, de los demás? No, sino que, por inconcebible que le parezca a la razón ordinaria, tú —y todos los demás seres conscientes en cuanto tales— estáis todos en todos. De ahí que esta vida tuya no sea meramente una parte de toda la existencia, sino que, en cierto sentido, es la *totalidad*; sólo esta totalidad no está constituida de tal manera que se pueda abarcar con una simple mirada. Esto, como ya sabemos, es lo que los brahmanes expresan en esa fórmula mística sagrada y, no obstante, tan clara y tan simple: *Tat tvam asi*, tú eres eso. O, en otras palabras, «Estoy en el este y en el oeste, estoy arriba y abajo, *soy todo este mundo*»[57].

El oxímoron de Schopenhauer: «A su manera, todo es el mundo entero como voluntad» apunta a este mismo sentido trascendente de un misterio; lo mismo que el círculo de Cusano y las palabras de Jesús en el evangelio gnóstico de Tomás: «Parte un trozo de madera y estoy allí»[58]. Pues ésta es, en efecto, la idea básica de todo el discurso metafísico, que se conoce de inmediato —por cada uno individualmente— sólo cuando los nombres y las formas, las máscaras de Dios, han desaparecido. «La verdad es una —afirma el Rig Veda—, los sabios la llaman por muchos nombres»[59].

No obstante, como mostró el Doctor Invencible, Guillermo de Occam, Kant confirmó y Henry Adams recordó, la categoría, o nombre, de la unidad pertenece a la mente y no debe atribuirse a una supuesta substancia, persona, vacío pleno

---

[57] Erwin Schrödinger, *My View of the World*, traducido al inglés por Cecily Hastings (Cambridge, Cambridge University Press, 1964), pp. 20-22.

[58] «The Gospel According to Thomas» 94:26 (*op. cit.*, p. 43).

[59] *Rg Veda* I. 164.46.

o hueco, o «Fundamento del Ser». En efecto, incluso el término «ser» no es sino un nombre; lo mismo que «no-ser».

¿Quién, entonces, va a hablarnos del ser o no-ser de «Dios», si no es por implicación, para apuntar más allá de sus palabras y de sí mismo y de todo lo que conoce o puede decir?

2. LA PERSPECTIVA COSMOLOGICA

La segunda función de una mitología es proporcionar una cosmología, una imagen del universo, y para esto hoy acudimos, claro está, no a textos religiosos arcaicos, sino a la ciencia. Y aquí incluso el más breve y elemental repaso de las principales crisis en la transformación moderna de la imagen del universo basta para recordarnos el mundo real que la imaginación mitopoética debe reconocer, hacer suyo y asimilar.

Primero, en 1492, se produjo la revolución colombina. Se recordará que Dante había colocado el Paraíso en la cima de la montaña del Purgatorio, que su siglo situaba en el centro de un océano imaginario que ocupaba todo el Hemisferio inferior; y, al principio, Colón compartió esta idea mitológica. Pensaba que la Tierra era como una pera, con una parte redonda y la otra, por donde sale el tallo, alargada; o como una bola redonda, en una de cuyas partes hay una protuberancia, de forma parecida al seno de una mujer. La protuberancia, pensaba, se encontraba en el sur, y en su tercer viaje, cuando sus barcos navegaron más rápidamente hacia el norte que hacia el sur, creía que esto demostraba que habían empezado a navegar cuesta abajo. Y estaba tanto más convencido de su error por cuanto unas semanas antes, cuando pasó entre la isla de Trinidad y la tierra firme de Sudamérica, el extremo meridional de su viaje, el volumen de agua del Orinoco que desembocaba en el océano, el rugido, como de un trueno, que se escuchaba donde el río se encontraba con el mar y la altura de las olas, que casi hizo naufragar a sus pequeñas naves, le convencieron de que tal cantidad de agua sólo podía proceder de uno de los cuatro ríos del Paraíso, y que, finalmente, había

llegado al tallo de la pera. Navegando hacia el norte, estaba dejando atrás el Paraíso[60].

Apenas dos siglos antes, Santo Tomás había intentado demostrar con razonamientos que el Jardín del Paraíso del que Adán y Eva habían sido expulsados era una región real de la Tierra que se descubriría en algún sitio. «El Paraíso —escribió— está aislado del mundo habitable por montañas o mares, o por alguna región tórrida, que no se puede cruzar; por eso, quienes han escrito sobre topografía no lo mencionan»[61]. Cinco siglos y medio antes, Beda el Venerable había sugerido razonablemente que el Paraíso no podía ser un lugar físico, sino que debía ser completamente espiritual[62]; pero San Agustín había rechazado esa noción manteniendo que el Paraíso era espiritual *y* físico[63]; y Aquino se adhirió a la opinión de San Agustín. Colón murió sin saber que había asestado el primero de una serie de golpes que no tardarían en destruir toda imagen no sólo de un Paraíso terrenal, sino también celestial. En 1497, Vasco de Gama dobló el extremo meridional de Africa y Magallanes, en 1520, de América: se había cruzado la región tórrida de los mares, sin hallar el Paraíso.

En 1543, Copérnico publicó su exposición del universo heliocéntrico y, unos sesenta años después, Galileo comenzó sus investigaciones celestes con un telescopio. Estas condujeron inmediatamente, como ya hemos visto, a la condena de la nueva cosmología por ser contraria a la Sagrada Escritura. También eran contrarias a la imaginería poética helenística de la música de las esferas (Fig. 13), que ahora, como los demás elementos de la cosmología pre-copernicana, tanto de Oriente como de Occidente, debía interpretarse únicamente en términos psicológicos. La antigua noción mítica de una armonía evidente macro-meso-microcósmica fue destruida. La cosmología, la sociología y la psicología son de diferentes órdenes y,

---

[60] Cecil Jane, *The Voyages of Christopher Columbus; being the Journals of his First and Third, and the Letters concerning his First and Last Voyages, to which is added the Account of his Second Voyage written by Andreas Bernaldez* (Londres, The Argonaut Press, 1930), p. 36.

[61] Aquino, *Summa Theologica*, parte I, cuestión 102, artículo 1, respuesta 3.

[62] *Glossa ordin.*, Génesis 2,8 (I, 36F).

[63] San Agustín, *De Genesi ad Litt.* VIII, I (P204 34, 371); asimismo, *De Civit. Dei* XIII, 21 (P204 41, 395).

por lo tanto, también se ha perdido el antiguo concepto de unas artes hieráticas haciendo visibles en las «cosas hechas» «las cosas invisibles de Dios», esas formas estructurantes que mantienen en su lugar todas las cosas. Ananda K. Coomaraswamy escribió:

> Los que consideran su casa únicamente como una «máquina en la que se vive» deberían juzgar su criterio de acuerdo con el del hombre neolítico, que también vivía en una casa, pero una casa que encarnaba una cosmología. Disponemos de más que suficientes sistemas de sobrecalientamiento: deberíamos haber encontrado su casa incómoda, pero no olvidemos que él identificaba la columna de humo que subía desde su hogar perdiéndose a través de un orificio del techo con el Eje del Universo, veía en esta lumbrera una imagen de la Puerta Celestial, y en su hogar, el Centro de la Tierra, fórmulas que actualmente apenas podemos comprender; nosotros, para quienes «el conocimiento que no es empírico no tiene sentido». La mayor parte de las cosas que Platón denominó «ideas» no son más que «supersticiones» para nosotros[64].

Después de todo, no podemos evitar preguntarnos ¿por qué no? Tanto el universo de Platón como el del hombre neolítico que habitaba en su cabaña mesocósmica se fundaban, como el nuestro, en la observación empírica, más la idea de una unidad interior macro-microcósmica. No obstante, el centro de la tierra ya no es un símbolo popular adecuado, del «punto fijo del mundo giratorio», que ha de encontrarse dentro del corazón —y en todas partes, en el interior de cada átomo y, quizá, en el exterior, a una distancia inconcebible, de la que nuestra galaxia no sea más que una luna. Como en los versos de Robinson Jeffers:

> El átomo salta rompiéndose,
> núcleo en sol, electrones en planetas, con reconocimiento
> sin oración, igualándose, el todo con el todo, el microcosmo
> ni entrando ni admitiendo la entrada, más igualmente, más completamente
> más increíblemente se conjuga
> con el otro extremo y grandeza; percibiendo apasionadamente
> la identidad...[65]

---

[64] Ananda K. Coomaraswamy, «The Christian and Oriental, or True Philosophy of Art», en *Why Exhibit Works of Art* (Londres, Luzac and Company, 1943), pp. 32-33.

[65] Jeffers, *op. cit.*, p. 24.

El significado de la palabra «superstición» (latín, *superstare*, «sobrevivir») es simplemente «la creencia en algo que "sobrevive", como un vestigio, del pasado». La imagen de esta tierra, por ejemplo, como un disco plano girando, cubierto por una bóveda en la cual una puerta dorada, la puerta del sol, conduce a la eternidad, no era una «superstición» en el octavo milenio a.C., sino una imagen derivada empíricamente de lo que se podía observar con los ojos. Su valor espiritual no era inherente a algo intrínseco a la imagen, sino que procedía de su poder para sugerir y apoyar en el hombre un sentido de armonía con el universo. Pero si hoy insistiéramos en tomar literalmente esa imagen cósmica, no sugeriría armonía sino conflicto, no sólo con los datos conocidos sobre el universo, sino también con la ciencia y la civilización que afrontan esos datos —como ha mostrado el juicio de Galileo. No el campesino neolítico que mira hacia el cielo desde su azada, no el antiguo clero sumerio que observaba la órbita de los planetas desde las galerías de los zigurats, ni un sacerdote moderno citando una versión revisada de su biblia, sino nuestros prodigiosos científicos son quienes hoy nos enseñan a ver: y si el asombro y la humildad son los mejores vehículos para llevar al espíritu a su hogar, creo que pasar una tranquila mañana de domingo en casa meditando sobre un libro con imágenes de las galaxias sería un comienzo propicio para ese viaje.

La tercera revolución, tras la colombina y la copernicana, fue la newtoniana, de la *Machina Coelestis*. El preludio fue anunciado en la teoría del impulso de Juan Buridan, con la que la idea de inteligencias sustentadoras fue eliminada del universo: un buen empujón de Dios al principio habría bastado para poner en movimiento todo su pequeño tiovivo geocéntrico. Galileo, en sus *Discorsi e dimostrazioni mathematiche intorno a due nuove scienze attenenti alla mecanica*, publicado en 1638 en Leiden (fuera del alcance de los brazos del molino de viento de la Inquisición), introdujo una definición controlada matemáticamente de las leyes que gobiernan los movimientos y las inercias; mientras, en Praga, Johann Kepler (1571-1630) había acabado para siempre con la noción clásica del círculo como forma estructurante del universo, demostrando que las órbitas de los planetas no son círculos, sino elipses, y estableciendo

una sola fórmula para calcular las distintas velocidades de su trayectoria. En 1609 anunció estos hallazgos en una obra basada en su estudio de la órbita excéntrica de Marte, *Astronomia nova αἰτιολογικός, seu Physica coelis tradita commentariis de motibus stellae Martis.* La precisión de su cálculo le condujo a describir su máquina celestial como «algo semejante a un mecanismo en el que un único peso acciona todos los engranajes» y —como observa el Dr. Loren Eiseley en su lúcido resumen del auge de la ciencia moderna, *The Firmament of Time*— con su formulación de las leyes de la gravedad, Sir Isaac Newton (1642-1727) «proporcionó ese único peso» al mecanismo de Kepler[66]. «Dios había sido el Creador de la máquina, pero ésta podía funcionar sin su intervención... Newton, sin embargo, siguió siendo devoto de una forma en que ya no lo serían muchos de sus seguidores en el siglo XVIII»[67].

Immanuel Kant (1724-1804) y Pierre Simone Laplace (1704-1827) extendieron hacia atrás en el tiempo las leyes que Newton había lanzado al espacio y crearon la llamada teoría de Kant-Laplace de la evolución del universo —la cuarta de las revoluciones cosmológicas modernas y, quizá, la más peligrosa. El origen de la máquina universal ya no se concebía como una estructura perfectamente formada por la mano de Dios, sino como un precipitado, por leyes naturales, de una nube de gas, una nebulosa; y para entonces se habían localizado en los confines infinitos del espacio literalmente decenas de miles de tales nebulosas en distintas fases de formación. Ya no es necesario, ni siquiera posible, imaginar un momento en el pasado en que una personalidad (en algún sitio que no estaba en ningún sitio) hubiera puesto en pie todo el espectáculo. De hecho, filosóficamente, no es posible hablar de un «tiempo» en que el tiempo no existiera o deje de existir. No hay un antes o después del tiempo que no sea el tiempo mismo. Y si permitimos que el principio de causalidad nos guíe en la búsqueda de una causa en el tiempo de este universo que vemos, entonces

---

[66] Loren Eiseley, *The Firmament of Time* (Nueva York, Atheneum Publishers, 1962), p. 14.
[67] Ibíd., pp. 14, 15.

se nos debe permitir buscar la causa de esa causa y así sucesivamente; una forma de búsqueda que no se puede cortar diciendo simplemente: «Bueno, ya está bien, detengámonos aquí, tracemos una línea y designemos Dios el espacio vacío que haya detrás de esa línea*: y no Shiva, Ptah, Enki o Tezcatlipoca, sino el verdadero, el llamado Dios Vivo, el dotado de personalidad en nuestra entrañable Biblia familiar, que envió a su Pueblo Elegido todas esas normas interesantes sobre no recoger leña los sábados o comer mantequilla y carne en la misma comida».

Citaré brevemente de una obra popular más reciente que llegó en el correo hace unos días:

La unidad básica del universo es la galaxia, un gran conglomerado de estrellas. En el espacio hay millones de galaxias surgiendo y alejándose unas de otras... En una sola galaxia hay al mismo tiempo estrellas naciendo, estrellas en plena actividad y estrellas muriendo con explosiones nucleares —el principio, el medio y el final de la creación.

La historia de una estrella comienza con su nacimiento... Una nube de polvo y gas que, girando en bolsas de alta densidad, empieza a contraerse en torno a uno o más de sus centros de gravitación. Una nube densa de muchos centros puede dar lugar a una sola estrella y sus planetas, una estrella múltiple o una estrella múltiple más sus planetas. El resultado final depende de la densidad y del tamaño de la nube original y del grado de turbulencia de sus movimientos. Los astrónomos piensan que pueden ver protoestrellas apagadas en el acto mismo de contraerse en las nubes de los brazos espirales de la Vía Láctea. Aparecen como redondeles oscuros en contraste con las regiones menos opacas de gas y polvo que las rodean.

Cuando una protoestrella se contrae, sus zonas centrales se calientan por el desprendimiento de energía gravitatoria —el calor de átomos al chocar unos con otros. Finalmente, el calor se hace tan intenso que el hidrógeno del núcleo empieza a fundirse en helio. Al principio, no son frecuentes las fusiones nucleares de átomos individuales y desprenden poca energía, a medida que la estrella se contrae bajo el peso de las capas exteriores que se van acumulando, los átomos del núcleo se comprimen y fusionan cada vez con más frecuencia. Finalmente, expulsará exactamente la energía necesaria para contrarrestar la gravitación hacia el centro de la estrella. En ese punto, habrá terminado y la estrella llega a una condición estable, madura...

A su tiempo —después de varios cientos de miles de años si es una estrella caliente, azul, sólida, de rápida combustión; después de varios miles de millones de años si se trata de una estrella templada, amarilla, del tamaño del sol, con una combustión moderada; o después de varios cientos de miles de

* *Supra*, p. 407.

millones de años si se trata de una estrella fría, roja, ligera, de lenta combustión— habrá consumido hacia el diez por ciento de su hidrógeno original y adquirirá una brillantez excesiva y anormal. El sol se está aproximando a este momento, pero no se espera que lo alcance antes de tres a cinco mil millones de años...

Aunque la regla básica de la evolución estelar es que cuanto más pequeñas son al comienzo, más duran, finalmente se agotarán hasta las reservas más pequeñas, invertidas más conservadoramente, de materia estelar.

...Hasta ahora, ni siquiera los supergigantes más monstruosos que se extinguieron en los primeros evos de la historia de la Vía Láctea han tenido tiempo de enfriarse completamente y perder toda su energía. Pero, al final, los últimos fantasmas agonizantes de enanos blancos sucumbirán al frío del espacio. Una a una, se oscurecerán y enfriarán como los vacíos que se extienden de la Vía Láctea a otras galaxias en retroceso del universo[68].

El Dr. Eiseley ha denominado a la quinta revolución «huttoniana» por el geólogo escocés James Hutton (1726-1797), cuyo trabajo *Theory of the Earth, or an Investigation of the Laws Observable in the Composition, Dissolution and Restoration of Land upon the Globle*, leído en 1785 en la Royal Society de Edimburgo, abordó la cuestión de la formación de esta Tierra, que Dios Vivo habría creado *ex nihilo* en el 4004 a.C. Según Hutton, las rocas de la superficie terrestre están formadas principalmente de los restos de rocas más antiguas. Estos materiales se depositaron bajo el mar, fueron comprimidos a gran presión y levantados posteriormente por la fuerza del calor subterráneo; en tales periodos de levantamiento, vetas y masas de roca fundida fueron inyectadas en las fisuras de los estratos desencajados. La tierra levantada, expuesta a la atmósfera, se vio sometida de nuevo a un proceso de deterioro y el aluvión fue arrastrado otra vez al fondo del mar, donde el ciclo vuelve a comenzar —como en *Finnegans Wake*.

En contradicción con la breve cronología bíblica, esta teoría de la transformación gradual fue impugnada apasionadamente por los partidarios de la tesis de las catástrofes repentinas. En la segunda parte, acto II («La noche de Walpurgis clásica»), de *Fausto*, Goethe enfrenta humorísticamente las dos opiniones, con el filósofo griego Tales representando a los

[68] David Bergamini y editores de Life, *The Universe*, Life Nature Library (Nueva York, Time Incorporated, 1962), pp. 131-37, muy abreviado.

gradualistas —los «neptunistas»— y Anaxágoras el catastrofismo de los «vulcanistas». Goethe muestra su preferencia por la primera teoría confiando a su jocoso héroe secundario, Homúnculo (nacido de la alquimia de Fausto y todavía encerrado en el *vas Hermeticum*, Fig. 43) al cuidado de Tales para que le incorpore, por infusión, en las aguas vivas de este mundo[69].

El gran naturalista francés Barón Georges Léopold Chrétien Frédéric Dagobert Cuvier (1769-1832), contemporáneo de Goethe, tras observar que «ninguna de las grandes especies de cuadrúpedos cuyos restos se encuentran ahora encajados en estratos rocosos regulares guarda semejanza alguna con cualquiera de las especies vivas», propuso que inundaciones y otras catástrofes, todo de acuerdo con el plan de Dios, habrían provocado el progreso hacia el hombre en fases repentinas. Las últimas formas no habrían evolucionado biológicamente a partir de las primeras, sino que, después de cada aniquilamiento, se habría producido una recreación de las formas en un plano superior, a partir de las ideas platónicas en la mente de Dios[70]. Jean Luis Rodolphe Agassiz (1807-1873), el gran contemporáneo suizo-americano de Darwin, retuvo la idea de creaciones sucesivas, que ya había sido cuestionada por Charles Lyell (1794-1875) en sus famosos *Principios de geología* (1830), donde se identificaban «lechos de transición» y una teoría en la línea de las transformaciones locales de Hutton, no de las catástrofes universales, daba cuenta de los cambios de la Tierra —la elevación y caída de litorales, el lento solevantamiento de los sistemas fluviales— en periodos de tiempo ilimitado[71]. Y así se preparó el camino para la sexta gran revolución, a la que está unido el nombre de Charles Darwin (1809-1882).

En los cuadernos de notas de Leonardo da Vinci (1452-1519) ya hay una anticipación de la teoría de la evolución orgánica, cuando, escribiendo sobre anatomía comparativa, estudia las estructuras homólogas del hombre y de animales que, como él afirma, «son casi de la misma especie: el mandril,

---

[69] Goethe, *Faust* II. 2. 7495-8487.
[70] Eiseley, *op. cit.*, pp. 45-47.
[71] Ibíd., p. 51.

el mono y otros parecidos, que son muchos»[72]. Goethe publicó en Jena, en 1786, un trabajo famoso sobre el hueso intermaxiliar en los mamíferos superiores, en el mono y en el hombre; y en 1790, una obra más extensa sobre la metamorfosis de las plantas. «Las semejanzas entre los distintos animales y, en particular, entre los de las especies superiores —declaró en una conferencia de presentación del primer trabajo— salta a la vista y es comúnmente reconocida en silencio... Todos los organismos superiores naturales —entre los que se deben nombrar los peces, anfibios, aves, mamíferos y, el superior de éstos, el género humano— se han formado de acuerdo con un simple modelo que sólo varía, más o menos, en sus diversas partes y que incluso ahora sigue cambiando y desarrollándose en las criaturas»[73]. En su trabajo sobre la morfología de las plantas, desarrolla este tema de la transformación continua:

> Cualesquiera que sean las formas que observemos, pero particularmente en las orgánicas, no encontraremos nada permanente, en reposo, completo, sino más bien todo en continuo movimiento... Más aún, todo lo que vive no es una unidad, sino una pluralidad; aunque nos parezca ser un individuo, es un conjunto de cosas independientes, vivas, que en la idea y el potencial son iguales, pero en apariencia pueden resultar semejantes y equivalentes, o distintas y diversas. A veces, estas entidades están unidas desde el principio, y, otras, se encuentran y se unen. Se dividen y se buscan de nuevo, y así dan lugar a una producción interminable de todas las formas y en todas las direcciones.
>
> Cuanto más imperfecta sea la criatura, más iguales y equivalentes serán sus partes y, por tanto, más semejantes serán al conjunto. Cuanto más perfecta es la criatura, más se diferenciarán sus partes. En el primer caso, el todo es más o menos como las partes; en el segundo, el todo es diferente de las partes. La subordinación de las partes pertenece a una criatura más desarrollada...
>
> Cuando el hombre compara las plantas y los animales de las fases menos desarrolladas, apenas son distinguibles unas de otros. Hay un punto vital, fijo o moviéndose o moviéndose en parte, apenas perceptible a nuestros sentidos. Si tal principio, susceptible de desarrollarse en cualquier dirección, había de alcanzar en virtud de la luz la condición vegetal o, en virtud de la oscuridad, la de un animal, es algo que difícilmente sabríamos si no hubiera casos análogos a nuestro alrededor que nos lo indicaran. No obstante, puede decirse esto: que

---

[72] Edward MacCurdy (ed.), *The Notebooks of Leonardo da Vinci* (Nueva York, George Braziller, 1955), p. 191.

[73] Goethe, *Vorträge über die drei ersten Capitel des Entwürfs einer allgemeinen Einleitung in die vergleichende Anatomie, ausgehend von der osteologie* (1796), en *Werke* (1858), vol. 36, p. 323.

las criaturas que en el curso del tiempo se desarrollaron gradualmente a partir de una condición apenas distinguible, de una parte, como plantas y, de otra, como animales, se perfeccionaron en las dos direcciones, de tal forma que las plantas alcanzaron su esplendor en la forma fija permanente del árbol y los animales en la movilidad suprema y la libertad del hombre[74].

Con esto, se trascendió la idea inmemorial de la especie fija, tanto en la mente de Dios como en el orden de la naturaleza, y se introdujo el principio de la vida en evolución. Sólo restaba determinar y definir con precisión las condiciones del proceso.

La séptima gran revolución en la ciencia cosmológica data de finales del siglo pasado y principios de éste, cuando, de una parte, se penetró en la corteza del átomo revelando un universo de demonios girando en su interior y, de la otra, las implicaciones devastadoras filosóficamente del experimento Michelson-Morley realizado en 1887 fueron establecidas en 1905 en la formulación básica de Albert Einstein de la relatividad: «La naturaleza es tal que resulta imposible determinar el movimiento absoluto con ningún experimento». Fue el Dr. Max Planck (1858-1947), de la Universidad de Berlín, quien acabó con el reino de los principios newtonianos en la física, al hacer pública en 1901 su teoría cuántica de las leyes de la radiación[75]. En 1911, Sir Ernest Rutherford (1871-1937) mostró que el átomo no es una bola sólida sino un universo de energías casi vacío, y en 1913, el danés Niels Bohr (1886-1962), trabajando en Inglaterra, aplicó la teoría cuántica de Planck a una definición de la estructura activa del átomo de Rutherford. Todos sabemos lo que ha ocurrido desde entonces. Como profetizó Henry Adams en una carta escrita el 17 de enero de 1905 a su amigo Henry Osborn Taylor:

El supuesto de la unidad, que era la marca del pensamiento humano en la Edad Media, se ha sometido con mucha lentitud a las pruebas de la complejidad. El estupor de la ciencia antes del radio es una muestra de ello. Sin embargo, según el resultado de mis ratios y curvas, es completamente seguro que, al acelerado ritmo de progresión que se viene dando desde 1600, no será

[74] Goethe, *Bildung und Umbildung organischer Naturen, Einleitendes zur Metamorphosen der Pflanzen* (1790), *Werke* (1858), vol. 36, pp. 6-9, abreviado.

[75] Max Planck, «Ueber die Elementarquanta der Materie und der Elektrizität», *Ann. der Phys.*, iv (1901), p. 564.

necesario otro siglo para que el pensamiento se invierta completamente. En este caso, la ley desaparecería como teoría o principio *a priori* y sería sustituida por la fuerza. La moralidad se convertiría en policía. Los explosivos alcanzarían una violencia cósmica. La desintegración vencería a la integración[76].

Algunos dirían que el Diablo ha vencido y que Fausto, atrapado en la celada de Satán, está preparado para exterminarse con su propia ciencia. No obstante, por lo que respecta al AQUI y el AHORA (y, amigos, todavía estamos aquí), la primera función de la mitología —despertar el temor, la humildad y el respeto ante ese misterio último, que trasciende los nombres y las formas, «donde, como hemos leído, las palabras retroceden»— ha sido perfectamente asistida por cada una de las ciencias de la segunda función: la exposición de una cosmología, una imagen de este prodigioso universo, considerado en sus aspectos espacial y temporal, físico y biológico. Pues ya no queda ninguna certeza, ninguna roca sólida de autoridad, donde puedan descansar los que temen afrontar solos lo absolutamente desconocido, seguros en el conocimiento de que ellos y sus vecinos están en posesión, de una vez para siempre, de la Verdad Hallada.

3. LA PERSPECTIVA SOCIAL

La situación no es más reconfortante en la esfera moral y social de nuestra tercera función mitológica tradicional: la legitimación y el mantenimiento de un orden establecido. En palabras del fallecido John Dewey (1859-1952):

La cristiandad propuso una revelación fija de un Ser y verdad invariables y absolutos; y la revelación fue elaborada en un sistema de normas y fines definidos para guiar la vida. De ahí que la «moral» se concibiera como un código de leyes, el mismo en todas partes y en todos los tiempos. La vida digna era la que se sujetaba a principios fijos.

En contraste con tales creencias, el hecho más señalado en todas las ramas de la ciencia natural es que existir es estar haciéndose, cambiando...

El pensamiento victoriano concebía nuevas condiciones como si meramen-

[76] Harold Dean Cater (ed.), *Henry Adams and His Friends* (Boston, Houghton Mifflin Co., 1947), pp. 558-59.

te estuvieran poniendo en nuestras manos instrumentos efectivos para realizar antiguos ideales. El sobresalto y la incertidumbre, tan característicos del presente, señalan el descubrimiento de que son los antiguos ideales mismos los que están socavados. La ciencia y la tecnología, en vez de darnos mejores medios para hacerlos realidad, están debilitando nuestra confianza en todas las finalidades y creencias grandes y comprehensivas. No obstante, tal fenómeno es transitorio. Por el momento, el impacto de las nuevas fuerzas es negativo. La fe en el autor divino y su autoridad que tenía la civilización occidental, las ideas heredadas del alma y su destino, de una revelación fija, de instituciones perfectamente estables, del progreso automático, ya son imposibles para la mente cultivada del mundo occidental. Psicológicamente, es natural que el resultado sea la quiebra de la fe en todas las ideas orgnizadoras y directivas fundamentales. El escepticismo se ha convertido en la marca e incluso la pose de la mente educada. Su influencia es tanto mayor cuanto que ya no está dirigido a este o aquel artículo de los antiguos credos, sino que más bien es una predisposición contra toda idea ambiciosa y un rechazo a la participación sistemática de tales ideas en la dirección inteligente de los asuntos.

Es en ese contexto donde tiene significado una filosofía exhaustiva de la experiencia, enmarcada a la luz de la ciencia y la técnica...

Una filosofía de la experiencia aceptará en todo su valor el hecho de que las existencias sociales y morales se encuentran, como las existencias físicas, en un estado de cambio continuo aunque obscuro. No intentará ocultar la inevitable modificación y no tratará de establecer límites fijos al alcance de los cambios que han de producirse. En cuanto al fútil esfuerzo por lograr seguridad y un asidero en algo fijo, será sustituido por el esfuerzo por determinar el carácter de los cambios que se están produciendo y darles en cierta medida una dirección inteligente en los asuntos que más nos conciernen... [77].

Donde gobierna la idea de fijación, también gobierna la de la unidad exhaustiva. La filosofía popular de la vida está llena del deseo de alcanzar tal unidad exhaustiva y las filosofías formales se han dedicado a la satisfacción intelectual de ese deseo. Consideremos el lugar que ocupa en la mentalidad popular la búsqueda de *el significado de la vida y de la* finalidad del universo. Los hombres que buscan un solo sentido y un solo propósito bien se forjan una idea de ellos según sus deseos y su tradición personales o, de lo contrario, al no hallar tal unidad, abandonan desesperados y concluyen que los episodios de la vida no tienen verdadero significado y valor.

Pero con esto no se agotan las alternativas. No hay necesidad de decidir entre la falta absoluta de significado y el significado único y exhaustivo. Hay muchos significados y muchos propósitos en las situaciones a las que nos enfrentamos —uno, por así decirlo, para cada situación. Cada uno presenta su desafío al pensamiento y al empeño, y muestra su propio valor potencial [78].

---

[77] John Dewey, en *Living Philosophies* (Nueva York, Simon and Schuster, 1931), pp. 25-26, 34-35.

[78] Ibid., pp. 26-27.

En suma, ahora, el individuo está solo. «¡Todo es falso! ¡Todo está permitido!» (Nietzsche)[79]. El «tú debes» del dragón ha muerto —para *todos* nosotros. ¡Ahí radica el peligro! Anfortas también se instaló en la sede del poder sin ninguna acción ni virtud propia: el Señor del Centro del Mundo, que, como sabía el Cusano, está en cada uno. La rueda en la cabeza del bodhisattva, girando sobre su doloroso borde afilado: ¿Quién puede soportarla? ¿Quién puede enseñarnos a llevarla como una corona, no de espinas, sino de laurel: la guirnalda de nuestra Dama Orgeluse?

La pregunta del nihilismo «¿para qué?» [escribió Nietzsche] es producto de la costumbre que ha existido hasta ahora gracias a la cual el objetivo parecía quedar establecido, dado, exigido desde fuera —esto es, por alguna *autoridad sobrehumana*. Cuando se ha olvidado a creer en tal cosa, se sigue buscando, por la antigua costumbre, *otra* autoridad que *sea capaz de hablar incondicionalmente* y pueda establecer por *mandato* lo que se ha de hacer. Ahora se presenta la autoridad de la conciencia (cuanto más emancipado está uno de la teología, más imperativa se hace la *moral*) como compensación de una autoridad *personal*. O la autoridad de la *razón*. O el *instito social* (el rebaño). O la *historia*, con un espíritu inmanente que tiene un objetivo propio en el que *se puede confiar*. Uno quiere, por todos los medios, *evitar* tener voluntad, *desear* un objetivo, darse un objetivo a uno mismo: se quiere evitar la responsabilidad (se aceptaría el *fatalismo*). Finalmente: la *felicidad* y, con cierta tartufería, la *felicidad de la mayoría*.

Uno se dice a sí mismo: 1. no es necesario un objetivo definido, 2. no se puede prever.

Y así, precisamente cuando lo que hace falta es *voluntad* en su poder supremo, se encuentra *más débil y pusilánime. Una desconfianza absoluta ante la fuerza organizadora de la voluntad para el todo.*

El nihilismo tiene dos caras:

A. El nihilismo como signo del *poder intensificado del espíritu*: como *nihilismo activo*.

B. El nihilismo como *derrota y retroceso del poder del espíritu*: el nihilismo *pasivo*.

Los *intentos de escapar al nihilismo*, sin transmutar esos valores: producen lo contrario, agudizan el problema[80].

---

[79] Nietzsche, *Der Wille zur Macht*, libro III, párrafo 602, en *Werke*, vol. 16, p. 96.

[80] Ibíd., I. «Der Europäische Nihilismus», 20, 22, 28, en *Werke* (1922), vol. 15, pp. 155-56 y 160.

4. LA ESFERA PSICOLOGICA

Y así llegamos infaliblemente a la cuarta esfera, la cuarta función, de una mitología adecuada: la de centrar y armonizar al individuo, que en los sistemas tradicionales se suponía consecuencia de la entrega del individuo, de una entrega absoluta, a alguna de las autoridades mencionadas por Nietzsche. El mundo moderno está lleno de restos de esos sistemas reaccionarios, el más poderoso de los cuales sigue siendo el del antiguo orden social levantino. No obstante, como afirma Loren Eiseley: «La ética de grupo, a diferencia de la ética personal, no tiene rostro y es oscura. Es aquello que sus dirigentes decidan que signifique; destruye al inocente y justifica el acto apelando al futuro»[81]. Pero el futuro, señala entonces (y se podría pensar que tal advertencia es innecesaria), *no* es el lugar donde se ha de buscar la realización. «El progreso secularizado, el progreso que sólo persigue la siguiente invención, el progreso que arranca el pensamiento de la mente y lo sustituye por vanas consignas, no es progreso en absoluto. Es un espejismo que hace señas en un desierto por el que van tambaleándose generaciones de hombres. Porque el hombre, cada hombre individual, posee su propio espíritu [el "carácter inteligible" de Schopenhauer] y bajo esa luz debe vivir o perecer, no hay ningún camino por el que se pueda traer las Utopías —o el propio Edén perdido— desde el futuro para ofrecérselas al hombre. Tampoco puede él avanzar hacia ese destino. Como en el mundo del tiempo cada hombre vive sólo una vida, es en sí mismo donde debe buscar el secreto del Edén»[82].

---

[81] Eiseley, *op. cit.*, p. 137.
[82] Ibíd., p. 140.

CAPÍTULO 10

EL PARAISO TERRENAL

I. Todos los dioses dentro de ti

«Los occidentales», declaró Heinrich Zimmer en la apertura de un curso sobre filosofía india organizado en 1942,

estamos a punto de alcanzar la encrucijada a la que los pensadores indios llegaron unos setecientos años antes de nuestra era. Esta es la verdadera razón por la que nos sentimos turbados y estimulados, inquietos y, sin embargo, interesados ante los conceptos e imágenes de la cultura oriental. Es el cruce de caminos al que llegan las personas de todas las civilizaciones en el desarrollo típico de su capacidad y necesidad de experiencia religiosa, y las doctrinas de la India nos obligan a comprender cuáles son los problemas de dicha experiencia. Pero nosotros no podemos adoptar las soluciones indias. Debemos entrar en ese nuevo periodo por nuestro propio camino y resolver sus problemas por nosotros mismos, porque la verdad, el resplandor de la realidad, si bien es una y la misma universalmente, muestra una imagen distinta según donde se refleje. La verdad aparece de forma diferente en distintos países y épocas de acuerdo con los materiales vivos en los que estén labrados sus símbolos.

Los conceptos y las palabras son símbolos, igual que las visiones, los rituales y las imágenes; como también lo son las formas y costumbres de la vida diaria. En todos ellos se refleja una realidad trascendente. Son otras tantas metáforas que reflejan e implican algo que, aunque esté expresado de tantas maneras, es inefable; y aunque se nos aparezca múltiple, permanece inescrutable. Los símbolos hacen que la mente se adhiera a la verdad, pero no son la verdad en sí mismos, de ahí lo engañoso de tomarlos prestados. Cada civilización, cada época, debe producir los suyos.

Por lo tanto, deberemos seguir el difícil camino de nuestras propias experiencias, reaccionar por nosotros mismos y asimilar nuestros sufrimientos y vivencias. Sólo entonces la verdad que manifestemos será carne y sangre nuestra como el hijo lo es de la madre; y la madre, por amor al Padre, se

regocijará al ver en su hijo Su imagen. La semilla inefable, debe concebirse, gestarse y generarse a partir de su propia substancia, alimentarse de nuestra sangre, para que sea un verdadero hijo en el que la madre renazca: y el Padre, el Principio Trascendente divino, también renacerá entonces —rescatado, por así decirlo, del estado de no-manifestación, no acción, aparente no-existencia. No podemos tomar prestado a Dios. Debemos realizar Su nueva encarnación desde nuestro interior. La divinidad debe descender, de alguna forma, a la materia de nuestra substancia y participar en este peculiar proceso vital[1].

Tradicionalmente, como ha revelado nuestro examen de los mitos del mundo, la idea de una distinción ontológica absoluta entre Dios y el hombre —o entre dioses y hombres, divinidad y naturaleza— se convirtió por primera vez en una fuerza social y psicológica importante en el Oriente Próximo, concretamente en Akkad, en el periodo de los primeros reyes semitas, hacia el 2500 a.C. En aquel momento y lugar, las antiguas mitologías neolíticas de la Diosa Madre del universo, en la que todo existe, lo mismo dioses y hombres que plantas, animales y objetos inanimados, y cuyo cuerpo cósmico es la esfera del espacio-tiempo que contiene toda experiencia, todo conocimiento, fueron abandonadas en favor de aquellas mitologías patriarcales de dioses guerreros que blandían el rayo, y que, mil años después, ca. 1500 a.C., se habían convertido en las divinidades dominantes del Oriente Próximo. Los pastores guerreros arios, que en su expansión desde el norte llegaron hasta Anatolia, Grecia y las islas egeas, y por el oeste hasta el Atlántico, también eran patriarcales, veneraban a dioses del trueno y la guerra. No obstante, a diferencia de los semitas, nunca colocaron a sus dioses tribales ancestrales por encima de los dioses de la naturaleza ni separaron la divinidad de la naturaleza; mientras que entre los semitas, en su tierra desértica, donde la naturaleza —la Madre Naturaleza— tenía poco o nada que ofrecer y la vida dependía en gran medida de la solidaridad del grupo, se ponía toda la fe en el dios considerado en cada lugar padre-patrón de la tribu. «Todas las tribus semitas —declara un especialista en este campo, el fallecido profesor S. H. Langdon, de Oxford— parecen haber comenzado con una sola deidad tribal a quien consideran el creador

[1] Heinrich Zimmer, *Philosophies of India*, pp. 1-2.

divino de su pueblo»[2]. Las leyes que regían la vida de los hombres, por tanto, no eran las leyes de la naturaleza, reveladas universalmente, sino las de esta o aquella tribu, propias de cada una y originadas en su primer padre mitológico.

Los temas más importantes de esta mitología del desierto sirio-arábigo pueden resumirse de la siguiente forma: 1. disociación mítica, Dios trascendente en el sentido teológico ya explicado *; por lo tanto, la tierra y las esferas son mero polvo, en ningún sentido «divinas»; 2. la noción de una revelación especial del padre-dios tribal exclusivamente a su grupo, cuyo resultado es 3. una religión comunal inherentemente exclusiva, bien de un grupo racial, como en el judaísmo, o de creyentes, de y para aquellos que profesan la fe y participan en todos sus ritos, como en el cristianismo y el Islam. Además, 4. como la mujer pertenece más al orden de la naturaleza que al de la ley, no actúa como clérigo en esas religiones y la idea de una diosa superior, o incluso igual, al dios autorizado es inconcebible. Por último, 5. los mitos fundamentales de cada herencia tribal se interpretan histórica y no simbólicamente, y cuando se reconocen paralelos con los de otros pueblos (gentiles), se aplica la racionalización *illis in figura, sed nobis in veritate*, como en la Segunda Carta de San Pedro **.

Por otra parte, en la mitología anterior de la Edad del Bronce —que es fundamental tanto en la India y China como en Sumer, Egipto y Creta— vimos que las ideas principales eran: 1. el misterio último se define como trascendente, aunque está inmanente en todas las cosas; 2. el objetivo de la religión como experiencia de la identidad propia, al tiempo que no-identidad, con ese «fundamento» que no es fundamento, más allá del ser y el no-ser ($c \neq = x$) ***; 3. el universo y todas las cosas que en él existen manifiestan de múltiples formas un orden de ley natural que es eterno, maravilloso, bienaventurado y divino, por lo que la revelación no es exclusiva de un pueblo o una teología autorizados de forma sobrenatural, sino

[2] Stephen Herbert Langdon, *Semitic Mythology*, en MacCulloch (ed.), *The Mythology of All Races*, vol. V, p. 11.

* *Supra*, p. 664.

** *Supra*, p. 188, nota.

*** *Supra*, p. 285.

que es para todos y se manifiesta en el universo (macrocosmo) y en cada corazón individual (microcosmo), así como en el orden hierático del Estado con sus artes y ritos simbólicos (mesocosmo); por lo tanto, 4. la mujer desempeña funciones rituales y como la diosa universal personifica el poder del *maya* dentro del campo que contiene todas las formas y pensamientos (incluso los dioses), se puede adorar al poder femenino como superior al masculino, puesto que es anterior a éste. Y, por último, 5. como todas las personificaciones, formas, actos y experiencias manifiestan el misterio trascendente-inmanente, nada conocido, ni siquiera el ser de un dios, es verdadero en tanto que conocido, sino que todo es igualmente simbólico en el sentido de las tan citadas líneas finales del *Fausto* de Goethe:

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis.

[Todo lo transitorio
es sólo una imagen.]

Al entrar en Grecia, Anatolia, Persia y la llanura del Ganges, ca. 1500-1250 a.C., los arios llevaron consigo, como ya hemos visto, las mitologías comparativamente primitivas de sus panteones patriarcales, que en casamiento creativo con las mitologías anteriores de la Diosa Universal generaron en la India las doctrinas vedántica, puránica, tántrica y budista; en Grecia, las de Homero y Hesíodo, la tragedia y la mitología griegas, los misterios y la ciencia griega. Parece que algo semejante ocurrió en China cuando llegaron los Shang —también ca. 1500-1250 a.C.— para fundar la primera dinastía en esa región, que antes sólo había conocido un orden neolítico superior comparativamente primitivo de civilización de aldeas. Y en el Oriente Próximo, donde predominaban los pueblos semitas (fenicios, acadios, cananeos, árabes, etc.), se estaban produciendo interacciones comparables de los órdenes masculino y femenino. «Los nombres de las deidades en Fenicia como Melk-'Ashtart en Ammón, cerca de Tiro, Eshmun-'Ashtart en Cartago y Ashtar-Kemosh de los moabitas prueban claramente —afirma Langdon— que la diosa-Madre de las razas semitas occidentales ocupaba un lugar incluso mayor en

su religión que los dioses locales de sus cultos más importantes... Toda la mitología de Astarté se remonta a la sumeria Ininni-Ashdar-Ishtar, la diosa de [el planeta] Venus y madre, esposa y amante del dios agonizante sumerio Tammuz»[3]. Nuestra lectura de los libros de Samuel y de los Reyes del Antiguo Testamento ha mostrado, no obstante, que en la esfera hebrea tales interacciones encontraron resistencia y en ocasiones fueron severamente reprimidas. Está claro que se estaban produciendo incluso con apoyo de la casa real, pues desde ca. 1025 al 586 a.C., de todos los reyes, tanto en Israel como en Judá, no más de media docena «se comportaban rectamente ante el Señor». Los demás «se construían altos palacios, columnas y *aseras* en cada montaña y bajo cada árbol... Y el pueblo siguió realizando sacrificios y quemando incienso en los lugares sagrados». Sin embargo, prevaleció la facción reaccionaria representada en las grandes hazañas de Elías y su ayudante Eliseo (siglo IX a.C.: I Reyes 17-II Reyes 10) y, cinco siglos después, por el tirano sagrado Esdras, de forma que, al final, los judíos —en pleno mundo helenístico de ciencia y filosofía seculares, misterios sincréticos y cultura cosmopolita— retuvieron o, más bien, reinventaron, una mitología tribal exclusiva, con centro en el desierto, que, como su antiguo modelo sumerio de un universo plano de tres niveles, creado por dios, ya estaba científicamente anticuada cuando la pergeñaron sus escribas sacerdotales[4].

Ahora bien, no puede decirse que el culto cristiano surgido en este entorno y llevado desde allí a Europa fuera «producido» de la substancia, las experiencias, reacciones, sufrimientos y vivencias de alguno de los pueblos a los que fue inculcado. Sus símbolos prestados y su dios prestado les fueron presentados como hechos y el clero que legitimaba su autoridad en tales hechos reprimió todo movimiento de la vida nativa para expresar su propia afirmación espiritual. Cada deidad local era un demonio; cada pensamiento natural, un pecado. No ha de extrañarnos entonces que el rasgo principal de la historia de la Iglesia en Occidente fuera la brutalidad y futilidad de sus

[3] Ibid., pp. 13 y 14.
[4] *Mitología occidental*, pp. 117-62, 246-51, 299-320.

combates cada vez más histéricos, inútiles en último término, contra la herejía en todos los frentes. Ya en tiempo de San Agustín, se había extendido a otros países la herejía irlandesa pelagiana. Y esa herejía ha vencido. Pues ¿quién cree hoy realmente, fuera de un convento, que cada niño nacido de mujer irá literalmente al infierno si no se derrama agua sobre su cabeza mientras se recita una plegaria? ¿Quién acepta hoy la idea del pecado heredado? Y como no hubo jardín del Edén, ni Adán y Eva, ni la Caída, ¿qué significan todos los sermones sobre la Redención, si por «Caída» y «Redención» no entendemos los mismos estados psicológicos de ignorancia e iluminación de los que también hablan hindúes y budistas? En cuyo caso, ¿qué ocurre con la doctrina de la importancia histórica única de la Encarnación y la Crucifixión? Para que el mito tenga algún sentido, debe ser totalmente releído —con ojos honestos.

«Lo mismo que en el periodo de deflación de los dioses revelados del panteón védico —declaró Zimmer— la Cristiandad revelada de hoy se ha devaluado. Como dice Nietzsche, el cristiano es un hombre que se comporta como todos los demás. Nuestras profesiones de fe ya no guardan una relación observable con nuestra conducta pública o nuestra esperanza privada. Los sacramentos no obran en muchos de nosotros su transformación espiritual; estamos desamparados y no sabemos adónde recurrir. Entretanto, nuestra filosofía secular académica se ocupa más de la información que de la transformación redentora que requieren nuestras almas. Y ésta es la razón por la que una mirada al rostro de la India debe ayudarnos a descubir y recuperar algo de nosotros mismos» [5].

Las funciones de los símbolos mitológicos, como hemos dicho, son cuatro: mística, cosmológica, sociológica y psicológica; y, como hemos visto, la ciencia no sólo ha acabado con la pretensión de la Iglesia y su dogma de representar la segunda de ellas, la cosmológica, sino que el orden social que antaño se consideraba legitimado por la Escritura también ha desaparecido. Incluso su horizonte social ha desaparecido. La forma en que la India puede contribuir —y está contribuyendo— a

[5] Zimmer, *Philosophies of India*, pp. 13-14.

nuestro rescate en estas circunstancias es mediante su enseñanza, contenida en las doctrinas upanisádicas y budistas, del origen, la fuerza y la función básicamente *psicológicos* de esos símbolos que en *nuestro* sistema se han leído como a) revelaciones de un celoso Dios personal que está «ahí afuera» y) únicos históricamente.

Por supuesto, en el lado popular, en sus cultos populares, los indios son tan positivistas en la lectura de sus mitos como un granjero de Tennessee, un rabí del Bronx o el papa de Roma. Krishna bailó realmente con las gopis en un éxtasis múltiple y Buda caminó sobre el agua. Pero en cuanto nos volvemos a los textos superiores, tal literalidad desaparece y toda imaginería se considera perteneciente a la psique y se interpreta simbólicamente.

Lo que dicen las gentes [leemos en el Brihadaranyaka Upanishad]: ¡Adorad a este dios! ¡Adorad a ese dios! ¡Un dios detrás de otro! El mundo entero es su creación y él mismo todos los dioses...

Ha entrado en todas las cosas de este mundo, hasta en las puntas de los dedos, como la navaja en el navajero, como el fuego en la yesca. No le ven, pues, visto, es incompleto.

Al respirar se le llama aliento vital; al hablar, voz; al mirar, vista; al escuchar, oído; al pensar, mente. Estos no son sino los nombres de sus actos. Quien medita sobre uno u otro de esos aspectos, no conoce; pues en uno u otro, está incompleto. Se debe rendir culto con la idea de que es el Yo propio (*atman*); pues ahí se convierten en uno todos estos aspectos. Este —el Yo— es la huella del Todo: y lo mismo que, en verdad, se encuentra al ganado por una huella, así se encuentra a este Todo por su huella, el Yo.

Quien sabe: «¡Yo soy *brahman*! se convierte en este Todo y ni siquiera los dioses pueden impedirlo, pues se convierte en el propio Yo de ellos. Pero quien venera a otra divinidad distinta de su Yo, pensando: «El es uno, yo soy otro», no sabe. Es como una bestia sacrificada a los dioses. Y de la misma forma que muchos animales serían útiles a un hombre, así es incluso una sola persona útil a los dioses. Pero si se escapa un solo animal, no es agradable. ¿Cómo sería, entonces, si se escaparan muchos? A los dioses no les agrada, por tanto, que las personas sepan esto[6].

¡Compárese el Génesis 3,22-24!

Parece que la misma idea se expresa en los Textos de las

[6] *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* 1.4.6,7 y 10, abreviado. Traducción siguiendo a Robert Ernest Hume, *The Thirteen Principal Upanishads* (Londres, etc., Oxford University Press, 1921), pp. 82-84 y comentario, nota 1, p. 83.

Pirámides (ca. 2350-2175 a.C.) y en el posterior Libro de los Muertos egipcio (ca. 1500), donde el alma del muerto se concibe *reabsorbiendo a los dioses*. «Está provisto —leemos en un encantamiento de las Pirámides— el que ha incorporado sus espíritus. Amanece como el Grande, el señor de los que tienen manos prestas.» «Es el que come su magia y traga sus espíritus; sus Grandes son para su comida matutina, sus medianos para la comida vespertina, sus pequeños son para la comida nocturna, sus ancianos y ancianas para su fuego»[7]. Y del Libro de los Muertos: «Mi pelo es el pelo de Nu, mi cara es la cara del Disco. Mis ojos son los ojos de Hathor, mis oídos son los oídos de Ap-uat... Mis pies son los pies de Ptah. No hay miembro de mi cuerpo que no sea miembro de algún dios». «Soy Ayer, Hoy y Mañana, y tengo el poder de nacer por segunda vez; soy el Espíritu oculto divino que crea a los dioses... Te saludo, señor del santuario que está en el centro de la tierra. El es yo, yo soy él, y Ptah ha cubierto su cielo de cristal»[8].

A un nivel, *Finnegans Wake* es una parodia de este Libro de los Muertos: «Nos parece a nosotros (¡los verdaderos Nosotros!), que leemos nuestros Amenti en el sexto capítulo sellado de salir la oscuridad»[9]. «El eterno sembrador de las semillas de luz a los fríos espíritus antiguos que están en el somnatorio de Defmut después de la noche de llevar la palabra de Nuahs y la noche de hacer a Mehs abrazarse en un nido de mimos, Pu Nuseht, señor de las resurrecciones en el más allá de Ntamplin, altar triunfante, habla»[10]*.

---

[7] Samuel A. B. Mercer, *The Pyramid Texts* (Nueva York, Londres, Toronto, Longmans, Green and Co., 1952), vol. I, pp. 93-94; textos 398 y 403.

[8] E. A. W. Budge (traductor), *The Per-em-hru or «Day of Putting Forth»*, comúnmente titulado *The Book of the Dead*, en *The Sacred Books and Early Literature of the East* (Nueva York y Londres, Parke, Austin, and Lipscomb, 1917), vol. 2, pp. 190-91 y 196-97.

[9] Joyce, *Finnegans Wake*, p. 62.

[10] Ibíd., p. 593.

* Amenti: región egipcia de los muertos; asimismo, amencia, locura. *Owld* [traducido como «antiguos» (*old*)] hace referencia a *owl* [búho], el ave de la muerte y la sabiduría. *Cowld* [traducido como «fríos» (*cold*)] y *sowl* [traducido como «espíritus» (*sovls*)] hace referencia a *cow* [vaca] y *sow* [cerda], los animales de Hathor y Epet («La que lleva el Sol») respectivamente. Deafmut: Deafmute [sordomudo]; también Jeff-Mutt, nombres en clave de los hijos peleados del que sueña, Shaun y Shem. Nuahs: Shaun al revés. Mehs: Shem al revés. Pu

«Si fuera posible personificar el inconsciente», escribió Jung en un trabajo sobre el hombre moderno en busca de un espíritu,

podríamos denominarlo un ser humano colectivo que reuniese las características de ambos sexos, trascendiendo la juventud y la vejez, el nacimiento y la muerte, y casi inmortal por disponer de la experiencia humana de uno o dos millones de años. Si tal ser existiera, estaría por encima de todo cambio temporal; el presente no significaría para él ni más ni menos que cualquier año del siglo centésimo antes de Cristo; sería un soñador de antiguos sueños y, gracias a su inconmensurable experiencia, un pronosticador incomparable. Habría vivido infinitas veces la vida del individuo, de la familia, la tribu y la nación, y poseería el sentido vivo del ritmo del crecimiento, el esplendor y la decadencia [11].

Así era el héroe de Joyce, H.C.E. («Here Comes Everybody»). Así era el Faraón embalsamado en su pirámide. Como también lo somos nosotros, cada uno en el fundamento de su ser. Y Cristo, la Palabra hecha Carne.

En el curso de cualquier manifestación de este inespecificado Señor-Señora Todo el Mundo en un campo de espacio y tiempo —en la forma del progreso biológico desde la infancia y la dependencia, pasando por la madurez con sus deberes específicos, hasta la vejez y la preparación para la partida— se reconocen dos motivos principales: primero, en la juventud, compromiso y participación en las formas de la cultura local (el motivo étnico) y, segundo, emancipación emocional del rol aprendido y reconciliación con el yo interior (el motivo arquetípico-individual).

En la India, en el transcurso de una vida de acuerdo con el orden clásico, se cumplían estos dos objetivos dividiendo la vida en dos: la primera mitad se vivía en la aldea y la segunda en el bosque; cada mitad, a su vez, se dividía en dos, la primera de las cuales era una preparación para la segunda, de la siguiente forma: 1. como alumno, mostrando obediencia y aprendiendo los deberes y prácticas de la casta (*antevāsin*); 2.

Nuseht: *The Sun Up* [el sol en lo alto] al revés. Ntamplin: Dublín; también *tamp* [aplastar, apisonar]. Tohp: altar budista; una clase de pez; también, como verbo, beber mucho, y tofet, Infierno.

[11] C. G. Jung, *Modern Man in Search of a Soul* (Nueva York, Harcourt Brace, 1956), p. 215.

como jefe de familia responsable durante el matrimonio, cumpliendo sin dudar todos los deberes de casta (*gṛhastha*); 3. en la mitad de la vida, partida al bosque para entregarse seriamente a la meditación (*vanaprastha*); y 4. consecución del objetivo de la vida (*mokṣa*: «liberación» de la voluntad de vivir) y a partir de entonces vagar sin rumbo como un mendigo sin raíces, sin vida (*bhikṣu, sannyasin*), hasta que por fin se «desprende» el cuerpo [12].

Por otra parte, en Occidente tenemos una concepción clásica completamente distinta, de la que podemos tomar como ejemplo la formulación de Dante en el *Convito* de su ideal de las cuatro fases de la vida. Dante compara el transcurso de la vida a un arco. «Es díficil decir —admite— dónde está el punto más alto de este arco...; pero, en general, considero que se encuentra entre el año trigésimo y el cuadragésimo. Y creo que en los que poseen una naturaleza perfecta estaría en el año trigésimo quinto», que es la edad que tenía Dante en aquel momento, «a mitad del camino de la vida», cuando, al comienzo de la *Comedia*, se descubrió en una «selva oscura», solo, ante tres bestias. Además, ese año coincide precisamente con el año 1300 de Nuestro Señor, que él consideraba el ápice de la historia del mundo. Y, finalmente, Cristo, que poseía una «naturaleza perfecta», fue crucificado, según creía, cuando le faltaba poco para cumplir treinta y cinco años, a media mañana, el ápice del día.

La *adolescencia*, la primera fase en la concepción de Dante, se extiende hasta los veinticinco años. Sus virtudes son cuatro: obediencia, dulzura, susceptibilidad al pudor y gracia corporal. «El adolescente —escribe— que entra en el bosque de esta vida no sabría mantenerse en el camino correcto si no se lo mostraran sus mayores.» El objetivo de este periodo de la vida es aumentar, puede compararse a la primavera. La segunda parte es la de la *madurez*, diez años a cada lado del ápice, de los veinticinco a los cuarenta y cinco años. Sus virtudes características son templanza, valor, amor, cortesía y lealtad; su objetivo es el éxito y su estación, el verano. Pero a la siguiente fase, en vez del retiro al bosque, corresponde ser de utilidad, la

[12] Véase Zimmer, *Philosphies of India*, pp. 151-60.

entrega. «Después de nuestra perfección, que se adquiere en la madurez —escribe Dante—, debe llegar esa perfección que no sólo nos ilumina a nosotros, sino también a los demás.» Las virtudes de la *senectud*, por tanto, el otoño de la vida, de los cuarenta y cinco a los setenta años, son éstas: prudencia, justicia, generosidad y afabilidad. Y, por último, en el invierno de la *decrepitud*, el alma noble hace dos cosas: «regresa a Dios, como al puerto del que salió al iniciar la travesía por el mar de esta vida» y «bendice el viaje que ha hecho... Y de la misma forma que el buen marino, cuando se aproxima al puerto, baja las velas y entra en él suavemente, con un leve impulso, también nosotros debemos bajar las velas de nuestras actividades mundanas y dirigirnos a Dios de todo corazón y con toda nuestra voluntad para llegar a ese puerto dulcemente y en paz» [13].

En verdad, un cuadro muy distinto del oriental, marcado especialmente por el contraste de los ideales del tercer periodo: retiro del mundo en el primer caso; servicio al mundo en el segundo —lo que explica en gran medida el contraste entre las instituciones políticas y económicas, las ciencias y las artes de Oriente y Occidente. «Pues, como dice Aristóteles —continúa Dante— "el hombre es un animal social", por lo que no sólo debe ser útil a sí mismo, sino también a los demás.» Y no sólo eso, a partir de la civilización griega, en toda la historia de la tradición europea propiamente dicha, el ideal de la madurez no ha sido nunca la obediencia, que es más bien una virtud de la adolescencia. El ideal es el juicio crítico responsable y la decisión.

Pero esto requiere años. Y, de nuevo en palabras de Dante: «el que ha pasado la madurez... debe seguir las leyes sólo cuando su juicio personal y la ley sean una y la misma cosa; y debe seguir su recto pensamiento, por así decirlo, sin necesidad de ninguna ley, lo cual no puede hacer el hombre en su juventud» [14].

El periodo crítico del tránsito de la obediencia adolescente

---

[13] Dante, *Convivio*, tratado IV, capítulos 23-28. Traducción siguiendo Philip H. Wicksteed, *The Convivio of Dante Alighieri* (Londres, J. M. Dent and Sons, 1903), pp. 341-75.

[14] Ibíd., IV, 26, v. (Wicksteed, *op. cit.*, p. 363).

a la prudencia y la justicia, la generosidad y la afabilidad de la senectud, es ese lapso intermedio de los veinte años de madurez, en cuyo apogeo se producirá la aventura de la oscura selva: la crucifixión, la muerte, el descenso al Infierno y la entrada en el Paraíso por el Purgatorio —para regresar, después, y servir al mundo. Dante cita continuamente la historia paradigmática del héroe de Virgilio, Eneas, que, en sus años maduros, habiendo dejado atrás el periodo asiático de su vida, cuando se disponía a emprender laa tarea de fundar la Roma europea, «se curtió para entrar solo con la Sibila en el infierno y buscar al alma de su padre Anquises, afrontando tantos peligros»[15]. Aunque en un orden distinto de la vida, al volver al gobierno de su reino tras cumplir con sus deberes militares, Odiseo también descendió al reino de las sombras guiado por Circe y, más tarde, llegó a la mítica isla del Sol. Asimismo, Goethe divide el *Fausto* en dos partes: la primera, dedicada, como dice él mismo, «al desarrollo de una condición individual un tanto oscura, casi completamente subjetiva», y la segunda, a llevar al héroe del «pequeño mundo» de su vida individual al «gran mundo» de sus trabajos en el campo de la historia; mientras que entre los dos tienen lugar sus visitas a los ámbitos míticos de las escenas gótica y la *Walpurgisnacht* clásica. El Parzival de Wolfram, como hemos visto, cabalgó hacia la ordalía de aquellos años del desierto en la transición de la adolescencia a la asunción de su función social como Rey y Guardián del Grial, y Stephen Dedalus, paseando meditativo al lado del mar, también estaba en lo que él creía el meridiano de su vida. Stephen asoció el momento con la Crucifixión: «Ven. Tengo sed»; con la caída de Lucifer: «Cae todo él luz, orgulloso rayo del intelecto»; con Hamlet y Ofelia: «Mi sombrero con venera y mi bordón y sus mis sandalias... Tomó el puño de su fresno, esbozando suavemente unas fintas». Además, era el mediodía: «La hora de pan, el mediodía faunesco». Y la fecha era 16 de junio de 1904, cinco días antes del solsticio de verano.

«Sí —pensó Stephen—, el poniente se encontrará a sí mismo en mí, sin mí. Todos los días llegan a su fin. Por cierto,

[15] Ibíd., IV, 26, i-ii (Wicksteed, *op. cit.*, p. 361).

¿cuándo es? El martes será el día más largo. De todo el alegre año nuevo, madre, tralará, lará»[16].

Pero ese mismo 16 de junio había sido en la vida del autor el día de su primer encuentro —en esa misma playa— con Nora Barnacle, la mujer que más tarde fue su esposa.

«La cita fue convenida —relata Richard Ellman en su biografía de Joyce—, y para la tarde del 16 de junio, cuando iban caminando por Ringsend, y a partir de entonces empezaron a verse regularmente. Situar el *Ulises* en esta fecha era el tributo más elocuente, aunque indirecto, que Joyce dedicó a Nora, el reconocimiento del efecto decisivo que tuvo en su vida la unión con ella. El 16 de junio empezó a relacionarse con el mundo que le rodeaba y dejó atrás la soledad que había sentido desde la muerte de su madre. Más adelante, le diría: "Tú me hiciste un hombre". El 16 de junio era el día sagrado que dividió a Stephen Dedalus, el joven rebelde, de Leopold Bloom, el complaciente marido»[17].

Y en el sencillo Hans de Thomas Mann, cuyo apellido parece sugerir el gemelo mortal de los clásicos Cástor y Pólux (Fig. 3, estadios 12 y 13), se muestra otra vida en el mediodía faunesco. Mann compara explícitamente el sanatorio al *vas Hermeticum* del alquimista. Ya durante los dos días de viaje en tren hasta la cima de la montaña, gran parte del mundo exterior ha quedado detrás, pues «el espacio que, girando y huyendo, se interpone entre él y su punto de procedencia, desarrolla fuerzas que se suele atribuir al tiempo; de hora en hora, el espacio produce transformaciones interiores muy semejantes a las que provoca el tiempo, pero que, de alguna manera, las sobrepasan. Lo mismo que el tiempo, trae el olvido; pero lo hace desvinculando a la persona de sus relaciones y transportándola a un estado de libertad inicial»[18]. Como las escamas que caían del dragón de la figura 40, allí arriba se desprendieron los sentimientos del medio social en el que Hans había crecido y quedó entregado a su propio yo ingobernado. El Antiguo Adán se desintegró, el Adán de los trabajos

[16] Joyce, *Ulysses*, ed. de París, pp. 48-50; ed. de Random House, pp. 50-51.
[17] Richard Ellmann, *James Joyce* (Nueva York, Oxford University Press, 1959), pp. 162-63.
[18] Mann, *Der Zauberberg*, p. 12.

y los deberes de su condición temporal, y nació uno uno Nuevo —como el Homúnculo en el *vas* del *Fausto* de Goethe.

El pedagogo Settembrini, a quien Mann compara con el Mefistófeles de Goethe —un activo retórico que busca ganar las almas de los hombres para sus propósitos—, reconoció en el joven alemán signos de una creciente fascinación por el espectáculo de aquella disoluta Montaña de Venus y le advirtió y le pidió que regresara a casa. No obstante, tal advertencia, aunque prudente, como la de Gurnemanz a Parzival o la del barquero a Gawain, era contraria al sentido de la vida de Hans, el cual, siguiendo el dictado no de la prudencia, sino del *wyrd* —la aventura que estaba comenzando—, dejó que el latido de su excitado corazón se apoderara de él y le guiara por su propio camino inexplorado.

En la primera fase de su aventura había de separarse de la sociedad, con una profunda confianza en su propia naturaleza y en la del mundo. Settembrini temía y rechazaba a la naturaleza. «En la antítesis del cuerpo y el espíritu —dijo un día gravemente— el cuerpo es el principio diabólico, maligno; pues el cuerpo es la naturaleza y la naturaleza —en la esfera, insisto, del antagonismo con el espíritu, con la razón— es maligna, mística y maligna»[19]. Y el segundo pedagogo, Naphta, el judío jesuita-comunista que aparece más tarde en la historia, también se opondría, aunque de forma diferente, a la influencia del principio de la naturaleza en el individuo. Una tarde diría a los tres reunidos, Hans, Settembrini y Joachim:

O bien Ptolomeo y la escolástica tienen razón, y el mundo es finito en el tiempo y el espacio: si es así, la divinidad es trascendente, se mantiene la oposición entre Dios y el mundo y el hombre también es un ser dualista: el problema de su alma consiste en el conflicto entre lo físico y lo metafísico, y todo lo que es social queda, con diferencia, en segundo plano. Sólo puedo aceptar como consecuente este individualismo. O vuestros astrónomos del Renacimiento encontraron la verdad, y el cosmos es infinito. En ese caso no hay metafísica, no hay dualismo. El más allá está integrado en el aquí y ahora; la oposición entre Dios y la naturaleza es ilusoria, y como entonces la personalidad humana tampoco es el lugar donde se libra la lucha de dos principios enemigos, sino que es unitaria y armoniosa, por consiguiente, el conflicto interior del hombre simplemente se desarrolla entre los intereses

[19] Ibíd., p. 329.

individuales y los de la colectividad, y el objetivo del Estado se convierte, a la típica manera pagana, en norma moral[20].

Uno de los problemas verdaderamente arduos del individuo occidental moderno ha sido liberar su conciencia de esta visión levantina de la separación de naturaleza y espíritu (disociación mítica), junto con su totalitario dogma correlativo (identificación social) según el cual la «sociedad» —parece que cualquier quórum es válido: el «pueblo», la «Iglesia», incluso un sindicato o cualquier cosa que se autodenomine «el Estado»— es el único vehículo de valor, y sólo uniéndose a ella puede adquirir dignidad una vida individual; cuando la verdad es precisamente lo contrario: el valor humano a que aspire un grupo social sólo será producto de los grandes y pequeños individuos que lo formen.

Por lo tanto, para Hans fue un momento de la mayor importancia espiritual cuando, al entrar con su primo Joachim en el laboratorio para que le hicieran una radiografía, se le permitió ver el esqueleto de la muerte en su mano viva colocada sobre un fluoroscopio. Entonces contempló, por así decirlo, su propia tumba, pero al volver a examinarse la mano a la luz normal del mundo de Settembrini la tumba se había cerrado. Y fue después de eso cuando espontáneamente se alejó de la retórica sociológica de su amigo italiano para estudiar las ciencias de la vida en la soledad, inspirado no sólo, ni siquiera principalmente, por la maravilla de su propio cuerpo, sino por el más fascinante aún de la irritante rusa que había dado un portazo —y seguía haciéndolo— cuando servían el pescado.

La primera fase de la epopeya de *La montaña mágica* termina en esa grotesca escena tragicómica, titulada por su autor *«Walpurgisnacht»*, en la que Hans, de rodillas, al final de un estúpido concurso de carnaval para ver quién podía dibujar un *cerdo* con los ojos vendados, se declaró a su Circe de rizos trenzados en el conocimiento de toda la ciencia del cuerpo de ella —que para él era la misma ciencia que la de la tierra y las estrellas. «Te amo —le dijo en francés, con los ojos cerrados y

[20] Ibid., pp. 521-22.

la cabeza apoyada en su regazo—. Te he amado siempre, porque tú eres el Tú de mi vida, mi sueño, mi destino, mi deseo, mi eterno deseo...» Ella le acarició el pelo cortado al rape en la nuca y Hans, fuera de sí al sentir su contacto, continuó: «Oh, el amor, ¿sabes...? El cuerpo, el amor, la muerte, esas tres cosas no son más que una. Pues el cuerpo es la enfermedad y la voluptuosidad, y es el que hace la muerte; sí, son carnales ambos, el amor y la muerte; ¡y ahí está su terror y su gran magia...!»[20a].

La primera parte termina en esta *Walpurgisnacht* de pérdida de control —que, a su manera, es análoga a la escena de la desintegración de Bloom cuando se vio a sí mismo como un cerdo y del colpaso de Stephen en la misma noche de Walpurgis, cuando, tras un alboroto callejero, fue golpeado por un soldado británico cuyo papel era equivalente al del romano que atravesó el costado de Cristo o —del pagano que hirió a Anfortas.

«Como un novio abandonó Cristo su aposento —dice un pasaje de un sermón de San Agustín—. Salió al mundo con el presagio de sus bodas: como un gigante alborozado corrió al lecho nupcial de la cruz y, tendiéndose sobre ella, consumó su matrimonio. Y cuando percibió los suspiros de la criatura, se entregó amorosamente al tormento en lugar de a la novia, y se unió a la mujer para siempre»[21].

Aquí, como en la mente de Stephen, los misterios del matrimonio y la crucifixión —el lecho cristalino de Tristán y el altar del sacrificio— son el mismo. La condición sugerida es la del Rey Solar y la Reina Lunar (Fig. 43) unidos en la tumba. Esta es la consumación absoluta —donde reina un silencio mortal— de la *coniunctio oppositorum* mística. «Cuando Adán pecó, su alma murió», afirma Gregorio el Grande[22]; sin embargo, en las palabras del alquimista Senior: «Lo que ha sido entregado a la muerte regresa, después de grandes de

[20a] Ibíd., pp. 449-50.

[21] *Sermo suppositus*, 120, 8 (*In Natali Domini* IV), traducido al inglés por Marie-Louise von Franz, *Aurora Consurgens: A Document Attributed to Thomas Aquinas on the Problem of Opposites in Alchemy*, Bollingen Series LXXVII (Nueva York, Pantheon Books, 1966), p. 428.

[22] Epíst. CXIV, Migne, P. L. vol. lxxvii, col. 806, citado por Jung, *The Practice of Psychotherapy*, p. 258, n. 6.

tribulaciones, a la vida»[23]. Como en esas palabras de San Pablo que son el secreto de *Finnegans Wake* —«Pues Dios nos encerró a todos en la desobediencia, para tener de todos misericordia»— también en el silencio de la tumba, de la retorta, de la gruta (de nuevo, la Fig. 43):

> Cae el rocío celestial para bañar
> el negro cuerpo manchado en la tumba*.

Y, en el mismo orden, tanto en *Ulises* como en *La montaña mágica*, al final del viaje hacia la noche se produce un cambio: cae el rocío de la misericordia divina, *caritas*, la compasión, *karuṇā*, y descenso cada vez más profundo se torna en iluminación desde arriba.

El momentáneo impulso de compasión de Stephen por Bloom, su mortificado hermano mayor (compárese el de Parzival por Anfortas), y el de Bloom por un torturado joven, golpeado por un soldado en la calle, rompe en ambas vidas el reino de la ley de la muerte, y en la breve camaradería de las dos horas siguientes de esa noche (el único momento en su larga jornada en que no están a la defensiva) cada uno da al otro las claves para resolver su atolladero y traspasar el difícil umbral.

En la escena del burdel se le aparece a Stephen el fantasma de su madre muerta:

LA MADRE

(*Con la sutil sonrisa de la locura de la muerte.*) En otros tiempos fui la bella May Goulding. Estoy muerta.

STEPHEN

(*Abrumado de horror.*) ¿Quién eres, lémur? ¿Qué truco del coco es éste?

---

[23] *De chemia*, p. 16, citado por Jung, *The practice of Psychotherapy*, p. 258, n. 5.

* *Supra*, p. 335.

LA MADRE

(*Se acerca, respirando suavemente sobre él su aliento de cenizas mojadas.*) Todos tienen que pasar por ello, Stephen. Más mujeres que hombres en el mundo. Tú también. Llegará la hora.

STEPHEN

(*Sofocado de terror, remordimiento y horror.*) Dijeron que yo te maté, madre... Fue el cáncer, yo no. El destino.

LA MADRE

(*Un verde arroyuelo de bilis escurriéndole de un lado de la boca.*) Me cantaste esa canción a mí. *El amargo misterio del amor.*

STEPHEN

(*Ansiosamente.*) Dime la palabra, madre, si la sabes ahora. La palabra conocida por todos los hombres.

LA MADRE:

¿Quién te salvó la noche que saltaste al tren en Dalkey con Paddy Lee? ¿Quién tuvo compasión de ti cuando estabas triste entre los extraños? La oración es todopoderosa. La oración por las almas en pena en el manual de las ursulinas y cuarenta días de indulgencia. Arrepiéntete, Stephen.

STEPHEN

¡El vampiro! ¡Hiena!

LA MADRE

Rezo por ti en mi otro mundo. Dile a Dilly que te haga todas las noches ese arroz hervido después de tu trabajo de cabeza. Años y años te he querido, oh hijo mío, mi primogénito, cuando estabas en mi vientre.

ZOE

(*Abanicándose con el soplillo de la chimenea.*) ¡Me estoy derritiendo!

FLORRY

(*Señalando a Stephen.*) ¡Mira! Está blanco.

BLOOM

(*Va a la ventana para abrirla más.*) Mareado.

LA MADRE

(*Con ojos como ascuas.*) ¡Arrepiéntete! ¡Ah, el fuego del infierno!

STEPHEN

(*Jadeando.*) ¡La masticadora de cadáveres! ¡Cabeza en carne viva y huesos sangrientos!

LA MADRE

(*Su cara acercándose cada vez más, lanzando un aliento de cenizas.*) ¡Cuidado! (*Levanta su brazo derecho ennegrecido y marchito hacia el pecho de Stephen con los dedos extendidos.*) ¡Cuidado! ¡La mano de Dios! (*Un cangrejo verde de malignos ojos rojos clava profundamente sus pinzas en mueca en el corazón de Stephen.*) *

STEPHEN

(*Estrangulado de cólera.*) ¡Mierda! (*Sus rasgos se ponen tensos y grises y viejos.*)

BLOOM

(*En la ventana.*) ¿Qué?

STEPHEN

Ah non, par exemple! ¡La imaginación intelectual! Conmigo todo o nada en absoluto. *Non serviam*!

---

* Sobre el cangrejo, véase *supra*, p. 300.

FLORRY

Dadle agua fría. Esperad. (*Sale de prisa.*)

LA MADRE

(*Se retuerce las manos lentamente, gimiendo con desesperación.*) ¡Oh Sagrado Corazón de Jesús, ten misericordia de él! ¡Sálvale del infierno, oh Sagrado Corazón divino!

STEPHEN

¡No! ¡No! ¡No! ¡Domeñad mi espíritu todos vosotros si sois capaces! ¡Os puedo poner a todos bajo mis pies!

LA MADRE

(*En la agonía de los estertores de muerte.*) ¡Ten misericordia de Stephen, Señor, por amor mío! Mi sufrimiento fue indecible al expirar con amor, dolor y angustia en el Monte Calvario.

STEPHEN

Nothung! (*Levanta en alto el bastón con las dos manos y destroza la lámpara. La lívida llama final del tiempo da un salto y, en la oscuridad subsiguiente, ruina de todo el espacio, cristal destrozado y mampostería que se derrumba.*)

EL CHORRO DE GAS

¡Ppfungg!

BLOOM

¡Alto!

LYNCH

(*Se precipita adelante y le agarra la mano a Stephen.*) ¡Ea! ¡Basta! ¡No haga el loco!

BELLA

¡Policía!

(*Stephen, abandonado su bastón, la cabeza y los brazos rígidos hacia atrás, da patadas en el suelo y huye del cuarto pasando ante las putas a la puerta.*)[24].

Fue entonces cuando encontró al soldado y, tras ser golpeado, fue recogido por Bloom para que se recuperase en su cocina con una taza de cacao a la que el anfitrión añadió «la viscosa nata ordinariamente reservada para el desayuno de su esposa Marion (Molly)»[25]. Por parte de Bloom, ésta sería la parte de su aventura nocturna con Stephen que contaría a su compañera de cama Molly y el detalle que dirigiría los pensamientos de ella, finalmente, de la galaxia de sus amantes al propio Bloom[26]. Y en *La montaña mágica* fue la amable caricia y la comprensiva respuesta de Frau Chauchat a su enamorado del carnaval lo que le permitió obtener de ella en su gruta, por fin, la resolución de su añoranza.

En el sanatorio Berghof había dos doctores de un jovial cinismo, no del todo intachables, uno vestido siempre lustrosamente de negro; el otro, con la bata blanca de cirujano ceñida por un cinturón, que estaban a cargo de la población de aquel castillo de los muertos vivientes. El de negro, el Dr. Krokowski, era un psiquiatra bajo, de hombros anchos, grueso y pálido como la cera, de unos treinta y cinco años de edad, cuya barba negra partida acababa en dos puntas. El otro, el Dr. Behrens, director-cirujano de la institución, tres cabezas más alto que su oscuro subordinado, tenía enfermizas mejillas púrpura, saltones ojos azules que siempre estaban enrojecidos y bajo su chata nariz lucía un bigote blanco recortado. Fue él quien mostró a Hans su esqueleto en el fluoroscopio. Y Krokowski, en una serie de charlas pronunciadas en el comedor sobre «El poder del amor como agente de la enfermedad», dirigió sus pensamientos más lejos aún al problema de su corazón extrañamente palpitante. Pues ya a su llegada, en

---

[24] Joyce, *Ulysses*, ed. de Paris, pp. 543-46; ed. de Random House, pp. 565-68.

[25] Ibid., ed. de Paris, p. 633; ed. de Random House, p. 661.

[26] Ibid., ed. de Paris, p. 690-92 y 727 y ss.; ed. de Random House, pp. 719-21 y 759 y ss.

cuanto descendió del tren, el aire alpino había desbocado su corazón; y su sensación de excitación general había carecido de objeto hasta que sus pensamientos, por sí solos, después de unos días en la montaña, empezaron a volver una y otra vez sobre aquella mujer de pelo rizado rubio rojizo y ojos kirguises, asiáticos.

«Todos los síntomas de la enfermedad —declaró Krokowski— no son sino manifestaciones desvirtuadas del amor, y toda enfermedad no es sino amor metamorfoseado»[27]. Reprimido, explicó Krokowski, el poder del amor infecta todo el sistema con su efecto sobre alguna substancia desconocida del cuerpo que, al desintegrarse, libera toxinas. «Se podría pensar —comentó Hans más tarde a su primo— que, después de todo, hubiera algo de cierto en todas esas leyendas de pociones de amor y cosas parecidas, de las que hablan las antiguas sagas»[28].

No obstante, fue Behrens quién mostró a Hans —algún tiempo después de que vislumbrara su propio cuerpo como su tumba viva— la línea entre la vida y la muerte. Vivir, dijo Behrens, consiste en morir; pues la vida, lo mismo que la putrefacción, es un proceso de oxidación, la combustión de la albúmina celular: de ahí que tengamos temperatura, a veces excesiva. «Pero al fin y al cabo hay una diferencia: *La vida es la persistencia de la forma en la transformación de la materia*»[29].

Y así fue como, después de que Hans, con una curiosa pedantería, expusiera a Clavdia su embriaguez erótica en el prodigio del cuerpo agonizante de ella, como el sol de un nuevo día, se presenta el término salvador de la luz apolínea —*sainte merveille de la forme!*— que será desarrollado al final de su discurso:

«El cuerpo, también, y el amor del cuerpo —declamó— son algo indecente y desagradable, y el cuerpo enrojece y palidece en la superficie por temor y vergüenza de sí mismo. ¡Pero también es una gran gloria adorable, imagen milagrosa de la vida orgánica, santa maravilla de la forma y de la belleza,

---

[27] Mann, *Der Zauberberg*, pp. 170-71.
[28] Ibíd., p. 249.
[29] Ibíd., p. 351.

y el amor por él, por el cuerpo humano, es también un interés extremadamente humanitario y una fuerza más educadora que toda la pedagogía del mundo!»[30].

Así, en el mediodía de su vida, aislado herméticamente de la historia y sus necesidades, bajo el influjo de los vapores de la ciencia y la filosofía, el Delicado Hijo de la Vida, como lo denomina Mann, incubando las fiebres del misterio y la devoción de su cuerpo, llegó por su propio camino a una experiencia de equilibrio y dedicación espiritual. Mann denomina ese proceso «pedagogía hermética». Y la segunda parte de la novela trata de la maduración de su personaje en torno a este foco de una sabiduría coherente, favorable a la vida, tras lo cual —como una «rueda girando por sí sola»— Hans parte voluntariamente, con pleno conocimiento de lo que hace, entregándose a su pueblo con lealtad y amor en el campo de batalla (1914). (Compárese la madurez de Dante y el acto de «entrega».)

Durante los años en que Thomas Mann trabajaba en *La montaña mágica* (ca. 1912-1921), Carl Jung llegaba independientemente a una interpretación de la psique y sus símbolos míticos que coincidía asombrosamente con la del novelista —como este último reconoció generosamente en su conferencia «Freud y el futuro», pronunciada en 1936. Los dos eran de la misma edad (Mann, 1875-1955; Jung, 1875-1961) y cruzaban juntos, en aquellos años catástroficos que precedieron, asistieron y sucedieron a la I Guerra Mundial, el meridiano de su vida. En cierto sentido, lo mismo que la propia Europa: o, al menos, así lo creía su contemporáneo, el historiador Oswald Spengler (1880-1936), cuya obra maestra, *La decadencia de Occidente*, apareció en 1923 —justo entre *Ulises*, 1922, y *La montaña mágica*, 1924. Además, en el año 1921, había aparecido *Paideuma*, de Leo Frobenius, un estudio de profundida histórica, documentado antropológicamente, sobre la psique y sus formas simbólicas, que abrió (tanto en torno como bajo la Montaña Mágica de Europa) una nueva y amplia perspectiva de la dimensión espiritual del hombre.

---

[30] Ibíd., pp. 449-59.

Los motivos típicos de los sueños [escribió Jung]... permiten una comparación con los motivos de la mitología. Muchos de los motivos mitológicos, en cuya compilación Frobenius particularmente ha realizado una labor tan importante, aparecen también en los sueños, frecuentemente con el mismo significado... La comparación de motivos oníricos típicos con los mitológicos sugiere la idea —ya propuesta por Nietzsche— de que el pensamiento onírico debe ser considerado filogenéticamente una forma más antigua de pensamiento... Lo mismo que el cuerpo, la mente humana muestra huellas de su desarrollo filogenético. No es sorprendente, pues, la posibilidad de que el lenguaje figurativo de los sueños sea una reliquia de un modo arcaico de pensamiento [31].

En *La montaña mágica*, la meditación de Hans Castorp sobre el misterio de la muerte en la vida culmina en el capítulo titulado «Nieve», donde el viajero, que ya no es joven ni inocente, con la mente y el corazón llenos de experiencia, se coloca los esquíes y con más audacia que habilidad, se lanza él solo. En el vasto silencio alpino, no tarda en darse cuenta de que se ha perdido y, un tanto asustado, bebe un trago de oporto para fortalecerse, lo que en realidad le hace dormirse apoyado contra una cabaña rodeada de nieve. Y allí sueña con un maravilloso paisaje que nunca había visto: un mundo helénico, iluminado por el sol, de gentes moviéndose solemne y graciosamente entre altas columnatas jónicas.

Mann se inspiró para describir ese sueño en los últimos párrafos de *El nacimiento de la tragedia*, donde Nietzsche ilustra el tema central de la relación recíproca de Dioniso y Apolo: los poderes de la oscura voluntad impersonal (Fig. 3, estadio 10) y de la belleza de la forma (estadio 16). «Sin embargo, en la consciencia del individuo humano sólo le es lícito penetrar a aquella parte del fundamento de toda existencia, a aquella parte del substrato dionisiaco del mundo que puede ser superada de nuevo por la fuerza apolínea transfiguradora, de tal modo que esos dos instintos artísticos están constreñidos a desarrollar sus fuerzas en una rigurosa proporción recíproca, según la ley de la eterna justicia... Pero que ese efecto es necesario, eso es algo que con toda seguridad lo percibirá por intuición todo el mundo, con tal de que se sintiese retrotraído

[31] C. G. Jung, *The Structure and Dynamics of the Psyche*, Bollingen Series XX. 8 (Nueva York, Pantheon Books, 1960), pp. 247-48.

alguna vez, aunque sólo fuera en sueños, a una existencia de la Grecia antigua»[32].

Como el soñador imaginario de Nietzsche, Hans también fue trasladado a una escena de nobleza y belleza idílicas. Y como a aquél le había enseñado un guía cuán grande debía ser la terrible fuerza del dios de la locura ditirámbica, cuando era necesaria tal belleza radiante para controlarla; Hans, lanzando en su interior una exclamación ante la belleza de su visión, percibió que detrás había un templo de oscuridad, muerte y sangre, donde dos brujas de cabellos grises, medio desnudas y con las ubres colgando, en un feroz silencio estaban descuartizando a un niño sobre una crátera. Y cuando despertó horrorizado por esta revelación, todavía hechizado por su belleza, se le reveló su significado, resumido en un término que había escuchado por primera vez en sus conversaciones con Naphta y Settembrini, pero que ahora había adquirido un sentido desconocido para ambos: *Homo Dei*. «El mito —afirma Jung— es la revelación de una vida en el hombre»[33], y eso fue este sueño para Hans.

Es el hombre, pensó Hans, el *Homo Dei*, el señor de la vida y la muerte: sólo él es noble, no éstas. Más noble que la vida es la piedad de su corazón; más noble que la muerte la libertad de su pensamiento. Y el amor, no la razón, es más fuerte que la muerte. El amor, no la razón, origina nobles pensamientos, y el amor y la bondad confieren forma: forma y civilización —teniendo presente silenciosamente la fiesta de la sangre. «Seré fiel a la muerte en mi corazón —concluyó—, pero recordando que la fidelidad a la muerte y a lo pasado sólo es maldad, turbia lascivia y misantropía, cuando gobierna nuestros pensamientos y acciones. *Para conservar la bondad y el amor, el hombre no debe conceder a la muerte dominio alguno sobre sus pensamientos*. Y con esto despierto»[34].

«El sueño —afirma Jung— es una puertecita oculta en lo más recóndito y secreto de la psique, que se abre a esa noche cósmica que era la psique mucho antes de que existiera la

---

[32] Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, conclusión.
[33] Jung, *Memories, Dreams, Reflections*, p. 340.
[34] Mann, *Der Zauberberg*, pp. 647-48.

conciencia del ego, y que seguirá siendo la psique por muy lejos que abarque nuestra conciencia del ego... La conciencia separa, pero, en sueños, nos asemejamos a ese hombre eterno, más universal y verdadero, que habita en la oscuridad de la noche primordial. Allí sigue siendo la totalidad, y la totalidad está en él, indistinguible por naturaleza y despojado de todo ego»[35].

En el mundo antiguo, según Hesíodo, Parménides, Sócrates y Platón[36], la deidad simbólica de la energía creativa de esa totalidad era Eros:

> Que afloja los miembros y cautiva de todos los dioses y hombres el corazón y la sensata voluntad en sus pechos[37].

«Eros», escribe Jung, comentando esta idea clásica,

> era considerado un dios cuya divinidad trascendía nuestros límites humanos y, por lo tanto, no podía ser comprehendido ni representado de ninguna forma. Como han intentado muchos antes que yo, podría aventurarme a estudiar este *daimon*, cuya actividad se extiende desde los espacios infinitos de los cielos a los oscuros abismos del infierno; pero flaqueo ante la tarea de hallar el lenguaje que permita expresar adecuadamente las incalculables paradojas del amor. Eros es un *kosmogonos*, creador y padre-madre de toda conciencia superior. A veces pienso que las palabras de Pablo —«Si hablando lenguas de hombres y de ángeles no tengo caridad»— podrían muy bien ser la primera condición de todo conocimiento y la quintaesencia de la propia divinidad... La caridad «todo lo excusa» y «todo lo tolera» (I Corintios 13,7). Esas palabras dicen todo lo que hay que decir; no se puede añadir nada. Pues, en el sentido más profundo, somos víctimas e instrumentos de un «amor» cosmogónico[38].

En Oriente, el bodhisattva representa este principio en sus aspectos de sabiduría que trasciende el tiempo (*bodhi*) y de compasión en el tiempo (*karuṇā*), mientras que Shiva, como yogui arquetípico y personificación del *lingam*, es una representación anterior del mismo. Dioniso, Orfeo y las demás figuras de los misterios son manifestaciones de distintos aspectos de este poder cosmogónico, cuya mitología en la esfera cristiana se centró en el Redentor crucificado (Fig. 9). («El que me ve,

---

[35] Jung, *Civilization in Transition*, pp. 144-45.
[36] *Teogonía* 116 y ss.; Parménides, fragmento 132; *El Banquete* 178 b.
[37] Hesíodo, *Teogonía*, Alianza, Madrid, págs. 100-101
[38] C. G. Jung, *Memories, Dreams, Reflections*, pp. 353-54.

ve al que me ha enviado.» «Yo y el Padre somos una sola cosa.»)[39] En nuestra humanidad (se nos ha dicho) estamos relacionados con la de Cristo, que en su condición divina nos relaciona con la divinidad (cRx) *. En el bodhisattava, por otra parte, cada uno ha de reconocer el espejo-de-la-naturaleza de su propia e inteligible condición de Buda ($c \neq = x$) **. «Florry Cristo, Stephen Cristo, Zoe Cristo, Bloom Cristo, Kitty Cristo, Lynch Cristo», escribió Joyce en la escena del burdel. Feirefiz, Parzival y su padre Gahmuret son uno: lo mismo que Wolfram von Eschenbach. La *Imitiatio Christi* propia del conocimiento no-dual del *Homo Dei* debe ser reconocer la personalidad del dios o diosa Eros-Amor, Kosmogonos, no donde es imposible buscarla o hallarla, en algún lugar «ahí afuera», trascendente, sino —como hizo Cristo— en uno mismo. Y no sólo en uno mismo, sino en todas las cosas, en todos los hechos, en cada individuo, pues él es —tosco, refinado o excelente— la máscara de Dios.

II. Simbolización

1

Con su análisis y exposición de los cuatro elementos de la sílaba mística AUM, el Mandukya Upanishad facilita una piedra de toque para la clasificación de los símbolos.

«AUM —comienza el texto—: Este sonido imperecedero es la totalidad del universo visible. Su significado es el siguiente. Lo que ha sido, lo que está siendo, lo que será —en verdad, todo esto es el sonido AUM. Y lo que está más allá de esos tres estados del mundo del tiempo —eso también es el sonido AUM»[40].

El elemento A denota la Conciencia Despierta y su mundo (lo que ha sido); el elemento U, la Conciencia Onírica y su

---

[39] San Juan 12,45 y 10,30.

[40] *Māṇḍūkya Upaniṣad* 1. He seguido mi propia traducción, en Heinrich Zimmer, *Philosophies of India*, pp. 372-78.

* *Supra*, p. 387.

** *Supra*, pp. 457 y 388.

mundo (lo que está siendo); el elemento M, el Sueño Profundo, el estado inconsciente (lo que será); mientras que el cuarto elemento —el SILENCIO antes, después y alrededor de AUM— denota el estado absoluto, incondicionado, que es un no-estado de la «conciencia en sí misma» al que Erwin Schrödinger se refería en el pasaje citado anteriormente *.

Explicado en detalle: primero, *el elemento A*:

La Conciencia Despierta, dirigida al exterior, se denomina lo Común-a-Todos-los-Hombres. Sus objetos son de materia sólida y están separados unos de otros: *a* no es *b*. Percibidos por los sentidos, nombrados por la mente y experimentados como deseables o temibles, constituyen el mundo de lo que Goethe denominó «lo consolidado y fijo: lo muerto», del que «se sirve» el entendimiento (*Verstand*) **. Este es el aspecto de la experiencia que Mefistófeles abarca y controla: el mundo del hombre empírico, sus deseos, temores y deberes, leyes, estadísticas, economías y «hechos materiales». Es el mundo, como pensaba Stephen Dedalus, de las conchas que la vida deja atrás: «Chaf, crac, cric, cric. Silvestre dinero de mar»[41]. El dinero y la seguridad, banalidades y formas fijas. Es la Tierra Baldía, el Infierno de Dante: el mundo del arte naturalista y la abstracción intelectual. Actualmente, como mejor puede estudiarse su orden de símbolos es en el imponente *Tractatus logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein; como, por ejemplo, en la siguiente selección de sus fórmulas escrupulosamente áridas:

Proposición 2.1. «Nos hacemos figuras de los hechos.» 2.12. «La figura es un modelo de la realidad.» 2.161 «En la figura y en lo figurado tiene que haber algo idéntico en orden a que aquélla pueda siquiera ser figurada por esto.»

Proposición 3. «La figura lógica de los hechos es el pensamiento.» 3.1 «En la proposición se expresa sensoperceptivamente el pensamiento.» 3.31 «A cualquier parte de la proposición que caracterice su sentido la llamo una expresión (un símbolo)...» 3.32 «El signo es lo sensorialmente perceptible en el símbolo.»

---

[41] Joyce, *Ulysses*, ed. de París, p. 37; ed. de Random House, p. 38.

* *Supra*, pp. 673-76.

** *Supra*, p. 425.

Proposición 4. «El pensamiento es la proposición con sentido.» 4.001 «La totalidad de las proposiciones es el lenguaje.» 4.11 «La totalidad de las proposiciones verdaderas es la ciencia natural entera (o la totalidad de las ciencias naturales).» 4.111 «La filosofía no es ninguna de las ciencias naturales...» 4.112 «El objetivo de la filosofía es la clarificación lógica de los pensamientos... La filosofía debe clarificar y delimitar nítidamente los pensamientos, que de otro modo son, por así decirlo, turbios y borrosos.» 4.1121 «La psicología no tiene más parentesco con la filosofía que cualquier otra ciencia naturales. La teoría del conocimiento de la filosofía de la psicología...» 4.116 «Cuanto puede siquiera ser pensado, puede ser pensado claramente. Cuanto puede expresarse, puede expresarse claramente...»[42].

En este mismo lúgubre tono, Bertrand Russell ha resumido en una frase su propia idea y el objetivo de la simbolización de Wittgenstein: «La tarea esencial del lenguaje es afirmar o negar hechos»[43]. Sin embargo, una tarea más habitual del lenguaje ha sido motivar la acción y, para ello, excitar temor, ira o deseo, indoctrinar, mentir, intimidar y lavar cerebros. En realidad, afirmar o negar «hechos» es lo último para lo que se ha empleado el lenguaje. «Ficción» es el término honesto que este maestro de la claridad debería haber empleado —pues, como ya sabía Nietzsche, «lo que puede ser pensado, no puede ser sino una ficción». «Hay muchas clases de ojos. Incluso la Esfinge tiene ojos. Por tanto, hay muchas clases de verdad —y, por tanto, no hay verdad»[44]. «La verdad es esa forma de error sin la que un sujeto pensante no puede vivir.» Y «la lógica reposa sobre supuestos que no se corresponden con nada del mundo real»[45].

Las funciones psicológicas que intervienen principalmente en el orden «objetivo» de conocimiento, dirigido al exterior y

---

[42] Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* (Londres, Routledge and Kegan Paul; Nueva York, The Humanities Press, 1961). [Edición castellana: Alianza, Madrid, 1989.]

[43] Bertrand Russell, «Introduction» a Ludwig Wittgenstein, *Tractatus*, *op. cit.*, p. x.

[44] Nietzsche, *Der Wille zur Macht*, parte III, sección 1, «Der Wille zur Macht als Erkenntnis», aforismos 539 y 540.

[45] Nietzsche, *Menschlich Allzumenschliches*, vol. I, aforismo 11.

«común a todos los hombres», son la *sensación* y el *pensamiento*. El *sentimiento* y la *intuición*, por otra parte, conducen a esferas privadas, íntimas. Como explica Jung: «La reacción dolor-placer del sentimiento marca el grado máximo de subjetivación del objeto»; mientras que la intuición es el modo de percepción que incluye la aprehensión de factores subliminales: «la posible relación con objetos que no aparecen en el campo de la visión y los posibles cambios, pasados y futuros, sobre los que el objeto no proporciona ninguna clave. Intuición es la conciencia inmediata —continúa Jung— de relaciones que no podría establecer ninguna de las otras tres funciones en el momento de la orientación»[46].

En el arte de Joyce y de Mann, tales relaciones intuidas subliminalmente se indican mediante numerosos motivos reverberantes que sugieren analogías, homologías, sincronismos significativos, etc.; como el motivo recurrente del «perro» en *Ulises* o, en «Tonio Kröger», los temas contrastados, desarrollados musicalmente, de «oscuros gitanos» y «rubios de ojos azules» *.

Así llegamos al *elemento U, el segundo de AUM*:

La Conciencia Onírica, denominada la Brillante, se dirige al interior, donde coincide con el acto de la voluntad, esto es, «lo que está en proceso de devenir». Sus objetos son de materia sutil, que, como el fuego o el sol, se ilumina desde dentro y no, como la materia sólida, desde fuera. En el mundo de la Conciencia Despierta, el fuego del hogar y de la pira funeraria, así como la flameante puerta del sol, conducen a este mundo visionario, que está más allá de los pares de opuestos. Pues aquí, el soñador y su sueño son el mismo, la oposición sujeto-objeto desaparece: las visiones son de sus propios poderes motivadores; sus personificaciones son sus dioses —que, si no se les sirve debidamente, se les deseña o ignora, se convierten en enemigos. Además, como los poderes de la naturaleza en *este* soñador, en *aquel* soñador y en el macrocosmo de la propia naturaleza, son los mismos, sólo que con inflexiones diferentes, los poderes personificados en un sueño son los que

[46] Jung, *The Structure and Dynamics of the Psyche*, pp. 123-24.
* *Supra*, pp. 315-17, 336-37 y 370.

mueven el mundo. Todos los dioses están dentro de ti: dentro de ti —dentro del mundo. Y de acuerdo con las tensiones y resoluciones internas, con los equilibrios y desequilibrios del individuo, sus visiones serán infernales o celestiales, confusas y personales o esclarecedoras y genéricas, negativas, oscuras, mostruosas (como el Satán tricéfalo de Dante) o positivas y radiantes (como su Trinidad). Pues los infiernos, los purgatorios y los cielos están en el interior, como modos de experiencia de un único terror-alegría de la Conciencia Onírica en ese punto candente que Goethe denominó «lo que deviene y cambia: lo vivo», a través de lo cual la razón (*Vernunft*) «aspira a la divinidad». Aquí coinciden todos los pares de opuestos: sujeto y objeto, soñador y sueño, deseo y repugnancia, terror-alegría o microcosmo y macrocosmo.

Freud, en su trascendental *Interpretación de los sueños* (publicada en 1900), que se basa en las intuiciones alcanzadas tras años dedicados a las fantasías de neuróticos, concentra su atención en esas deformadoras ansiedades y fijaciones *personales* de sus pacientes que, de hecho, eran los «pecados» (empleando un término teológico) que les ataban a sus infiernos, y de los cuales trata de liberarlos su compasiva ciencia. Y para los infelices torturados, autocondenados, el mundo era un Infierno —como lo es para Mefistófeles en el *Doctor Fausto* de Marlowe:

FAUSTO. ¿Dónde estáis los condenados?
MEFISTO. En el infierno.
FAUSTO. ¿Y cómo es que tú estás fuera del infierno?
MEFISTO. No estoy fuera porque éste es el infierno:
Crees tú que yo, que vi el rostro de Dios
y probé las eternas alegrías del Cielo,
no estoy atormentado con diez mil infiernos
al ser privado de la dicha eterna?[47].

Y, un poco más adelante:

FAUSTO. Dime dónde está ese lugar que los hombres llaman infierno.
MEFISTO. Bajo los Cielos.
FAUSTO. Sí, pero ¿dónde?

[47] Marlowe, *Doctor Faustus*, escena III.

MEFISTO. En las entrañas de esos elementos
donde somos torturados y permanecemos para siempre;
el infierno no tiene límites ni está circunscrito
a un lugar; pues donde estamos, está el infierno
y donde está el infierno, debememos estar siempre:
y, para terminar, cuando todo el mundo desaparezca
y cada criatura sea purificada,
el infierno será todo lugar que no sea el Cielo.
FAUSTO. Vamos, creo que el infierno es una fábula.
MEFISTO. ¡Ay! sigue pensando así hasta que la experiencia
cambie tu opinión[48].

«Creo, en efecto, que gran parte de la concepción mitológica del mundo que perdura aún en la entraña de las religiones más modernas *no es otra cosa que psicología proyectada en el mundo exterior* —escribió Freud en *Psicopatología de la vida cotidiana* (1904)—. La oscura percepción (podríamos decir percepción endopsíquica) de los factores psíquicos y relaciones de lo inconsciente se refleja... en la construcción de una *realidad trascendental* que debe ser vuelta a transformar por la ciencia en *psicología de lo inconsciente*. Podríamos, pues, atrevernos de este modo, o sea transformando la *metafísica* en *metapsicología*, a solucionar los mitos del Paraíso, del Pecado original, de Dios, del Bien y el Mal, de la inmortalidad, etc.»[49].

Así también Nietzsche en *Humano, demasiado humano* (1878): «En las épocas de los toscos comienzos de la cultura, el hombre creyó descubrir un *segundo mundo real* en el sueño; éste es el origen de la metafísica. Sin el sueño, la humanidad nunca hubiera tenido la ocasión para una división del mundo. La separación del espíritu y el cuerpo también está relacionada con la forma más antigua de interpretar el sueño; lo mismo que la idea de un cuerpo en el que se aparece el espíritu: de ahí la creencia en los fantasmas y, aparentemente, también en los dioses»[50]. Compárese Occam, *supra*, p. 446.

Como hemos visto, Freud estaba interesado principalmente en la patología. Leía los símbolos del sueño alegóricamente,

---

[48] Ibíd., escena III.

[49] Sigmund Freud, *The Psychopatology of Everyday Life*, en *The Basic Writings of Sigmund Freud* (Nueva York, The Modern Library, 1938), pp. 164-65. [Edición castellana: *Psicopatología de la vida cotidiana*, Alianza, Madrid, 1972.]

[50] Nietzsche, *Menschlich Allzumenschliches*, aforismo 5.

como referencias enmascaradas a los *shocks* psicológicos sufridos en la infancia por el soñador, sobre todo con relación a las figuras parentales; y pasando de los sueños a las mitologías, diagnosticó que éstas eran síntomas de *shocks* equivalentes en el pasado formativo de los pueblos a los que afectaban los mitos en cuestión. «Basamos todo en el supuesto de una psique de la masa —escribió en *Tótem y tabú* (1913)—, en la que los procesos psíquicos se producen como en la vida del individuo. Además, dejamos que el sentido de culpa por una acción sobreviva mil años, afectando a generaciones que no pudieron tener nada que ver con la acción»[51].

Por su parte, Jung, en sus interpretaciones de los sueños y del mito, pone de relieve no tanto la historia y la biografía como la biología y las iniciaciones a la naturaleza y al sentido de la existencia que todos debemos soportar en el trascurso de la vida.

De acuerdo con mi concepción [escribe], el inconsciente se divide en dos partes que es necesario distinguir claramente. Una es el inconsciente personal; incluye todo el contenido psíquico que hemos ido olvidando en el trascurso de la vida individual. Sus huellas todavía permanecen en el inconsciente, aun si hemos perdido todo recuerdo consciente ellas. Además, contiene todas las impresiones o percepciones subliminales que no tienen suficiente energía para alcanzar la conciencia. A éstas debemos añadir las combinaciones inconscientes de ideas que son demasiado débiles e imprecisas para pasar el umbral. Por último, el inconsciente personal guarda todo el contenido psíquico imcompatible con la actitud consciente. Este comprende un grupo entero de contenidos: aquellos que parezcan moral, estética o intelectualmente inadmisibles y sean reprimidos a causa de su imcompatibilidad. Un hombre no puede pensar y sentir siempre lo bueno, lo verdadero y lo hermoso, y al intentar mantener una actitud ideal, todo lo que no encaja en ella es automáticamente reprimido. Si, como suele ocurrir con personas distinguidas, una función, por ejemplo, el pensamiento, se desarrolla especialmente y domina la conciencia, el sentimiento es empujado a un segundo plano y cae en gran medida el inconsciente.

La otra parte del inconsciente es lo que denomino el inconsciente impersonal o colectivo. Como indica el nombre, su contenido no es personal, sino colectivo; es decir, no pertenece a un individuo solo, sino a un grupo de individuos y, generalmente, a una nación o incluso a toda la humanidad. Su contenido no se adquiere durante la vida individual, sino que es producto de formas e instintos innatos. Aunque el niño no posee ideas innatas, tiene un

[51] Sigmund Freud, *Totem und Tabu*, *op. cit.*, p. 927. [Edición castellana: *Tótem y tabú*, Alianza, Madrid, 1984.]

cerebro muy desarrollado que funciona de una manera claramente definida. Este cerebro es heredado de sus antepasados; es un depósito de las funciones psíquicas de toda la raza humana. Por lo tanto, el niño trae consigo un órgano preparado para funcionar de la misma forma que ya ha funcionado a lo largo de la historia humana. En el cerebro los instintos ya están formados previamente, lo mismo que las imágenes primordiales que siempre han sido la base del pensamiento humano —el tesoro de motivos mitológicos... [52].

En el transcurso de las seis décadas y media de desarrollo de sus teorías del inconsciente (1896-1961): exactamente los años durante los cuales un formidable grupo de artistas y autores creativos —Yeats, Pound, Eliot, Joyce, Mann, Picasso y Klee, por ejemplo— estaban explorando la misma «selva oscura», cada uno en su propia dirección y por donde no había camino), Jung empleó los términos «arquetipo» e «imagen primordial» de forma intercambiable para designar esos poderes formativos de la psique que se han tratado con detenimiento en los capítulos iniciales del primer volumen de este estudio: *Mitología primitiva*, capítulo I, «El enigma de la imagen heredera», y II, «Las huellas de la experiencia». A partir de ahí, hemos dedicado nuestras páginas al examen sistemático de los cambios en el espacio y el tiempo de esas «formas» intemporales, proteicas, que el poeta Robinson Jeffers denominó «las reglas fantasmales de la humanidad/que sin ser, son más reales que aquello de lo que nacen y, sin forma, conforman lo que las hace:

Los nervios y la carne pasan como las sombras, los miembros y las vidas como las sombras, estas sombras permanecen, estas sombras a las que templos, iglesias, a las que esfuerzos y guerras, visiones y sueños están dedicadas [53].

Adolf Bastian (1825-1905) acuñó el término «ideas étnicas» (*Völkergedanke*) para las transformaciones históricas, locales, de los arquetipos, y el término «ideas elementales» (*Elementargedanke*) para los arquetipos. Leo Frobenius empleó después el término «mónada cultural» para representar una constelación operativa de ideas étnicas en su manifestación histórica. La fuerza consteladora de la «mónada» sería, en su opinión, una

[52] Jung, *The Structure and Dynamics of the Psyche*, pp. 310-11.
[53] Jeffers, «Roan Stallion», en *Roan Stallion, Tamar, and Other Poems*, p. 24.

intuición de orden inspirada por alguna presencia fascinante: por ejemplo, entre los cazadores primitivos, las asombrosas presencias del mundo animal, donde la permanencia de cada especie se manifiesta en individuos efímeros; entre los agricultores primitivos, el milagro del mundo vegetal, donde la vida surge de la putrefacción; y en las ciudades-estado de Sumer, la maravilla del cielo nocturno, donde se reconocía un orden cosmológico, calculable matemáticamente, en las trayectorias de los planetas, la luna y el sol.

Según Frobenius, tales revelaciones de relaciones subliminales en el interior y más allá de los campos de observación temporal-espacial fueron recibidas con temor, y los fenómenos en sí, contemplados con fascinación, proporcionaron la imaginería y los principales focos de un sistema de mitología y culto a través del cual el grupo social afectado intentaba conformarse al principio de orden instituido. De esta forma, en sus estudios sobre la génesis de la mitología, Frobenius hizo hincapié en los fenómenos del entorno, mientras que Freud, que en relación con el mito también se ocupa principalmente de factores históricos, descubrió que, en todos los entornos, el tema nuclear del mito, el arte, la religión y la civilización, hasta su época, había sido la escena familiar humana de deseo, celos y culpa en el inevitable romance del triángulo Madre, Padre e Hijo.

Es razonable suponer, no obstante, que en la configuración de las mitologías debieron influir *ambos* entornos. Donde aparecen tales diferencias como, por ejemplo, entre las mitologías de los agricultores y los cazadores primitivos, o de la Astarté siria y el Yahvé bíblico, el factor que habrá que considerar principalmente sin duda será el ambiental, mientras que en el caso de una acomodada vienesa fantaseando en el diván, el drama familiar de su casi olvidada infancia muy bien puede construir el laberinto en que su espíritu se ha perdido.

En cualquier caso, como reflejo de a) el entorno natural, b) la vida histórica tribal o nacional, c) el triángulo familiar o d) el inevitable curso biológico de maduración y envejecimiento, junto con lo que James Joyce denominó «lo que hay de grave y constante en los sufrimientos humanos» —a lo que yo añadiría «en la alegría humana»— está claro que las imágenes y

los acentos reales de cualquier sistema onírico o mitológico proceden de la experiencia local, mientras que los «arquetipos», las «ideas elementales», los «roles» a los que sirven las imágenes locales deben pertenecer a un orden anterior a la experiencia, a una trama, por así decirlo, un destino o *wyrd*, inherente a la estructura psicosomática de la especie humana.

En las páginas inciales del primer volumen de su gran tetralogía bíblica, *José y sus hermanos*, que por su sentido e inspiración es un desarrollo —largo y hermoso— de la semilla del sueño de Hans Castorp en *La montaña mágica*, Thomas Mann escribe acerca de cómo la ciencia se remonta cada vez más en el pasado en busca de los orígenes de esas formas míticas que han sido el soporte de toda la vida y la cultura humanas. Y declara: «Cuanto más profundamente tanteamos, cuanto más descendemos en la exploración e investigación del mundo inferior del pasado, más insondables se nos revelan los primeros fundamentos de la de la humanidad, su historia y su cultura»[54]. Entonces invoca el mito gnóstico que ya hemos tratado —la creación como consecuencia del descenso o «caída» del espíritu antes del principio del tiempo— para sugerir que el verdadero jardín del Paríso es inherente a la propia alma y precede a la creación. «Hemos sondeado el pozo del tiempo hasta sus profundidades sin haber alcanzado nuestro objetivo —escribe—. La historia del hombre es más antigua que el mundo material creado por su voluntad, más antigua de la vida, que descansa sobre su voluntad»[55].

Y Jung: «Los "estratos" más profundos de la psique pierden su singularidad individual a medida que retroceden más y más en la oscuridad. "Más abajo", esto es, según se aproximan a los sistemas funcionales autónomos, se tornan cada vez más colectivas hasta universalizarse y extinguirse en la materialidad del cuerpo, es decir, en substancias químicas. El carbono del cuerpo es simplemente carbono. Aquí, "en el fondo", la psique es simplemente "mundo"»[56].

No podemos evitar pensar en el mito del Yo en forma de

---

[54] Thomas Mann, *Joseph and His Brothers*, vol. I (Nueva York, Alfred A. Knopf, 1936), p. 3.

[55] Ibíd., pp. 37-38.

[56] Jung, *The Archetypes of the Collective Unconscious*, p. 173.

hombre que se convirtió en toda la creación[57] y en la concepción de Schopenhauer del mundo como voluntad: la voluntad que es todo en todos nosotros y que en cada uno de nosotros es el todo.

Pero no debe pensarse que los «arquetipos», que pertenecen a este orden primario de la psique, tienen un contenido determinado.

> Una y otra vez [afirma Jung] tropiezo con la noción errónea de que un arquetipo está determinado en cuanto a su contenido, en otras palabras, que es una especie de idea inconsciente (si tal expresión es admisible). Es necesario señalar una vez más que los arquetipos no están determinados respecto a su contenido, sino sólo respecto a su forma y, además, en un grado muy limitado. Una imagen primordial está determinada respecto a su contenido sólo cuando se ha hecho consciente y, por lo tanto, se ha llenado con el material de la experiencia consciente. Su forma, no obstante... podría compararse al sistema axial de un cristal, que, por así decirlo, preconfigura la estructura cristalina en el líquido básico, aunque no tiene existencia material propia. Esta aparece según la forma específica en que se combinan los iones y moléculas. El arquetipo en sí mismo está vacío y es puramente formal, no es nada más que una *facultas praeformandi*, una posibilidad de representación dada *a priori*. Las representaciones mismas no son heredadas, sólo las formas, y en ese sentido se corresponden perfectamente con los instintos, que también están determinados sólo en la forma. Mientras no se manifiestan concretamente, es tan imposible probar la existencia de instintos como la de los arquetipos[58].

Y así pasamos de la esfera del elemento U a la del elemento M, el Sueño Profundo, donde reside la potencialidad o «lo que devendrá»:

«Aquí —dice el Upanishad— el durmiente ni desea cosa alguna deseable ni contempla ningún sueño. Sin divisiones, es una masa homogénea, indistinta, de conciencia, que consiste en dicha y se alimenta de dicha, pues su única boca es el espíritu. Es «el Que Conoce»: el Señor de Todo, el Omnisciente, el Que Gobierna desde el Interior, el Origen o Vientre Generador de Todo: el Principio y Fin de los seres»[59].

Desde el punto de vista de la Conciencia Despierta o de la Conciencia Onírica, el Sueño Profundo sería la oscuridad, un mero vacío; sin embargo de él emanan sueños y de él viene el despertar. Más aún, al regresar a él, todo desaparece.

---

[57] *Mitología oriental*, pp. 24-25.
[58] Jung, *The Archetypes of the Collective Unconscious*, pp. 79-80.
[59] *Māṇḍukya Upaniṣad* 5-6.

Es la oscuridad en la que desapareció Stephen Dedalus, tras su conversación con Bloom en la cocina, en el sótano del castillo de Bloom, el templo de Bloom, su hogar, donde vivía con su diosa Molly, que en aquellos momentos estaba acostada arriba. Es la oscuridad en la que Bloom desapareció cuando ascendió a ese segundo piso y en la gruta de su diosa subió al lecho, su Cruz.

¿Cómo?

Con circunspección, como siempre que entraba en una residencia (suya o no suya): con solicitud, siendo viejos los muelles de espiral serpentina del colchón, estando sueltas las arandelas de latón y los colgantes radios viperinos temblando bajo esfuerzo y presión: prudentemente, como entrando en una madriguera o emboscada de lujuria o áspid: ligeramente, para estorbar menos: reverentemente, en el lecho de la concepción y el nacimiento, de la consumación del matrimonio y del quebrantamiento del matrimonio, del sueño y de la muerte.

¿Qué encontraron sus miembros, al extenderse gradualmente?

Sábanas nuevas y limpias, olores adicionales, la presencia de una forma humana, femenina, la de ella, la huella de una forma humana, masculina, no la de él, algunas migas, algunos fragmentos de carne en conserva, vuelta a guisar, que él apartó.

Si hubiera sonreído, ¿por qué habría sonreído?

Por reflexionar que cada cual que entra se imagina ser el primero en entrar siendo así que siempre es el último término de una serie precedente aunque el primer término de otra sucesiva, imaginando cada cual ser el primero, último, solo y único, siendo así que no es ni el primero ni el último ni solo ni único en una serie que se origina en y se repite hasta el infinito[60].

Molly, la diosa, se incorporó un poco, preguntó somnolienta —y recibió respuesta— sobre la Odisea de aquel día de su consorte. Y, lo mismo que al final del ascenso al paraíso de Dante, la *Divina Comedia*, el poeta, contemplando la visión última de Dios, vio sobre las cabezas de las Tres Personas la maravilla de una Luz Viva, de la que la Trinidad era reflejo, y de la cual dice que

En la profunda y clara subsistencia de la alta luz tres círculos veía de una misma medida y tres colores[61]

---

[60] Joyce, *Ulysses*, ed. de París, p. 687; ed. de Random House, pp. 715-16.
[61] Dante, *Divina Comedia*, Paraíso XXXIII, 115-17.

así, en el techo sobre el adulterado lecho matrimonial de Marian y Leopold Bloom, se veía, mientras ella escuchaba su saga,

la proyección hacia arriba de una lámpara y pantalla, una serie inconstante de círculos concéntricos de variables gradaciones de luz y sombra.

¿En qué direcciones estaban tendidos oyente y narrador?

Oyente, E-SE: Narrador, O-NO: en el paralelo 53 de latitud N y meridiano 6 de longitud O: a un ángulo de 45 respecto al ecuador terrestre.

¿En qué estado de reposo o movimiento?

En reposo en relación consigo mismo y entre sí. En movimiento, siendo arrastrados ambos y cada uno hacia el oeste, de frente y de espaldas respectivamente, por el propio movimiento perpetuo de la tierra a través de senderos siempre cambiantes en el espacio nunca cambiante.

¿En qué postura?

Oyente: reclinada semilateralmente, a la izquierda, la mano izquierda bajo la cabeza, pierna derecha extendida en línea recta, y descansando en la pierna izquierda, doblada, en la actitud de Gea-Tellus, saciada, recumbente, cargada de semilla. Narrador: reclinado lateralmente, a la izquierda, con las piernas derecha e izquierda flexionadas, el dedo índice y pulgar de la mano derecha descansando en el puente de la nariz, en la actitud representada en una fotografía instantánea hecha por Percy Apjohn, el hombre-niño cansado, el hombre-niño en el vientre.

¿Vientre? ¿Cansado?

Descansa. Ha viajado.

¿Con?

Simbad el Marinero y Mimbad el Salinero y Timbad el Timbalero y Himbad el Harinero y Kimbad el Kaminero y Rimbad el Ratonero y Bimbad el Barullero y Vimbad el Verdadero y Pimbad el Panadero y Limbad el Limonero y Guimbad el Guitarrero y Fimbad el Farolero y Jimbad el Jaranero y Cimbad el Cimbalero y Ximbad el Xilofonero.

¿Cuándo?

Entrando en una cama oscura había un cuadrado en redondo en torno a Simbad el Marinero huevo de roc de alca en la noche de la cama de todas las alcas de los rocs de Oscursimbad el Claridiero.

¿Dónde?[62].

●

Hay que observar un contraste importante entre las actitudes de Joyce y de Mann hacia el mundo de la noche y la luz: el abismo en que todos los pares de opuestos desaparecen, y el

[62] Joyce, *Ulysses*, ed. de París, pp. 692-93; ed. de Random House, pp. 721-22. En ambas ediciones se ha suprimido el punto por error del tipógrafo. Véase la traducción alemana de Georg Goyert (Zúrich, Rhein-Verlag, s.f.), vol. II. p. 354.

día durante el que subsisten, «comunes a todos los hombres». Como ya señalamos, estos dos maestros, aunque en gran medida ajenos el uno al otro, siguieron trayectorias paralelas, paso a paso. Ambos comenzaron a comienzos del siglo en el estilo de la novela realista sociológica-psicológica del siglo XIX, correspondiente a la Conciencia Despierta; a través de su personajes jóvenes ambos escribieron sobre su propia separación de los intereses económicos, sociales y políticos de su pueblo: para «descubrir —como lo expresó Stephen— una manera de vida o de arte, en la cual tu alma pudiera expresarse a sí misma con ilimitada libertad»[63]. La fórmula de «ironía erótica» expuesta por Tonio Kröger en su carta a Lisabeta y la teoría estética de Stephen —sobre el arte estático y el cinético, auténtico e impropio*— representan igualmente, aunque desde distintos puntos de vista, el sentido de éxtasis estético, donde las facultades de sensación, pensamiento, sentimiento e intuición se separan del servicio a la voluntad personal del artista de forma que, como Buda en el Punto Inexpugnable, está liberado del temor y el deseo porque se ha desprendido (por el momento, al menos) de su ego: «fuera de sí», paralizado por el objeto. El ojo, que normalmente, biológicamente, es un órgano al servicio de un organismo agresivo, lascivo —explorando el mundo en busca de una presa y calculando los riesgos—, en el momento estético se purifica de intereses personales, de forma que todo es contemplado como por el Ojo Universal de Apolo con su lira en la cumbre del Monte Helicón. Entonces se escucha el Cantar del Mundo, la música de las esferas («Talía silenciosa», cantando), y, como afirma Goethe en un famoso poema: «De todas las cosas fluye la alegría de vivir»**.

---

[63] Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, p. 280.

* *Supra*, pp. 354, 370-71 y 391-92.

** *Wenn im Unendlichen dasselbe*
Sich wiederholend ewig fliesst,
Das tausendfältige Gewölbe
Sich kräftig ineinander schliesst;
Strömt Lebenslust aus allen Dingen,
Dem kleinsten wie dem grössten Stern,
Und alles Drängen, alles Ringen
Ist ewige Ruh in Gott dem Herrn.

(«Zahme Xenien VII». *Werke* en 40 volúmenes, 1853; vol. III, p. 135).

Ulises y *La montaña mágica* son tales visiones del ojo universal de nuestra denostada humanidad actual. Los personajes y los acontecimientos, ostensiblemente separados unos de otros —como en el campo de visión de la novela realista, psicológica, sociológica—, en virtud de la alquimia del arte se muestran en armonía, como en el campo del sueño: «consubstanciales», empleando el término de Stephen; esencialmente, es la visión de la «red de las gemas» mahayanista: el universo, como un contexto de «armonía universal totalizadora en la relación y penetración recíprocas»[64], es reflejado en cada piedra preciosa, en cada joya de una existencia, de forma que «incluso en un cabello hay innumerables leones dorados». O recordamos de nuevo el comentario de Wolfram sobre la batalla de Parzival y Feirefiz: si se quiere se les puede considerar dos, pero son uno. Los motivos desarrollados y manipulados musicalmente de asociación mitológica explícita sirven en ambas novelas, reverberando una y otra vez —a la manera de la anamorfosis sugerida por Schopenhauer en su ensayo sobre el sueño cósmico en el que también sueñan los personajes del sueño—, para revelar en el interior de todo, en el interior de cada uno, una imagen completa que en el plano del despertar aparece fragmentada: el *Homo Dei* de Hans Castorp; o, en el caso de Stephen Dedalus, «Florry Cristo, Stephen Cristo, Zoe Cristo, Bloom Cristo, Kitty Cristo, Lynch Cristo».

En esas novelas se desintegra el orden del mundo de la Conciencia Despierta y el del sueño penetra en las escenas de la visión helénica de Hans y de la orgía del burdel de Stephen. No obstante, Hans se adentra más profundamente en la terrible esfera de la noche cuando, más tarde —en el capítulo titulado *Fragwürdigstes* «Extremadamente cuestionable»—, se permite participar en una serie de sesiones en cuyo clímax, Joachim, que ha muerto unos meses antes, se aparece a los llamamientos de Hans, vestido proféticamente con el uniforme del ejército alemán que Hans llevaría más tarde en la Primera Guerra Mundial.

Las sesiones se habían organizado como consecuencia de las charlas de Krokowski y de la llegada casual al sanatorio de

---

[64] *Mitología oriental*, p. 533.

una joven danesa de diecinueve años «en torno a la cual había cosas que nadie habría soñado». Poseía poderes ocultos y, al principio simplemente para pasar el rato, pero después cada vez más seriamente, la vieja guardia de la Montaña a la que Hans ya pertenecía, los descubrió y explotó hasta que, en el clímax de una asombrosa serie de apariciones cada vez más misteriosas en aquella habitación oscura, Joachim, que había muerto hace tiempo, fue llamado y apareció: sentado en una silla libre con un uniforme desconocido hasta entonces. Hans le miró fijamente, aterrado. Por un momento pareció como si fuera a vomitar. La garganta se le contrajo y varios sollozos le traspasaron. Se inclinó hacia adelante. «¡Perdóname!», susurró a la aparición, sus ojos se llenaron de lágrimas y no vio más. Se levantó, se dirigió a la puerta en dos pasos y con un rápido movimiento encendió la luz blanca[65].

Por otra parte, Stephen Dedalus, abrumado por una visita semejante —de su madre—, había *apagado* la luz y enloquecido *.

Así, Joyce y sus personajes entraron en el abismo que Hans y su autor habían rechazado: por lo que en las majestuosas obras maestras posteriores, *José y sus hermanos* y *Finnegans Wake*, donde las implicaciones del sueño en la nieve y la orgía del burdel alcanzan su pleno desarrollo y se abandona el plano de la Conciencia Despierta para caer en el del sueño (es decir, del mito), se nos presentan experiencias y representaciones opuestas de los arquetipos de nuestras vidas: el del espíritu de la luz, por así decirlo, y el del espíritu de la oscuridad; en el lenguaje de la Biblia: Abel y Caín, Isaac e Ismael, Jacob y Esaú, José y sus hermanos. Mann se identificó con Jacob y José; Joyce con Esaú y Caín; es decir, Mann con el que gana en el mundo de la luz; Joyce con el que pierde allí, se retira a su madriguera, llamada «El tintero encantado, Brimstone Walk, sin número, Asia en Irlanda» y allí, «abatido día y noche con ladrido de jesuita y amargo bocado», «aterrorizado hasta los huesos a medio día por un fantasma ineludible», «escribió sobre cada pulgada del único pliego disponible, su propio

[65] Mann, *Der Zauberberg*, pp. 856-93.
* *Supra*, p. 709.

cuerpo, hasta que por sublimación corrosiva un integumento en presente continuo desenvolvió lentamente toda la la historia girando en ciclos, uniendo todas las voces, configurada en el ánimo (reflejando así, decía, su persona individual, vida invivible, transaccidentada por los fuegos lentos de la conciencia en un dividual caos, peligroso, potente, común a la carne toda, sólo humano, mortal)»[66].

Jacob y José, en la novela de Thomas Mann lo mismo que en el Génesis, alcanzan la gracia de Dios y se convierten en un destino (o, como ellos lo consideran, una «bendición») de la humanidad: Hans descendió de la Montaña Mágica para participar en el curso de la historia. Pero «la historia —declaró Stephen en *Ulises*— es una pesadilla de la que trato de despertar». Y cuando el maestro, el señor Deasy, proclama con grandilocuencia: «Toda la historia se mueve hacia una gran meta, la manifestación de Dios», la respuesta de Stephen es que Dios es «un grito en la calle»[67].

En sánscrito, el término *deśi* (pronunciado «dei-shi»), «local, étnico, de la región», se emplea (como ya señalé en el primer volumen de este estudio)[68] para designar las formas históricas, necesariamente diferentes, de mitología y ritual: las «ideas étnicas» de Bastian; mientras que el término *mārga*, «vía» o «camino», se utiliza para indicar la trascendencia de éstas, el paso por la puerta sin entrada a una experiencia de las formas informes del Sueño Profundo. En *José y sus hermanos*, el sentido de desempeñar papeles míticos es apoyar, engrandecer y aportar complejidad a una forma de vida. «El ojo del artista ve la vida con un sesgo mítico —declaró Mann en su conferencia sobre Freud y el futuro— que la hace parecer una farsa, como una representación teatral o una fiesta que transcurre según está prescrito, como una epopeya de títeres, en la que marionetas-personajes míticos repiten una trama que perdura desde el pasado y que ahora se presenta en una chanza. Para producir una epopeya como las «Historias de Jacob» sólo hace falta que este sesgo mítico pase a los propios actores y se

---

[66] Joyce, *Finnegans Wake*, pp. 182-86.
[67] Joyce, *Ulysses*, ed. de París, p. 34; ed. de Random House, p. 35.
[68] *Mitología primitiva*, pp. 521-33.

transforme en subjetivo, se convierta en celebración y conciencia mítica... José también es otro celebrante de la vida: con una encantadora treta mitológica, representa en su propia persona el mito de Tammuz-Osiris, "haciendo suceder" de nuevo la historia del dios mutilado, enterrado y resucitado, repitiendo su festivo juego con eso que misteriosa y secretamente configura la vida a partir de sus propias profundidades —el inconsciente. El José de la novela es un artista que pulsa la cuerda del inconsciente con su *imitatio dei*»[69].

En *Finnegans Wake*, por otra parte, las formas míticas apuntan hacia abajo. En el último capítulo de *Ulises*, tras la desaparición de Stephen en la noche exterior y de Bloom en la interior, la iniciativa pasa a Molly, Gea-Telus; en las líneas de Hesíodo:

> Gea, de ancho pecho, sede siempre firme de todos los Inmortales que ocupan la cima del nevado Olimpo[70].

Es la madre de todos los seres: «el sagrado linaje de los Sempiternos Inmortales, los que nacieron de Gea», incluso el «estrellado Urano», el Cielo, su hijo y esposo[71]. La figura 56, tomada de un manuscrito indio del siglo XVIII, muestra a las divinidades masculinas del panteón hindú —que ni juntas ni por separado habían podido vencer a un demonio-búfalo que gobernaba el mundo tras haberlo devastado— enviando sus energías a su fuente: la Madre Oscura, la Madre Noche, que se mostró entonces en la personificación de Maya-Shakti-Devi, la Diosa Creadora de Todas las Formas, que, habiendo tomado de sus hijos sus poderes originales, con numerosos brazos en señal de las cualidades de esos poderes, avanzó y mató al monstruo en un combate de gran violencia y muchos prodigios, devolviendo la vida al mundo devastado.

«Sí porque...», así comienza a recordar la madre-tierra de Bloom, Molly (después de que Bloom, su esposo, ha ido a dormir), los numerosos hombres que ha habido en su vida, a ninguno de los cuales considera pareja para ella. Pero también

---

[69] Mann, «Freud and the Future», *op. cit.*, pp. 425-26.
[70] Hesíodo, *Teogonía*, 117.
[71] Ibíd., 106.

Figura 56.—*La llamada de la diosa; India, ca. 1800 d.C.*

recuerda a Leo y por qué le había gustado (porque vio que él comprendía o intuía qué es una mujer) y cómo había pensado «bueno igual da él que otro»: «y primero le rodeé con los brazos sí y le atraje encima de mí para que él me pudiera sentir los pechos todos perfume sí y el corazón le corría como loco y sí dije sí quiero Sí»[72].

Molly Bloom es el «Sí porque» del mundo. Es posible que las mentes de sus amantes no sean capaces de entender o intuir qué es la vida, qué es una mujer, ni sus actos hagan realidad las aventuras que prometen (por lo que el mundo de la Conciencia Despierta en el que ellos gobiernan es una Tierra Baldía: un mundo, como se nos dice en la Biblia, de polvo), sin embargo, como se dice en *Finnegans Wake*: «Nuestros años no son más que polvo de ladrillo y siendo humus, lo mismo regresa»[73].

Anna Livia Plurabelle, el equivalente en *Finnegans Wake* de Molly Bloom en *Ulises*, es el origen vivo en proceso de devenir, como Molly es el origen ya fijo, y pertenece al mundo

[72] Joyce, *Ulysses*, últimas líneas.
[73] Joyce, *Finnegans Wake*, p. 18.

de la Conciencia Onírica, el mundo como visión, mientras que Molly pertenecía al mundo de la Conciencia Despierta, el mundo de los hechos. No es una síntesis de todas las mujeres, sino, más bien, un arquetipo *a priori*, una imagen primordial de su esencia —y emparejada con un consorte apropiado en la virilidad tragicómica *a priori* de su consorte, Here Comes Everybody. Además, igual que en el sueño, todo existe aquí y ahora, fluyendo, no avanzando —moviéndose «hacia una gran meta»—, sino girando caleidoscópicamente. «Los robles de antaño ahora yacen en las turberas sin embargo surgen olmos donde yacen fresnos.» «Incontables ocasiones y que se repita muchas veces. Lo mismo de nuevo.» «Todo está dispuesto para recomenzar tras el silencio.» El átomo «explodetona»; antes de unos minutos, antes de unos segundos, los dos bandos aniquilados se estrechan las manos. «El hombre es meramente mimo: la gesta es de Dios. El antiguo orden cambia y permanece como el primero.» «No deberías llorar cuando el hombre cae sino adorar siempre ese designio divino»... «en el megarón de incontables espejos de lazos que vuelven, girando sin fin hasta el fin.»

Y a lo largo de esta revolución, cuando más se esfuerza uno y cavila sobre su enigmática «diversiónparatodos», sus «Alegrías Aquíestamosotravez», más impresionantes y ubicuas se revelan las presencias de H.C.E. y A.L.P. como la sustancia, conciencia y dicha que habitan —creado, apoyando y desintegrando— en todas las cosas[74]. La concepción de Dante del Purgatorio como la condición de un alma que se está purificando de orgullo, preparándose así para responder al resplandor del amor de Dios (como Parzival, tras su conversación con Trevrizent), en Oriente equivale a la idea de la Reencarnación: tras muchas vidas, la liberación del egoísmo y, así, de los sufrimientos del renacimiento. En *Finnegans Wake*, Joyce funde las dos mitologías como símbolos alternativos de ese estado o plano de la experiencia en que se diluyen las separaciones ilusorias de la luz del día y a través de todo empieza a escucharse y percibirse una sola Sílaba-Voz-Presencia.

Pero hay que conocer y percibir otra profundidad, en el

[74] Ibíd., pp. 4, 215, 382, 353, 486, 563, 582, 458, 455.

interior, más allá, antes y después de la noche en que Bloom desapareció — ● — y de donde surge la diosa de muchos brazos, bellezas, talentos y nombres, Anna Livia Plurabelle (Fig. 56); esto es:

El cuarto elemento de AUM: EL SILENCIO:

Igual que las últimas páginas de *Ulises* eran el monólogo de Molly Bloom, las de *Finnegans Wake* son de Anna Livia Plurabelle —en su personaje de la Vejez, extinguiéndose: el río Liffey al final de su curso, precipitándose al mar, al Padre de Todo, «gimiendo» [«moananoaning»]: Mananaun. «*A way a lone a last a loved a long the* » La última frase de *Finnegans Wake* se interrumpe abruptamente en un espacio en blanco. De esta forma se rompe el círculo —¡si así lo queremos! Pero volviendo al comienzo del libro, encontramos, al comienzo de la primera página, el resto de la última frase, comenzando todo de nuevo «el curso del río... nos lleva... de vuelta al Castillo Howth y alrededores» [*H*owth *C*astle and *E*nvirons], es decir, a H.C.E., y el círculo sigue girando.

En el Reposo Profundo sin Sueño, la Conciencia Absoluta, la Omnisciente, es enterrada, como un tesoro, en la oscuridad. «Igual que los que ignoran el lugar podrían pasar, una y otra vez, sobre un tesoro escondido sin encontrarlo, así van diariamente en el sueño todas las criaturas a ese mundo-Brahma y no lo encuentran»[75]. Las criaturas van allí también en la muerte, sin encontrarlo. El objetivo de la sabiduría es llegar allí despierto y vivo: llevar a la Conciencia Despierta por las experiencias del sueño mientras está despierta, a una experiencia de identidad con ESO (*tat tvam asi*). En *Mitología oriental* se muestra una representación (p. 335, Fig. 21) de la mítica «Isla de las Gemas», el vientre del universo, donde la diosa del mundo está sentada sobre su esposo, que aparece en dos aspectos: vuelto hacia arriba en el connubio, vuelto hacia abajo y ausente. El primero hace referencia a la Conciencia en el estado del Sueño Profundo que, como hemos leído, es «el Origen (*yoni:* el Vientre Generativo) de Todo: el Principio y Fin de los seres». Aquí, el mundo se crea no como un acto al principio del tiempo, sino continua, eternamente, como el

[75] *Chāndogya Upaniṣad* 8.4.2.

fundamento del ser; porque nunca hubo un comienzo del tiempo ni habrá un final, el momento creativo es el presente, en el Sueño Profundo, la esfera de la dicha, de Shiva-Shakti, H.C.E. y A.L.P., el Sí de Molly Bloom. Mientras que la figura apartada de la diosa, vuelta hacia abajo, se denomina Shava, el «cadáver», y representa la Conciencia trascendente, el cuarto elemento del Yo, simbolizado en el SILENCIO.

«Lo que se conoce como el cuarto elemento —leemos en el Upanishad— no es ni la conciencia dirigida al interior ni la dirigida al exterior, ni las dos juntas; tampoco es una masa informe de omnisciencia latente; ni el saber ni la ignorancia —porque es invisible, inefable, intangible, carente de características, inconcebible, indefinible, su sola esencia es la seguridad de su propio Yo: el reposado descanso de toda existencia diferenciada, relativa: completamente silencioso: pacífico-dichoso: sin un segundo: el Yo, que ha de ser conocido»[76].

2

En nuestra clasificación de las formas simbólicas, debemos reconocer ahora los cuatro órdenes de la experiencia representados en la sílaba AUM. En el primer nivel, A, de la Conciencia Despierta, las referencias (idealmente, como indica Wittgenstein) serán directa y precisamente a *a*) hechos y *b*) pensamientos. Otros símbolos de este nivel (al parecer, no reconocidos por Wittgenstein) serán referencias a *c*) sentimientos, *d*) intuiciones de relaciones subliminales (analogías, homologías, etc.), y *e*) imperativos: ¡deténte! ¡ve! ¡regresa! ¡siéntate!

Para que un símbolo funcione como se pretende, debe cumplir ciertas condiciones. En primer lugar, el código debe ser comprendido tanto por el emisor como por el receptor. Los códigos son de dos órdenes: 1. heredado (instintivo) y 2. aprendido. Los de esta última categoría son a) los elementos del código disparan reflejos condicionados y b) los elementos del código son controlados conscientemente. Los canales de

[76] *Māṇḍūkya Upaniṣad* 7.

los códigos generalmente son la vista, el sonido, el olor, el gusto o el tacto. El emisor y el receptor pueden o no ser el mismo, y quien haya olvidado alguna vez el significado de sus propias notas apuntadas en su agenda se dará cuenta de que es posible malinterpretar los símbolos, aun los propios.

En el nivel de U, la Conciencia Onírica, esta posibilidad de malinterpretar las comunicaciones propias cobra mayor importancia. Pues el emisor del mensaje sería aquí el propio inconsciente y el receptor, la personalidad consciente. Leídos en términos freudianos, como alegorías de hechos olvidados, los símbolos del sueño serían comparables a las anotaciones hechas en una agenda con signos ilegibles u olvidados; mientras que los mitos serían como aquella carta sucia y destrozada que una gallina encontró escarbando en un montículo de fango con gusto a naranja en *Finnegans Wake.*

Por otra parte, cuando el mensaje no se refiere a algo ocurrido en el pasado, tanto personal o de la propia raza, pertenecerá a un orden completamente distinto. Entonces es como una burbuja que asciende desde el fondo del mar. ¿Qué o quién es el emisor? El emisor es uno mismo. ¿Cuál es su significado?

¿Cuál es el significado de la burbuja que asciende del fondo del mar?

En primer lugar, ese mensaje pertenece al instinto. Su origen, en último término, es el de la conciencia bajo las olas, la luz envuelta en la oscuridad del Sueño Profundo. No es del orden de la Conciencia Despierta, ni debe interpretarse como un pensamiento consciente. El profesor Thomas A. Seboek, del Centro de Investigación de Antropología, Folklore y Lingüística de la Universidad de Indiana, en un artículo publicado en *Science* sobre la «comunicación animal», ha enumerado varios tipos de mensaje instintivo, de los cuales cuatro podrían ser pertinentes en este contexto. El primero es el monólogo, una «actividad en el vacío» en ausencia de receptor, pronunciado sin tener en cuenta la capacidad de otros individuos para recibir el mensaje: una exhibición, una especie de canto espontáneo de la vida. La segunda ha recibido el nombre (siguiendo a Malinowski) de «comunicación fática»: mensajes que sirven meramente para establecer o prolongar la comuni-

cación, una forma de lenguaje en que se crean lazos de unión por el mero intercambio. «Esta es la primera función verbal adquirida por los humanos y suele predominar en los actos comunicativos tanto dentro de la misma especie como entre especies distintas.» A continuación están los «mensajes emotivos»: mensajes que son respuestas activas a estímulos sensoriales y viscerales, y que principalmente sirven para alertar a los individuos receptores sobre la condición del individuo que envía la señal. Por último, los «vocativos e imperativos»: mensajes orientados al destinatario, desprovistos de valor en cuanto a su verdad o falsedad, cuya principal función es conativa (o impulsora): «¡Mírame!» «¡Déjame salir!» [77].

El mensaje de nuestra burbuja, por tanto, será el anuncio de una presencia, prosiblemente intencional, posiblemente dirigida al mundo despierto, pero que en ninún caso se referirá a un contexto *consciente* de intereses. Su único significado, por último, es el anuncio de su propia presencia —que puede no tener más «significado» que la presencia en algún lugar de una piedra, una flor, una montaña o un río serpenteante. El valor del mensaje para nuestra Conciencia Despierta será alertarnos de algún aspecto nuestro ignorado que deberá ser reconocido para «conocernos a nosotros mismos» y realizar nuestro destino, nuestro *wyrd*.

Concluyendo, la Conciencia Onírica es el canal o medio de comunicación entre las esferas de M, el Sueño Profundo, y A, la Conciencia Despierta. En sus estratos superiores, «personales», los mensajes son de un código y un contexto originados en la Conciencia Despierta de alguna fecha lejana, quizá ya olvidada, y pueden ser leídos —aunque con dificultad— como referencias a temas del mundo de la luz. En sus estratos inferiores, no obstante, los mensajes y los códigos son de los instintos, los arquetipos, los dioses: anuncios vacíos, fáticos, emotivos, vocativos o imperativos de su existencia —que deben ser reconocidos. Y su lenguaje es tanto-como, ni-ni: como la imagen de Dios que el Cusano envió a sus hermanos, contemplando todas las direcciones al mismo tiempo.

---

[77] Thomas A. Sebeok, «Animal Communication», *Science*, vol. 147, pp. 1006-1014.

La figura 57, de un boceto de Picasso, hecho cuatro antes que el *Guernica* para la cubierta del primer número de una elegante revista surrealista titulada *Minotaure*, constituye un interesante complemento al icono del Cusano. La luna, el toro-luna, y el dios muerto y resucitado, lo mismo como el dulce y benevolente Cristo que como este quimérico monstruo del abismo, pertenecen a un orden de simbolización cuyos «significados» no pueden ser reducidos al mundo de la luz ni al «mundo del sueño». El cuchillo tiene forma de hoja y Picasso ha dispuesto tres hojas de la misma forma al lado del esbozo. Se sugiere el oxímoron muerte-vida. En la figura 58, en su grabado titulado *Minotauromaquia* (1935), aparece el mismo monstruo del abismo líquido, protegiéndose los ojos de la luz, en contraste radical con la figura del sabio a la izquierda (el «hombre socrático» de Nietzsche), que sube por una escalera para escapar de la realidad del terror dionisiaco, mientras que

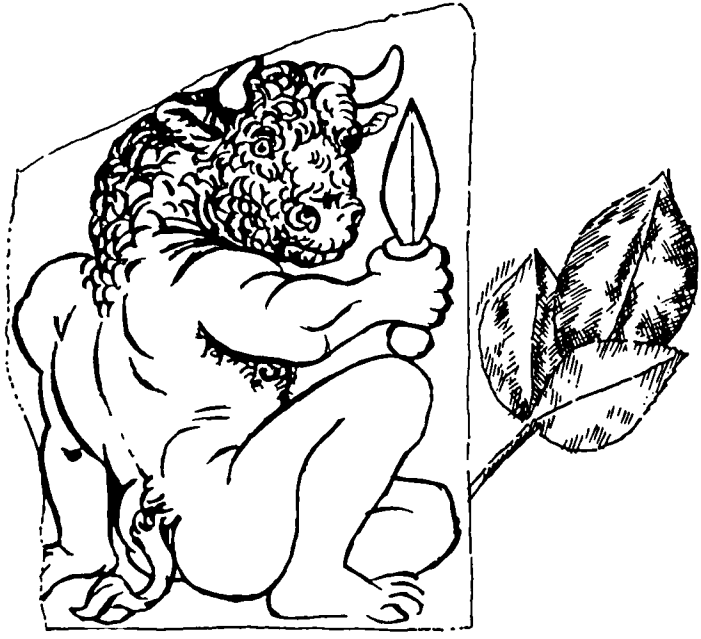

Figura 57.—*Adaptado de Pablo Picasso:* Minotauro, *1944.*

Figura 58.—*Adaptado de Pablo Picasso:* Minotauromaquia, *1935.*

las Tres Gracias con la paloma (el ave de Venus-Afrodita) contemplan en calma la aparición: la más joven, la inocente Talía, sujeta en una mano las flores de la vida-abundancia y en la otra la luz de la conciencia, que son los focos de la composición, equidistantes del ojo del sabio y del ojo izquierdo del toro. La espada del derribado matador no apunta al toro, sino al caballo destripado, y el matador se revela como una mujer. El *Guernica* (1937) es claramente una reorganización los mismos motivos mitológicos, reconocidos como implícitos en una monstruosa acción bélica y expresados como un momento de arrebato y dolor (terror-alegría), con la figura en llamas de la derecha cayendo de la ventana en el extremo superior derecho, al tiempo que se alza hacia la misma, la cual, como el final de *Finnegans Wake*, se abre al vacío.

«¡Oh, dulce fuego!», cantó el místico español Diego de Estella (1524-1578), refiriéndose a las llamas del amor de Cristo en la Pasión[78]. Y de San Juan de la Cruz (1524-1591): «Esta llama de amor es el espíritu de su Esposo, que es el Espíritu Santo, al cual siente ya el alma en sí, no sólo como fuego que la tiene consumida... en la cual llama se unen y suben los actos de la voluntad arrebatada y absorta en la llama del Espíritu Santo»[79].

«El toro es un toro y el caballo es un caballo —declaró Picasso en una ocasión—. Son animales, animales masacrados. Eso es todo, por lo que a mí respecta»[80]. Lo cual evidentemente no es cierto: los caballos no son de cartón piedra ni los toros tienen un ojo en medio de la frente. Tal mentira deliberada está justificada, no obstante, por el hecho de que los símbolos míticos apuntan más allá del «significado» e incluso en la esfera del significado pueden tener muchos «significados». Definir y fijar con autoridad cualquier conjunto de «significados» conscientemente concebible sería destruirlos —que es lo que ocurre en la teología dogmática e historizante y en el arte didácti-

---

[78] Diego de Estella, *Meditaciones del amor de Dios*, números 18 y 28, Rialp, 1965.

[79] San Juan de la Cruz, *Llama de amor viva*.

[80] Citado en Rudolf Arnheim, *Picasso's Guernica: The Genesis of Painting* (Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1962), p. 138, n. de la p. 23.

co y pornográfico. Los símbolos del orden mitológico, como la vida, que ellos revelan sacándola de la oscuridad y llevándola a la luz, están ahí, «así venidos», de más allá del «significado», en todos los niveles al mismo tiempo.

Por consiguiente, lo mismo que el título *Ulises* nos remite del plano de la acción de la novela al nivel mítico, el título *Guernica*, de Picasso, nos lleva del orden mítico de su imaginería al de la Conciencia Despierta de los acontecimientos históricos. Tal lenguaje doble, que une la historia y la geografía (*land náma*) con los arquetipos de la psique, pertenece a la esencia del arte creativo-como-mito; siendo la función primaria de las Musas servir de canal de comunicación (U) entre las esferas del conocimiento de la luz del día (A) y la sede de la vida (M): en la figura 13, entre el orden terrenal inferior Talía silenciosa y el superior de Apolo y las Gracias: el Señor de la Luz (conciencia) y la Diosa de la Vida (energía creativa) en su triple manifestación como futuro, presente y pasado: «Anna era, Livia es, Plurabelle será»[81].

En el arte, en el mito, en los ritos, entramos despiertos en la esfera del sueño. Y lo mismo que la imaginería del sueño es local, personal e histórica a cierto nivel, pero, en el fondo, está enraizada en los instintos, así ocurre con el mito y el arte simbólico. El mensaje de un mito vivo eficaz llega a la esfera del inconsciente profundo, donde pulsa, despierta y reúne energías, de forma que los símbolos que operan a ese nivel son estímulos liberadores y canalizadores de energía. Esa es su función —su «significado»— al nivel del Sueño Profundo: mientras que al nivel de la Conciencia Despierta los mismos símbolos son inspiradores, informadores e iniciadores, produciendo una sensación de iluminación respecto a los instintos afectados, es decir, el orden subliminal de la naturaleza —la naturaleza interior y la exterior— de la que los instintos afectados son la vida.

Cabe preguntarse si en la especie humana se hereda alguno de los códigos de comunicación a este nivel preconsciente o inconsciente. Entre los animales de los que surgió nuestra especie aparecen espontáneamente, en ocasiones de excitación

[81] Joyce, *Finnegans Wake*, p. 215.

social, pautas de comportamiento controlado comparables a formas rituales: de forma muy especial en el galanteo extremadamente estilizado de ciertas aves. Y estas extensiones de la acción más allá de lo estrictamente necesario han sido comparadas frecuentemente a los ritos de la humanidad, no sólo por su formalidad, sino también por su función que es, en una palabra, hacer participar al individiuo en un acontecimiento supraindividual, conducente al bienestar no sólo de él mismo, sino también de la raza. En tales ceremonias, los gritos, actitudes y movimientos provocan respuestas recíprocas de aquellos a quienes van dirigidos; y éstas, a su vez, conducen al desarrollo de una especie de representación ritual que no ha sido inventada por ninguna de las criaturas que en ella intervienen ni por ningún coreógrafo, sino que tiene su fundamento en la especie, y todos los miembros la ejecutan en todas partes exactamente de la misma forma. Las más elaboradas de esas fiestas aparecen entre las especies con los mejores ojos, pues las distintas exhibiciones son señales que deben ser percibidas y cuyo efecto depende de las correlaciones entre el aparato emisor y el órgano receptor —lo que técnicamente se denomina una estructura de «cruce de instintos». Los estímulos señalizadores actúan automáticamente como agentes liberadores y orientadores de energía, por lo que las secuencias entrelazadas, aunque parecen individuales, en realidad son involuntarias, como los procesos del sueño. En estas ceremonias, avejas, pájaros, peces o cuadrúpedos son movidos espontáneamente desde centros de memoria anteriores a su existencia. La especie habla a través de cada uno. Y como en los ritos humanos tradicionales también se producen respuestas colectivas espontáneas a las exhibiciones formalizadas, es posible que los más antiguos creadores de mitos y ritos de la humanidad primitiva no fueran individuos, sino los genes de la especie. Y como en los ritos humanos tradiciones también se observa —particularmente entre los pueblos primitivos— cierta disposición psicológica para responder a ciertos estímulos señal específicos, los más antiguos creadores de mitos y ritos no debieron ser meramente individuos imaginativos que dejaban volar su fantasía, sino vates (chamanes) atentos al interior, que respondían a una voz o disposición íntima de la especie.

No obstante, ya en los niveles superiores del reino animal, particularmente entre los simios, se han observado casos de invención e ingenio individuales, así como casos individuales de fetichismo (por así decirlo). En *Mitología primitiva* he citado en este sentido al Dr. Wolfgang Köhler, que en su obra *The Mentality of the Apes* habla de una hembra chimpacé adulta, llamada Tschengo, que se encariñó tanto con una piedra redonda pulida por el mar que, como explica Köhler, «de ninguna forma podías quitarle la piedra y por las tardes el animal se la llevaba a su guarida y a su escondrijo». También he citado su descripción del juego que inventaron Tschengo y otro chimpancé llamado Chica[82], que consistía en girar a la manera de un baile por el puro placer de hacerlo, sin ninguna utilidad para la especie o «valor para la supervivencia», sino sólo un placer que podía llegar al arrebato: es decir, el campo del arte creativo.

Al comienzo de *Mitología primitiva* he examinado el antiguo problema de la naturaleza y el alimento en relación con las formas mitológicas y rituales; y en los siguientes capítulos de nuestro estudio, no sólo en ese volumen sino también en los dedicados a la mitología occidental y la oriental, ha quedado suficientemente demostrado que, en efecto, hay temas mitológicos universales, los cuales aparecen en transformaciones locales apropiadas a las distintas escenas locales; que la fuente y referencia última de tales temas no pudieron haber sido las cambiantes condiciones exteriores de la geografía, la historia y la fe, sino únicamente las realidades íntimas y constantes de la especie y, finalmente, que como el hombre, a diferencia de los animales, está dotado de un cerebro y un sistema nervioso no estereotipados, sino en gran medida abiertos al aprendizaje y las improntas, las señales a las que la raza responde no permanecen invariables a lo largo de los siglos, sino que se transforman por la experiencia. Básicamente, las *respuestas* permanecen asociadas a lo que James Joyce denominó «lo que hay de grave y constante» en el sufrimiento y el placer humanos, pero los *estímulos* que liberan tales respuestas han

[82] *Mitología primitiva*, pp. 406-07, citando a Wolfgang Köhler, *The Mentality of Apes* (2.ª ed.; Nueva York, Humanities Press, 1927), p. 95.

cambiado considerablemente en el curso de la historia humana, lo mismo que los «significados» que se les atribuye.

El cerebro humano, de grandes dimensiones y con capacidad para la experiencia imprevista y el pensamiento original, y la prolongada infancia humana, más larga que la de todas las demás especies, han dotado a nuestra raza de una capacidad para el aprendizaje que supera con mucho la de cualquier otra criatura, con el consiguiente peligro de desorientación. Una de las principales preocupaciones de la tradición ritual de los grupos humanos primitivos y desarrollados siempre ha sido, por tanto, la de guiar al niño a la condición de adulto. El sistema de respuestas infantiles de dependencia debe transformarse en uno de responsabilidad de acuerdo con las exigencias del orden social local. El hijo habrá de convertirse en padre, y la hija en madre, pasando de la esfera de la niñez, que en todas partes es esencialmente la misma, a la de los distintos roles sociales posibles, que difieren radicalmente según los modos de vida. Los instintos deben ser gobernados y madurados en interés tanto del grupo como del individuo, y la función básica de la mitología ha sido tradicionalmente desempeñar esta función social-psicológica. El individuo se adapta a su grupo y el grupo a su entorno, sintiendo gratitud por el milagro de la vida. Y a eso yo lo denominaba la función de la *mitología del grupo de aldeas*: el adiestramiento de los instintos y la inculcación de sentimientos.

Pero, aparte de ésa, hay otra función: la de *la mitología del bosque, la búsqueda, el individuo*: EL SILENCIO. En *La montaña mágica* hay una encantadora escena que expresa el sentido del silencio. Es la escena de la excursión en el último capítulo de la epopeya, donde el robusto Mynheer Pieter Peeperkorn, un holandés colonial, cultivador de café retirado (que aparece bien entrada la historia junto con la mucho más joven Frau Chauchat, cuando ésta regresó al Palacio de la Montaña tras una estancia en la llanura), organiza una excursión un hermoso día de mayo para disfrutar con sus amigos de una pintoresca cascada en el valle del Fluela. Dejaré a mi lector que descubra por sí mismo, si todavía no lo ha hecho, el cariñoso tratamiento que da Mann a esta obstinada personalidad tragicómica, con su manera de hablar, moviendo sus grandes manos de uñas

puntiagudas, pareciendo siempre a punto de llegar a algún clímax revelador que nadie comprendió nunca. Su conversación era de frases inacabadas, expectante. Y cuando escogió para su merienda un lugar al lado de una catarata, donde el rugido de la maravilla natural ahogaba completamente toda conversación, de forma que Settembrini y Naphta, aquellos prodigios verbales, quedaron absolutamente silenciados, él se levantó solemnemente y pronunció un discurso del que nadie pudo oír ni una palabra.

Cuando Frau Chauchat y los cinco caballeros llegaron a ese romántico lugar, sus oídos quedaron ensordecidos. Al caer, el agua espumeante rociaba las rocas y los visitantes se aproximaron a aquel estruendo, envueltos en su bruma, intercambiando miradas y movimientos de cabeza. Sus labios formaban frases mudas de admiración y asombro. Entonces, Hans, Settembrini y el quinto caballero, un ruso llamado Anton Karlovitch Ferge, empezaron a subir por unos angostos escalones hasta un puente que se extendía sobre la cascada; cuando estaban cruzando el puente, se detuvieron en la mitad y, apoyados en la barandilla, saludaron a los demás, para después descender trabajosamente por el otro lado y unirse a sus amigos. Un viaje sin objetivo, un círculo, meramente por placer.

Cuando se hubieron instalado, el viejo holandés, Peeperkorn, se puso a hablar repentinamente. ¡Hombre asombroso!

Era imposible que oyese incluso su propia voz y mucho menos que los demás hubiesen podido entender una sola sílaba de lo que decía sin decirlo. Pero elevaba el índice, alargaba, sosteniendo el vaso en la mano derecha, el brazo izquierdo con la mano levantada oblicuamente, y se veía cómo su regio rostro se movía al hablar, mientras su boca articulaba palabras sin sonido como si hubiesen sido pronunciadas en un espacio vacío de aire. Observándole con sonrisas turbadas, todos pensaban que renunciaría pronto a aquel inútil esfuerzo, pero él continuaba hablando en medio de aquel estrépito espantoso, haciendo con su mano izquierda gestos fascinadores que atraían la atención sin remedio, y dirigiendo las miradas de sus cansados ojillos pálidos, abiertos bajo desmesuradamente las tensas arrugas de su frente, a unos y a otros, de manera que el que recibía aquellas miradas se veía a su vez obligado a hacer signos de aprobación levantando las cejas, a ponerse la mano junto a la oreja, o a abrir la boca, como si hubiera sido posible remediar de alguna manera aquella desesperada situación. ¡Entonces se puso de pie! Con el vaso en la mano, envuelto en su arrugado abrigo que casi le llegaba hasta los pies, descubierto, su amplia frente de ídolo, arrugada, rodeada de una aureola de cabellos

blancos, se apoyaba contra la roca y su rostro se animaba con un gesto doctoral juntando la yema de los dedos como para acompañar su brindis mundo y confuso con un signo imperioso de exactitud. Se comprendía por sus gestos y se leían en sus labios ciertas palabras que ya se tenía la costumbre de oír de su boca: «perfecto» y «resuelto», nada más. Se le veía inclinar la cabeza, los labios desgarrados por una gran amargura, la imagen del dolor. Luego se veía florecer en sus mejillas el lozano hoyuelo, picardía de sibarita, hacía un movimiento como de danza para levantarse el abrigo, el impudor sagrado de un sacerdote pagano. Elevó su vaso, describió con él un semicírculo ante los ojos de los invitados y lo vació en dos o tres sorbos hasta que el fondo quedó arriba. Luego, alargando el brazo, dio el vaso al malayo, quien lo tomó inclinándose, con una mano sobre el pecho. Después, dio la señal de partida [83].

De nuevo, las palabras de Wittgenstein:

Proposición 6.44. «No *cómo* sea el mundo es lo místico, sino *que* sea.»

Proposición 6.522. «Lo inexpresable, ciertamente, existe. Se *muestra*, es lo místico.»

Y, por último, la proposición 6.4311. «Si por eternidad se entiende, no una duración temporal infinita, sino intemporalidad, entonces vive eternamente quien vive en el presente» [84].

«*C'est la personnalité qui conte*», solía decir el viejo escultor Antoine Bourdelle a sus alumnos en su estudio de París y, como guía de su trabajo: «*L'art fait ressortir les grandes lignes de la nature*». La imaginería del arte, como la del mito y el ritual religioso, está más allá del «significado», es «presentativa»; por tanto, tiene muchos «significados» (dogmas) posibles simultáneamente, tanto en los niveles del sueño como de la vigilia, y con sus efectos sobre el inconsciente. «En el transcurso de la aventura espiritual hacia dentro de nosotros mismos —señala Heinrich Zimmer en su comentario de la sílaba AUM— el acento pasa del mundo exterior al interior y, finalmente, de lo manifiesto a lo no manifiesto, acrecentándose prodigiosamente los poderes alcanzados; no obstante, el estado inferior, así como el superior, siguen siendo componentes del todo... De alguna forma, cada ámbito está en pie de igualdad con los demás» [85]. Lo mismo que en cada símbolo mítico: toca y une en la realidad de una persona toda la variedad de su presente

[83] Mann, *Der Zauberberg*, pp. 813-14.
[84] Wittgenstein, *op. cit.*
[85] Zimmer, *Philosophies of India*, p. 375.

vivo: el misterio último de su ser y del espectáculo de su mundo, el orden de sus instintos, sus sueños y su pensamiento. Y actualmente con especial inmediatez.

Pues incluso en la esfera de la Conciencia Despierta, lo fijo y lo establecido, no hay nada que permanezca. Los mitos conocidos no pueden permanecer. El Dios conocido no puede permanecer. Mientras que en el pasado, durante generaciones, la vida se ajustaba tanto a las normas establecidas que la existencia de una deidad podía calcularse en milenios, hoy, las normas se suceden unas a otras continuamente, de tal suerte que el individuo es arrojado, quiéralo o no, a sí mismo, a la esfera íntima de su devenir, su selva peligrosa sin senderos ni caminos, para llegar a través de su integridad en la experiencia a su Castillo del Grial inteligible —integridad y valor, en la experiencia, en el amor, en la lealtad y en el acto. Y para ello, los mitos orientadores ya no pueden ser los de las normas étnicas. Tan pronto se han aprendido, quedan anticuados, fuera de lugar, son eliminados. No hay horizontes, zonas mitogenéticas. O, más bien, la zona mitogenética es el corazón de cada uno. El individualismo y el pluralismo espontáneo —la libre asociación de hombres y mujeres de espíritu semejante, bajo la protección de un Estado secular, racional, sin pretensiones de divinidad— son en el mundo moderno las únicas posibilidades honestas: cada uno, el centro creativo de autoridad para sí mismo, en el círculo sin circunferencia cuyo centro está en todas partes del que hablaba el Cusano, y donde cada uno sea el objeto de la mirada de Dios.

Las normas del mito, entendidas más como «ideas elementales» (*mārga*) que «étnicas» (*deśi*), como en el techo de Domitila (Fig. 1), mediante en un «uso» inteligente no sólo de la mitología sino de todas las simbologías muertas y fijas del pasado, permitirán al individuo anticipar y activar en sí mismo los centros de su imaginación creativa, de los que puedan desarrollarse su mito y «Sí porque» fundamentos de su vida. Pero, en último término, como en el caso de Parzival, la guía interior será sólo su corazón noble y la guía exterior la imagen de la belleza, el resplandor de la divinidad, que despierta en su corazón el *amor*: la semilla más profunda, más íntima de su naturaleza, consubstancial al proceso del Todo «así venido». Y

→

en esta aventura creadora de la vida el criterio del logro será, como en cada uno de los relatos que hemos tratado, el valor para dejar marchar el pasado, con sus verdades, sus objetivos, sus dogmas de «significado» y sus dones: morir para el mundo y volver a nacer desde dentro.

INDICE ANALITICO