

Hace tiempo que admiro la personalidad literaria de Jorge Luis Borges, y hace tiempo también que me intereso por su conducta peculiar y sincera hacia la vida. Su sinceridad es lo que más le admiro, pues su conducta se parece mucho a la de otros hombres, ya que los grandes poetas, en lo único que se pueden parecer es en la rebeldía y en la originalidad. Sí, en efecto, los hombres originales se parecen unos a otros. Esto, por paradójico que aparente ser, es verdadero.

Como todo ente hispánico, Borges recibe de la influencia cultural hebrea la idea de la importancia genealógica, con lo cual se le crea una ambivalencia entre lo que él cree ser (inglés) y lo que su circunstancia le obliga a ser (hispano-argentino). Veamos estos ejemplos:

**My father's English came from the fact
that his mother, Frances Haslam, was born
in Staffordshire of Northumbrian stock.**
(Profiles. The Yorker. 1970).

Sus inquietudes genealógicas también son evidentes en sus poemas:

los sajones, los árabes y los godos
que, sin saberlo, me engendraron
(...)
A los antepasados de mi sangre y a los antepasados
de mis sueños
he exaltado y cantado.
(...)
Vuelvo a Junín, donde no estuve nunca,
a tu Junín, abuelo Borges.
(...)
¿Quién me dirá si estás en el perdido
laberinto de ríos seculares
de mi sangre, Israel?

Como podemos deducir, esta circunstancia habrá de inducirlo, con fervor, al estudio de la literatura anglosajona, con lo que logró una aportación grande de lo inglés a lo español y de ambas culturas a la universal.

Mi deferentísimo amigo el doctor Angel Garma, con quien tuve la oportunidad de partir en Buenos Aires, me decía —algo en broma— que durante una época a la Argentina se la consideró un dominio británico poblado por italianos que hablaban español. Todavía la colonia inglesa, en Buenos Aires, es relevante. Pero el caso es que tanto ingleses como italianos hablan español, y todo lo que desarrolle en el campo de las letras, bueno o regular, habrá de aportarse a la cultura panhispánica.

A pesar de que el buen amigo de Borges, Cansino-Assens, denostara a Ortega y Gasset, encuentro una similitud de pensamiento entre Jorge Luis y el filósofo español, en cuanto a sus opiniones sobre la guerra, la hipocresía, las masas, la lectura y el especialismo. (Ver Norte No. 236). En **La escritura del Dios**: "Un hombre se confunde, gradualmente, con la forma de su destino; un hombre es, a la larga, sus circunstancias". En sus poemas se puede mirar la circunstancia del escritor:

Esta ciudad que yo creí mi pasado,
es mi porvenir, mi presente:
Los años que he vivido en Europa son ilusorios,
yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires.
(...)

Pampa:
El ámbito de un patio colorado me basta
para sentirte mía.
(...)

Mi patria es un latido de guitarra, unos retratos y una
vieja espada,
la oración evidente del sauzal en los atardeceres.
(...)

Pero me endiosa el pecho inexplicable
un júbilo secreto. Al fin me encuentro
con mi destino sudamericano.

En el plano psicoanalítico tiene Borges bien definida la neurosis inherente a todo escritor: su adaptación inconsciente a la idea de morir de hambre o de sed; adaptación masoquista cuyas huellas son perceptibles en las selecciones que ha hecho durante sus correrías literarias. Veamos algunos casos de fenómenos masoquistas:

En **La casa de Asterión** se lee esta oración: "Hay azoteas desde las que me dejo caer, hasta ensangrentarme". En **Deutsches Requiem** vemos los siguientes párrafos: "En el primer volumen de **Parerga und Paralipomena** releí que todos los hechos que pueden ocurrirle a un hombre, desde el instante de su nacimiento hasta el de su muerte, han sido prefijados por él. Así, toda negligencia es deliberada, todo casual encuentro una cita, toda humillación una penitencia, todo fracaso una misteriosa victoria, toda muerte un suicidio. No hay consuelo más hábil que el pensamiento de que hemos elegido nuestras desdichas (...) me satisface la derrota, porque secretamente me sé culpable, y sólo puede redimirme el castigo".

Otro de los fenómenos masoquistas de Borges es su identificación con los seres maltratados, escarnecidos y vilipendiados, para los cuales crea situaciones sádicas parecidas a las de Próspero Merimée, de quien dijo Menéndez y Pelayo: "Sus novelas y sus historias son un tejido de horrores contados con la mayor sencillez del mundo, como si el autor lo encontrase todo naturalísimo". (**Ideas Estéticas**. t. V p. 466). Veamos en **El muerto**: "La mujer quiere resistir, pero dos hombres la han tomado del brazo y la echan sobre Otálora". En la **Biografía de Tadeo Isidoro Cruz**: "...de ahí salió Manuel Mesa, que fue ejecutado en la Plaza de la Victoria, mientras que los tambores sonaban para que no se oyera su ira". En **La escritura del Dios**: "La víspera del incendio de la pirámide, los hombres que bajaron de altos caballos me castigaron con metales ardientes para que revelara el lugar de un tesoro escondido. Abatieron delante de mis ojos el ídolo de Dios, pero éste no me abandonó, y me mantuve silencioso entre los tormentos. Me laceraron, me rompieron, me deformaron y luego desperté en la cárcel, que ya no dejaré en mi vida mortal". En **Abenjakan el Bojari, muerto en su**

laberinto: "En mi cinto estaba la daga con empuñadura de plata; la desnudé y le atravesé la garganta. En su agonía balbuceó unas palabras que no pude entender. Lo miré; estaba muerto, pero yo temí que se levantara, y le ordené al esclavo que le deshiciera la cara con una roca". En **La intrusa**: "Sin explicarle nada la subieron a la carreta y emprendieron un silencioso y tedioso viaje. Había llovido; los caminos estaban muy pesados, y serían las once de la noche cuando llegaron a Morón. Ahí la vendieron a la patrona del prostíbulo. El trato ya estaba hecho; Cristián cobró la suma y la dividió después con el otro".

Todos los párrafos anteriores son del **Aleph**, en donde también encuentro un fenómeno de fantasía de rescate, que consiste en identificarse con la tragedia de otra persona y tratar de aliviarla. Este caso es parecido al de **La ilustre fregona** de Cervantes. Comparémoslo con este párrafo de **La intrusa**: "No faltaron, pues, comentarios cuando Cristián llevó a vivir con él a Juliana Burgos. Es verdad que ganaba así una sirvienta, pero no es menos cierto que la colmó de horrendas baratijas y que la lucía en las fiestas".

Suelen los poetas ser ambivalentes porque se debaten en las luchas interiores de su conciencia, y muchos de ellos, de no sufrir problemas de despersonalización, son víctimas de una doble personalidad: una sádica y la otra pasiva. Borges intuye este fenómeno en sus novelas. En **Los Teólogos** leemos: "Quizá contaminados por los monótonos, imaginaron que todo hombre es dos hombres y que el verdadero es el otro, el que está en el cielo. También imaginaron que nuestros astros proyectan un reflejo invertido, de suerte que si velamos, el otro duerme, si fornicamos, el otro es casto, si robamos, el otro es generoso. Muertos, nos uniremos a él y seremos él".

Es la muerte, para la mayoría de los buenos poetas, un tema preferido; más que preferido, psicológicamente determinado, obviamente por la adaptación inconsciente a ella. En Borges es una obsesión evidente en sus quimeras sádicas de base masoquista. Sus reflexiones sobre la misma son de tomarse en cuenta:

"La muerte (o su alusión) hace preciosos y patéticos a los hombres. Estos conviven por su condición de fantasmas; cada acto que ejecutan puede ser último; no hay rostro que no esté por desdibujarse como el rostro de un sueño. Todo, entre los mortales, tiene el valor de lo irrecuperable y de lo azaroso. Entre los Inmortales, en cambio, cada acto (y cada pensamiento) es el eco de otros que en el pasado lo antecedieron, sin principio visible, o el fiel presagio de otros que en el futuro lo repetirán hasta el vértigo. No hay cosa que no esté como perdida entre infatigables espejos. Nada puede ocurrir una sola vez, nada es preciosamente precario. Lo elegíaco, lo grave, lo ceremonial, no rigen para los Inmortales. Homero y yo nos sepáramos en las puertas de Tánger; creo que no nos dijimos adiós".

De los treinta y un ejemplos que tengo de las huellas tanáticas de Borges en sus poemas, selecciono aquí los siguientes:

Convencidos de caducidad
por tantas nobles certidumbres del polvo,
nos demoramos y bajamos la voz
entre las lentas filas de panteones,
cuya retórica de sombra y mármol
promete o prefigura la deseable
dignidad de haber muerto.

Bellos son los sepulcros...

(...)

Dije problema y diré también su palabra:
Siempre las flores vigilaron la muerte,
porque siempre los hombres incomprensiblemente
supimos que su existir dormido y gracioso
es el que mejor puede acompañar a los que murieron,
sin ofenderlos con soberbia de vida,
sin ser más vida que ellos.

(...)

Al errar por las lentas galerías
suelo sentir con vago horror sagrado
que soy el otro, el muerto, que habrá dado
los mismos pasos en los mismos días.

(...)

A ti también, en otras playas de oro,
te aguarda incorruptible tu tesoro:
la vasta y vaga y necesaria muerte.

(...)

Yo que soy el que ahora está cantando,
seré mañana el misterioso, el muerto,
el morador de un mágico y desierto
orbe sin antes ni después ni cuándo.

Soy, pero soy también el otro, el muerto,
el otro de mi sangre y de mi nombre,
soy un vago señor y soy el hombre
que detuvo las lanzas del desierto.

(...)

El ruin será generoso
y el flojo será valiente:
no hay cosa como la muerte
para mejorar la gente.

(...)

Manuel Flores va a morir.

Eso es moneda corriente;
morir es una costumbre
que sabe tener la gente.

(...)

Que la luna del persa y los inciertos
oros de los crepúsculos desiertos
vuelvan. Hoy es ayer. Eres los otros
cuyo rostro es el polvo. Eres los muertos.

Recordemos el verso de Jorge Manrique:

cómo se pasa la vida
cómo se viene la muerte,
tan callando.



Veamos este de Borges:

Torné a afirmar que el fuego es la ceniza,
la carne, el polvo; el río la huidiza
imagen de tu vida y de mi vida
que lentamente se nos va de prisa.

En "Gozad vuestra juventud" nos dice Góngora:

no sólo en plata o viola trocada
se vuelva, más tu y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

Juana Inés nos dijo en "Este que ves, engaño colorido":

es un vano artificio del cuidado,
es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado:
es una necia diligencia errada,
es un afán caduco y, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.

Borges se expresa de esta manera en *El Alquimista*:

Y mientras cree tocar enardecido
el oro aquel que matará la Muerte,
Dios, que sabe de alquimia, lo convierte
en polvo, en nadie, en nada y en olvido.

Una defensa conduccional evidente contra el deseo inconsciente de dormir-morir, es el insomnio. Pocos son los poetas que no sufren este mal. Veamos esta jarcha (hispano-árabe):

No pueden dormir mis ojos,
no pueden dormir. Y soñaba yo, mi madre,
dos horas antes del día,
que me florecía la rosa:
el pino so el agua frida
no pueden dormir.

La Fénix americana fue clara:

Déjenle dormir.
Que quien duerme, en el sueño
se ensaya a morir.

Borges lo fue también:

Sentir que la vigilia es otro sueño
que sueña no soñar y que la muerte
que teme nuestra carne es esa muerte
de cada noche, que se llama sueño.

Juana Inés se alimentaba en sus horas de insomnio:

Nocturna, más no funesta,
de noche mi pluma escribe,
pues para dar alabanzas
hora de laudes elige.

Borges también lo hace:

Nadie rebaje a lágrima o reproche
esta declaración de la maestría
de Dios, que con magnífica ironía
me dio a la vez los libros y la noche.

Nuestra poetisa duranguense Olga Arias también sublima el tema:

Dormir, dormir
no ser, no estar.
Son mis pupilas un cadáver insomne.

Recordemos a Shakespeare:

"Morir, dormir, tal vez soñar. ¡Ay!, Allí está el problema, pues lo que podemos soñar después de despojarnos de esta envoltura carnal, debe hacernos reflexionar".

En *El Zahir* se expresa así el autor: "El mes de agosto, opté por consultar a un psiquiatra. No le confié toda mi ridícula historia; le dije que el insomnio me atormentaba y que la imagen de un objeto cualquiera solía perseguirme". En *El Aleph* lo confirma: "Temí que no quedaría una sola cosa capaz de sorprenderme; temí que no me abandonara jamás la impresión de volver. Felizmente, al cabo de unas noches de insomnio, me trabajó otra vez el olvido." Leamos su poema "Insomnio":

De fierro,
de encorvados tirantes de enorme fierro tiene que ser la
noche,
para que no la revienten y la desfonden
las muchas cosas que mis abarrodados ojos han visto,
las duras cosas que insopportablemente la pueblan.

Mi cuerpo ha fatigado los niveles, las temperaturas, las luces:

en vagones de largo ferrocarril,
en un banquete de hombres que se aborrecen,
en el filo mellado de los suburbios,
en una quinta calurosa de estatuas húmedas,
en la noche repleta donde abundan el caballo y
el hombre.

El universo de esta noche tiene la vastedad
del olvido y la precisión de la fiebre.

En vano quiero distraerme del cuerpo
y del desvelo de un espejo incesante
que lo prodiga y que lo acecha
y de la casa que repite sus patios
y del mundo que sigue hasta un despedazado arrabal
de callejones donde el viento se cansa y de barro torpe.

En vano espero
las desintegraciones y los símbolos que preceden al
sueño.

Sigue la historia universal:
los rumbos minuciosos de la muerte en las caries dentales, la circulación de mi sangre y de los planetas.

(He odiado el agua crapulosa de un charco,
he aborrecido en el atardecer el canto del pájaro.)

Las fatigadas leguas incesantes del suburbio del Sur, leguas de pampa basurera y obscena, leguas de execración, no se quieren ir del recuerdo.

Lotes anegadizos, ranchos en montón como perros, charcos de plata fétida:
soy el aborrecible centinela de esas colocaciones inmóviles.

Alambre, terraplenes, papeles muertos, sobras de Buenos Aires.

Creo esta noche en la terrible inmortalidad:
ningún hombre ha muerto en el tiempo, ninguna mujer,
ningún muerto,
porque esta inevitable realidad de fierro y de barro
tiene que atravesar la indiferencia de cuantos estén dormidos o muertos
—aunque se oculten en la corrupción y en los siglos—
y condenarlos a vigilia espantosa.

Toscas nubes color borra de vino infamarán el cielo;
amanecerá en mis párpados apretados.

Adrogué, 1936

Otra de las características del poeta, cuando duerme, son sus pesadillas. Las pesadillas, así como la conducta del individuo, son una rica veta para el psicoanalista literario, porque algunas de ellas descubren los temores infantiles libidinizados, o sea, los desplaceres convertidos en gozos inconscientes. Y en segundo término, la defensa contra el reproche del daimonion de que se goza con tales temores. Siendo esta defensa: "No es verdad que yo goce con esto, vedme sufrir". Y en verdad sufre el poeta con las pesadillas. Recordemos este poema de Argensola:

Imagen espantosa de la muerte,
sueño cruel, no turbes más mi pecho,
mostrándome cortado el nudo estrecho,
consuelo solo de mi adversa suerte.

Pero antes de proseguir con otras pesadillas de Borges, observemos sus huellas de sed, las que después relacionaremos con sus terribles sueños. Estas huellas de sed representan su adaptación infantil inconsciente a la idea de morir de sed. Adentrémonos en *El inmortal*: "Otro es el río que persigo, replicó tristemente, el río secreto que purifica de la muerte a los hombres (...) Varios días erré sin encontrar agua, o un solo enorme día multiplicado por el sol, por la sed y por el temor de la sed (...) La urgencia de la sed me hizo temerario. Consideré que estaba a unos treinta pies de la arena; me tiré, cerrados

los ojos, atadas a la espalda las manos, montaña abajo. Hundí la cara ensangrentada en el agua oscura. Bebí como se abrevan los animales. Antes de perderme otra vez en el sueño y en los delirios, inexplicablemente repetí unas palabras griegas: los ricos teucros de Zelea que beben el agua negra del Esepo..." Nos confiesa Borges: "Ignoro si todos los ejemplos que he enumerado son literales; sé que durante muchos años infestaron mis pesadillas; no puedo ya saber si tal o cual rasgo es una transcripción de la realidad o de las formas que desatinaron mis noches." Pero prosigamos con los ejemplos de sed: "Soñé que un río de Tesalia (a cuyas aguas yo había restituido un pez de oro) venía a rescatarme (...) no podía lastimarse ni morir, pero lo abrasaba la sed; antes que le arrojaran una cuerda pasaron setenta años (...) En las afueras vi un caudal de agua clara; la probé, movido por la costumbre." En *Los dos reyes y los dos laberintos* encontramos una identificación masoquista negativa con el que muere de sed: "Luego le desató las ligaduras y lo abandonó en mitad del desierto, donde murió de hambre y sed." Estudiemos algunos de sus versos:

El madrejón desnudo ya sin una sed de agua
y una luna perdida en el frío del alba
y el campo muerto de hambre, pobre como una araña.
(...)

Pero la antigua noche es honda como un jarro
de agua cóncava. El agua se abre a infinitas huellas
(...)

La llamarada es traducible en ira, el manantial
en fugacidad, y la cisterna en clara aceptación.
(...)

Mirar el río hecho de tiempo y agua
y recordar que el tiempo es otro río,
saber que nos perdemos como el río
y que los rostros pasan como el agua.
(...)

Es inútil que duerma.
Corro en el sueño, en el desierto, en un sótano.
El río me arrebata y soy ese río.
De una materia deleznable fui hecho, de misterioso
tiempo.

Acaso el manantial está en mí.
(...)

Agua, te lo suplico. Por este soñoliento
enlace de numéricas palabras que te digo,
acuédate de Borges, tu nadador, tu amigo.
No faltes a mis labios en el postre momento.

El pezón maligno daña al no dar suficiente leche
pues el niño siente dolor de sed, de hambre, que le
provoca el temor de ser envenenado. Este temor es
adaptado, convirtiéndose en un placer inconsciente.
Veamos las huellas: "De lejos divisé la montaña que
dio nombre al Océano: en sus laderas crece el euforbia,
que anula los venenos (...) en el agua depravada
de las cisternas otros bebieron la locura y la muerte
(...) Al desenredarme por fin de esa pesadilla, me vi
tirado y maniatado en un oblongo nicho de piedra,

no mayor que una sepultura común, superficialmente excavado en el agrio declive de una montaña. Los lados eran húmedos, antes pulidos por el tiempo que por la industria. Sentí en el pecho un doloroso latido, sentí que me abrasaba la sed. Me asomé y grité débilmente. Al pie de la montaña se dilataba sin rumor un arroyo impuro, entorpecido por escombros y arena."

En varios ejemplos del **Manual de zoología fantástica** también encontramos huellas de fantasías reprimidas, relacionadas con el deseo inconsciente de morir de hambre o de sed. Pero empecemos con un testimonio de la relación de este temor con el de envenenamiento en **La Hidra de Lerna**: "Equidna, que era mitad hermosa mujer y mitad serpiente (obsérvese su similitud con Cihuacoatl) (...) Su aliento envenenaba las aguas y secaba los campos." En el punto diez y ocho de **El Beheimoth**: "Ves; sorberá río, y no maravilla; y tiene fiucia (fiducia, confianza) que el Jordán pasará por su boca." En **Un animal soñado por C. S. Lewis**: "Las bestias de esta especie no tienen leche, y, cuando paren, sus crías son amamantadas por una hembra de otra especie." En **El Burak**: "Una de las tradiciones islámicas refiere que Burak, al dejar la tierra, volcó una jarra llena de agua (...) a su regreso, el Profeta levantó la jarra de la que aún no se había derramado una sola gota." En **El devorador de las sombras**: "El muerto jura no haber sido causa de hambre (...) no haber robado alimentos funearios, no haber falseado las medidas, no haber apartado la leche de la boca del niño, no haber alejado del pasto a los animales." En **Fauna china**: "El hsiao es como la lechuza, pero tiene cara de hombre, cuerpo de mono y cola de perro. Su aparición presagia rigurosas sequías." En **El mirmecoleón**: "Así conformado, no puede comer carne, como el padre, ni hierbas, como la madre; por consiguiente, muere." En **El peritio**: "...se los ha sorprendido alimentándose de tierra seca." En **La salamandra** cita Borges a Quevedo:

La Salamandra fría, que desmiente
noticia docta, a defender me atrevo,
cuando en incendios, que sediento bebo,
mi corazón habita, y no lo siente...

Interpretemos esta alegoría en **Los teólogos**: "Buscó los arduos límites del Imperio, las torpes ciénagas y los contemplativos desiertos, para que lo ayudara la soledad a entender su destino." En **El Aleph** leemos: "Súbitamente comprendí mi peligro: me había dejado soterrar por un loco, luego de tomar un veneno."

Citando a don Pedro Calderón de la Barca:

¿Qué es la vida?, un frenesí;
¿qué es la vida?, una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño;
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son. (Esc. II, jornada 2a.).

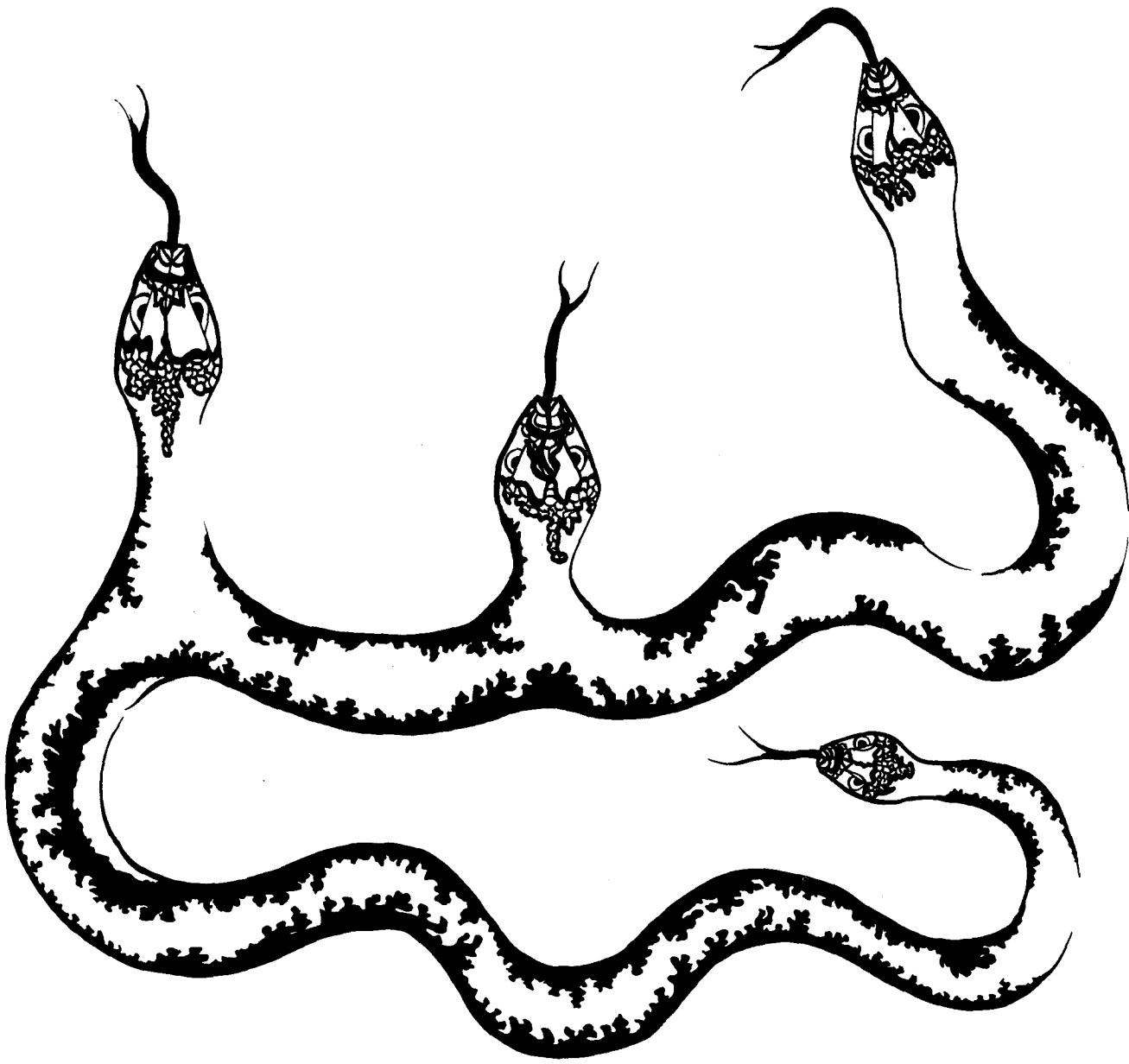
En mi **Intento de psicoanálisis de Segismundo** me adentro en sus problemas de despersonalización. Borges es calderoniano en este pasaje, o quizás haya sido De la Barca-Zahiriano. Veamos: "Ya no percibiré el universo, percibiré el Zahir. Según la doctrina idealista, los verbos vivir y soñar son rigurosamente sinónimos." En **La escritura del Dios** alguien le dijo: "No has despertado a la vigilia, sino a un sueño anterior. Ese sueño está dentro de otro, y así hasta lo infinito, que es el número de los granos de arena. El camino que habrás de desandar es interminable y morirás antes de haber despertado realmente."

Se puede observar en la pesadilla siguiente el deseo inconsciente de ser muerto, y una defensa que está al borde del somnambulismo. Se encuentra en **La espera**: "Los pavos reales del papel carmesí parecían destinados a alimentar pesadillas tenaces, pero el señor Villari no soñó nunca con una glorieta monstruosa hecha de inextricables pájaros vivos. En los amaneceres soñaba un sueño de fondo igual y de circunstancias variables. Dos hombres y Villari entraban con revólveres en la pieza o lo agredían al salir del cinematógrafo o eran, los tres a un tiempo, el desconocido que lo había empujado; o lo esperaban tristemente en el patio y parecían no conocerlo. Al fin del sueño, él sacaba el revólver del cajón de la inmediata mesa de luz (y es verdad que en ese cajón guardaba un revólver) y lo descargaba contra los hombres. El estruendo del arma lo despertaba, pero siempre era un sueño y en otro sueño el ataque se repetía y en otro sueño tenía que volver a matarlos."

Pero hay otra pesadilla que nos va a abrir un camino anchuroso hacia otros simbolismos. Se encuentra en **Abenjacán el Bojari, muerto en su laberinto**: "Le ordené a mi esclavo que vigilara la cara del desierto; Zaid y yo dormimos, rendidos. Esa noche creí que me aprisionaba una red de serpientes. Desperté con horror: a mi lado, en el alba, dormía Zaid; el roce de una telaraña en mi carne me había hecho soñar aquel sueño (...) Recordarás que el Bojari, en una tumba, soñó con una red de serpientes, y que al despertar descubrió que una telaraña le había sugerido aquel sueño."

En esta última pesadilla nos encontramos con la serpiente y la araña, que estaría cerca de la telaraña. También en **La escritura del Dios** se confirma esta manía: "Noches enteras malgasté en recordar el orden y el número de unas sierpes de piedra."

En mi **Intento de psicoanálisis de Juana Inés** soy una serie de ejemplos de cómo los poetas simbolizan en la serpiente sus deseos inconscientes de ser devorados o envenenados. Allí cito versos de González Martínez, Herrera y Reissig, Pedro de Oña, Góngora y Juana Inés. Pero en la segunda edición tendré que añadir uno que Borges seleccionó en la Farsalia para mí y que está en su **Manual de zoología fantástica**:



El vuelo a Libia dirigió Perseo,
donde jamás verde se engendra o vive;
instila allí su sangre el rostro feo,
y en funestas arenas muerte escribe;
presto el llovido humor logra su empleo
en el cálido seno, pues concibe
todas sierpes, y adúltera se extraña
de ponzoñas preñada la campaña...

Entonces se explica en el dicho *Manual de zoología fantástica* de nuestro poeta argentino, el porqué ha colecionado tal muchedumbre de animales devoradores y envenenantes. Los devoradores demuestran que lo son claramente. Veamos *Un animal soñado por Kafka*: "Sólo los dientes tienen fuerza expresiva, ya los oculte o los muestre". En *El ave roc*: "El roc es tan fuerte que puede levantar en sus garras a un elefante, volar con él por los aires y dejarlo caer desde lo alto para devorarlo después". En *El borametz*: "Cuando la cortan, sale un jugo sangriento. Los lobos se deleitan en devorarla (...) y aquel árbol soñado por Chesterton, que

devoró pájaros (pezones) que habían anidado en sus ramas y que, en la primavera, dio plumas en lugar de hojas". En *Crocotas y leucrocotas*: "Ofrece una noticia del lobo-perro; Plinio (VIII, 30) (...) y declaró que no había nada que no pudiera partir con los dientes y acto continuo digerir". En *El devorador de las sombras*: "Si miente, los cuarenta y dos jueces lo entregan al Devorador «que por delante es cocodrilo, por el medio, león y, por detrás, hipopótamo»". En *La esfinge*: "Se refiere que desolaba el país de Tebas, proponiendo enigmas a los hombres (pues tenía voz humana) y devorando a quienes no sabían resolverlos". En *Fauna de los Estados Unidos*: "El Hidebehind (...) ha matado y devorado a muchos leñadores". En *El monstruo Aqueronte*: "Del vientre de la bestia sale la continua lamentación de infinitos réprobos devorados". En *La óctuple serpiente*: "Siete doncellas, que eran hijas de un rey, había devorado en siete años, y se aprestaba a devorar a la menor". En *La pantera*: "Los animales se le aproximan para gozar de tanta belleza y ella atrapa al que está más cerca y lo devora".

Ahora veremos cómo el deseo inconsciente de ser envenenado viene aparejado al deseo inconsciente de ser devorado. Nos dice Bergler sobre el temor de ser envenenado: "Tarde o temprano hasta el niño que cree que su madre lo mata de hambre, debe admitir que está siendo alimentado. Entonces mantiene la esencia de su afrenta, tergiversándola: «Mi madre me alimenta, pero su comida es venenosa y dañina»".

Veamos varios ejemplos que relacionan los deseos inconscientes de ser devorado y envenenado. En *Arpias*: "Para la Teogonía de Hesiodo, las arpías son divinidades aladas, y de larga y suelta cabellera (...) aves con cara de doncella, garras encorvadas y vientre inmundo, pálidas de hambre que no pueden saciar. Bajan de las montañas y mancillan las mesas de los festines. Son invulnerables y fétidas; todo lo devoran, chillando, y todo lo transforman en excrementos". Aquí en *Arpias* tenemos un caso parecido al de Tántalo, Bermecide, el gobernador Sancho Panza, Teresa de Avila y Juana Inés, en el sentido de desear comer y no poder: "Se aprestaba a comer con toda su corte y las arpías devoraban o contaminaban los manjares". En *El Catoblepas*: "Con las mandíbulas entreabiertas, arranco con la lengua las hierbas venenosas humedecidas por mi aliento. Una vez, me devoré las patas sin advertirlo". En *Escila*: "Circe se prendó de él, pero como Glauco no olvidaba a Escila, envenenó las aguas de la fuente en que aquella solía bañarse. Al primer contacto del agua, la parte inferior del cuerpo de Escila se convirtió en perros que ladraban. Doce pies la sostenían y se halló provista de seis cabezas, cada una con tres filas de dientes". En *La peluda de la Ferte-Bernard*: "Tenía cabeza de serpiente, un cuerpo esférico cubierto de un pelaje verde, armado de agujones cuyo picadura era mortal. (...) Prefería devorar los seres inocentes, las doncellas y los niños".

Cita Bergler el cuento llamado *Hansel y Gretel* para dar un ejemplo de las adaptaciones inconscientes infantiles: "Una madrastra persuade a un padre repugnante a que abandone a sus dos hijos en el bosque para que mueran de hambre, siendo atraídos por una bruja, quien usa una casa de chocolate como anzuelo, para luego engordarlos con el propósito de devorarlos".

Las serpientes

Si el niño desea primero devorar el pezón maligno, simbolizado después en la serpiente, nada extraño es que existan fantasías en las que ocurra esto. En *El inmortal*: "Partimos de Arsinoe y entramos en el abrasado desierto. Atravesamos el país de los trogloditas, que devoran serpientes". En *Garuda*: "En el Nagananda (Alegria de las serpientes), drama compuesto por un rev en el siglo VII, Garuda mata y devora una serpiente todos los días".

Los dos pezones maternos pueden estar simbolizados por *La anfisbena*: "La «Farsalia» enumera las verdaderas o imaginarias serpientes que los soldados de Catón afrontaron en los desiertos de Africa; ahí están la parca «que enhiesta como báculo camina» y el yáculo,

La adoración de la Bestia y del dragón por los Reyes de la Tierra.
(Pintura del Beato de Fernanda I y Doña Sancha. Año 1047).
Sumisión masoquista ante las adaptaciones inconscientes, que en el número de siete, coinciden con otros tantos temores infantiles descubiertos por Bergler.



La victoria del Cordero sobre los truenos. (Pintura del Beato de Fernanda I y Doña Sancha. Año 1047).
Símbolo que representa la superioridad de las adaptaciones masoquistas sobre la razón.



que viene por el aire como una flecha, y la pesada anfisbena, que lleva dos cabezas".

En *El basilisco* dice que para Plinio el Antiguo (VIII, 33) "el basilisco era una serpiente" que "reside en el desierto; mejor dicho crea el desierto. A sus pies caen muertos los pájaros y se pudren los frutos; el agua de los ríos en que se abreva, queda envenenada durante siglos".

En *El dragón* dice que es "una gruesa y alta serpiente" cuyos "ojos, secados y batidos con miel, forman un linimento eficaz contra las pesadillas". La defensa es clara: "Yo no deseo ser devorado por el pezón maligno, al contrario, yo lo devoro a él", con lo cual se cambia la defensa de sufrimiento de la pesadilla.

En *Los nagas* se dice que "éstos pertenecen a las mitologías del Indostán. Se trata de serpientes, pero suelen asumir forma humana (...) El Buda, meditando bajo la higuera, es castigado por el viento y la lluvia; un naga compasivo se le enrosca siete veces alrededor y despliega sobre él sus siete cabezas". Aquí se representan los siete temores infantiles descubiertos por el psicoanálisis, de los cuales tres son simbolizados por la serpiente, a saber: el temor de muerte por hambre (sed), el de muerte por devoramiento y el de muerte por envenenamiento. No olvidemos en *La liebre lunar*: "El Buda, en una de sus vidas anteriores, padeció hambre", por lo que es normal el simbolismo de las siete serpientes.

No conozco más que un solo poeta, por ahora, que haya intuído en sus versos el septeto de temores infantiles, y es el colombiano Porfirio Barba Jacob. Leamos este poema:

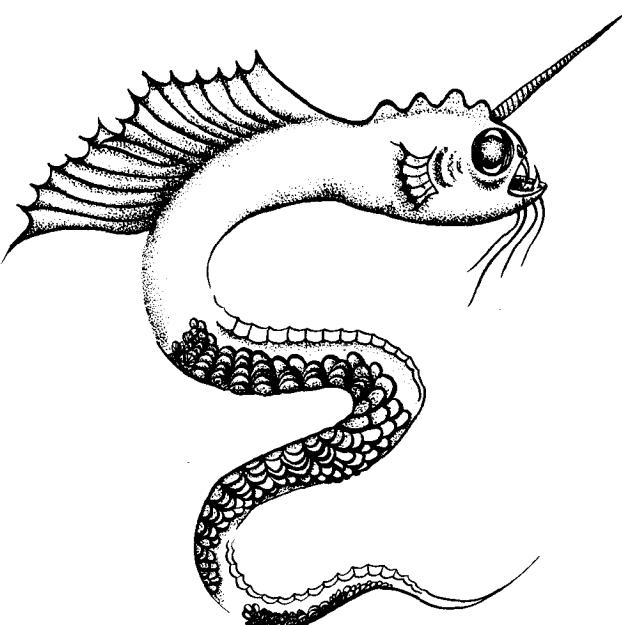
Yo, Rey del reino estéril de las lágrimas,
yo, Rey del reino vacuo de las rimas,
con mis canciones ebrias
que un son nocturno hechiza,
y con mis voces pávidas,
anuncio las cavernas del Enigma.
En mis siete dolores primarios se resume,
como en alejandrino paradigma,
la escala de dolor que el mal asume.

En *El pelícano* se ve claramente la relación simbólica que existe entre el hambre y la serpiente: "Quiere mucho a sus hijos, y hallándolos en el nido muertos por las serpientes, se desgarra el pecho y, bañándolos con su sangre, los vuelve a la vida". Y en *El Uroboros* se intuye la relación entre el devoramiento y la serpiente: "Cuando llegue el crepúsculo de los Dioses, la serpiente devorará la tierra".

En *El hijo de Leviatán* vemos que aquél "había sido engendrado por Leviatán, cruelísima serpiente de agua". Colecciona Borges otros monstruos cuya cola es una serpiente (véase lámina). En *El Cancerbero*: "Este Perro con tres cabezas denota el pasado, el presente y el porvenir, que reciben y, como quien dice, devoran todas las cosas. (...) Segundo los textos más antiguos, el Cancerbero saluda con el rabo (que es una serpiente) a los que entran en el infierno, y devora a los que pro-

curan salir". El segundo caso lo observamos en *La quimera devoradora*: "Cabeza de león, vientre de cabra y cola de serpiente". Por último *La esfinge griega* "tiene cabeza y pechos de mujer, alas de pájaro, y cuerpo y pies de león. Otros le atribuyen cuerpo de perro y cola de serpiente".

En *El fénix chino*, acaece que "la serpiente se transforma en pez". Y en *Fauna china* vemos: "El pez hua o pez serpiente voladora, parece un pez, pero tiene alas de pájaro. Su aparición presagia la sequía" (hambre). También se encuentra aquí el Chiang-Liang que "tiene cabeza de tigre, cara de hombre, cuatro vasos, largas extremidades, y una culebra entre los dientes".



Habrá que añadir a la vasta colección de serpientes de Borges, esa rarísima especie que nos legó Alfonsina Storni en su "Presentimiento":

Tengo el presentimiento que he de vivir muy poco.
Esta cabeza mía se parece al crisol,
Purifica y consume.
Pero sin una queja, sin asomo de horror,
Para acabarme quiero que una tarde sin nubes,
Bajo el límpido sol,
Nazca de un gran jazmín una víbora blanca
Que dulce, dulcemente, me pique el corazón.

Teresa de Ávila, en *Las moradas*, demuestra también su manía por las serpientes: "...tantas cosas malas de culebras y víboras y cosas emponzoñosas, que entraron con él (...) Mas harta misericordia es que algún rato procuren huir de las culebras y cosas emponzoñosas y entiendan que es bien dejarlas (...) Porque aquí es el representar los demonios estas culebras (...) porque todo esto hay y peligro de serpientes".



El tigre

Otra de las muchas formas de simbolizar que tiene la mente humana es el deseo de ser devorado a través de la imagen del tigre. Contemplemos, pues, los tigres de la colección de Borges: En *El Cien Cabezas*: "Al cabo de infinitos esfuerzos, sacaron a la orilla un enorme pez, con una cabeza de mono, otra de perro, otra de caballo, otra de cerdo, otra de tigre, y así hasta el número cien". En *La pantera*: "Cabe agregar, a título de curiosidad, que el poema "Gezontion", de Eliot, habla de *Christ the tiger*, de Cristo el tigre". En *El t'ao-tieh*: "La cara puede ser de dragón, de tigre o de persona". En *Los tigres del Annam* podemos escoger el tigre que mejor nos guste; es todo un capítulo de tigres. En *El inmortal* habla de sus pesadillas Borges: "No quiero describirla; un caos de palabras heterogéneas, un cuerpo de tigre". Nos relata el autor en *El Zahir*: "Hacia 1832, Taylor oyó en los arrabales de Bhuj la desacostumbrada locución «Haber visto al tigre» para significar la locura o la santidad". Por último, de no ser un simbolismo del inconsciente ningún tigre pudo haber destrozado a Alvarado en *La escritura del Dios*, porque nunca los hubo en América Central, aunque por lo visto, sí los hubo en la del Sur.

Tenemos en México a un poeta llamado Eduardo Lizalde, que ha simbolizado su deseo inconsciente de ser devorado por el tigre, habiendo compuesto algunos poemas como "El tigre", "Oigo al tigre rascar", "Duerme el tigre", "Tigre atrapado en la vitrina". Veamos sus adaptaciones inconscientes en sus versos:

Hay un tigre en la casa
que desgarra por dentro al que lo mira.
Y sólo tiene zarpas para el que lo espía,
y sólo puede herir por dentro,
y es enorme.

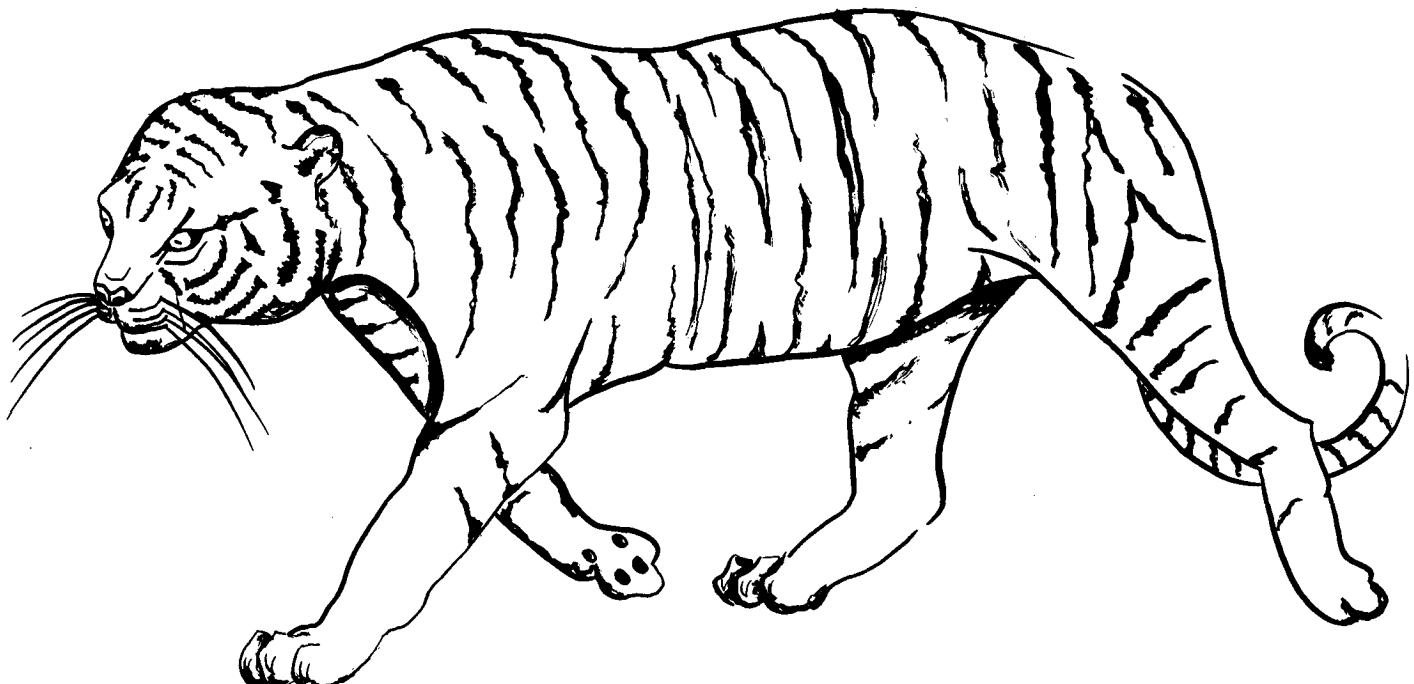
(...)
y pierde la cabeza con facilidad,
huele la sangre aun a través del vidrio,
percibe el miedo desde la cocina.

(...)
y sólo alcanzo el baño a rastras, contra el techo,
como a través de un túnel
de lodo y miel.

(...)
No miro nunca la colmena solar,
los renegridos panales del crimen
de sus ojos,
los crisoles de saliva emponzoñada
de sus fauces.

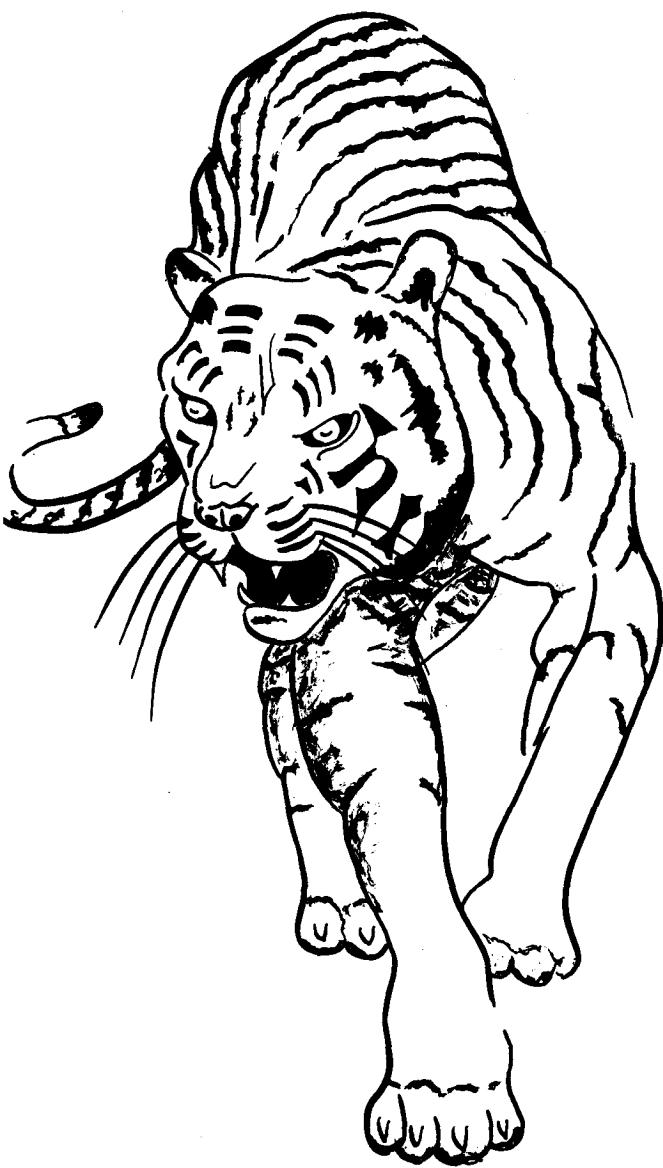
Ni siquiera lo huelo,
para que no me mate
(...)

Duerme el tigre.
La sangre de este sueño,
gotea.
Moja la piel dormida del tigre real.
La carne entre las muelas
requeriría mil años de masticación.
Despierta hambriento.
Me mira,
le parezco sin duda un insecto insaboro,
y vuelve al cielo entrañable
de su rojo sueño.



Oigamos lo que el divino Rubén nos dice en "Estival", poema selvático cuya figura central es una tigra de Bengala que cuando fue herida:

miró a aquel cazador, lanzó un gemido como un jay! de mujer... y cayó muerta. Aquel macho que huyó, bravo y zahareño a los rayos ardientes del sol, en su cubil después dormía. Entonces tuvo un sueño: que enterraba las garras y los dientes en vientres sonrosados y pechos de mujer, y que engullía por postres delicados de comidas y cenas, como tigre goloso entre golosos, unas cuantas docenas de niños tiernos, rubios y sabrosos.



Leamos este poema de Borges intitulado "El otro tigre":

And the craft that createth a semblance
Morris: Sigurd the Volsung (1876)

Pienso en un tigre. La penumbra exalta
La vasta Biblioteca laboriosa
Y parece alejar los anaqueles;
Fuerte, inocente, ensangrentado y nuevo,
El irá por su selva y su mañana
Y marcará su rastro en la limosa
Margen de un río cuyo nombre ignora
(En su mundo no hay nombres ni pasado
Ni porvenir, sólo un instante cierto)
Y salvará las bárbaras distancias
Y husmeará en el trenzado laberinto
De los olores el olor del alba
Y el olor deleitable del venado;
Entre las rayas del bambú descifro
Sus rayas y presiento la osatura
Bajo la piel espléndida que vibra.
En vano se interponen los convexos
Mares y los desiertos del planeta;
Desde esta casa de un remoto puerto
de América del Sur, te sigo y sueño
Oh tigre de las márgenes del Ganges.

Cunde la tarde en mi alma y reflexiono
Que el tigre vocativo de mi verso
Es un tigre de símbolos y sombras,
Una serie de tropos literarios
Y de memorias de la enciclopedia
Y no el tigre fatal, la aciaga joya
Que, bajo el sol o la diversa luna,
Va cumpliendo en Sumatra o en Bengala
Su rutina de amor, de ocio y de muerte.
Al tigre de los símbolos he opuesto
El verdadero, el de caliente sangre,
El que diezma la tribu de los búfalos
Y hoy, 3 de agosto del 59,
Alarga en la pradera una pausada
Sombra, pero ya el hecho de nombrarlo
Y de conjeturar su circunstancia
Lo hace ficción del arte y no criatura
Viviente de las que andan por la tierra.

Un tercer tigre buscaremos. Este
Será como los otros una forma
De mi sueño, un sistema de palabras
Humanas y no el tigre vertebrado
Que, más allá de las mitologías,
Pisa la tierra. Bien lo sé, pero algo
Me impone esta aventura indefinida,
Insensata y antigua, y persevero
En buscar por el tiempo de la tarde
El otro tigre, el que no está en el verso.

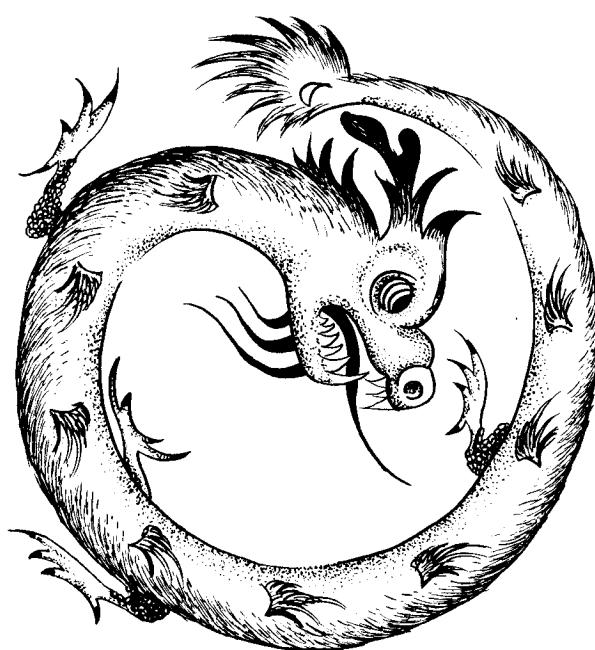


Lidiando con tanta fiera, es natural que recordemos otros parques zoológicos. En *El Criticón* de Baltasar Gracián encontramos una muchedumbre de fieras que habrán hecho las delicias de Borges, aunque lo despreciara:

Laberintos, retruécanos, emblemas,
helada y laboriosa nadería,
fue para este jesuita la poesía,
reducida por él a estratagemas.

Interpretemos los simbolismos de don Baltasar: "Quedando en medio de aquellos mares rendido de hambre y hartando las marinas fieras (...) me crié dentro de las entrañas de un monte y entre fieras: allí lloraba hasta reventar, tendido en el duro suelo, desnudo, hambriento y desamparado (...) comenzaron a salir de entre aquellas breñas y por las bocas de las grutas, ejércitos de fieras: leones, tigres, osos, lobos, serpientes y dragones, que arremetiendo de improviso dieron en aquella tierna manada de flacos y desarmados corderillos, haciendo un horrible estrago y sangrienta carnicería, porque arrastraban a unos, despedazaban a otros, mataban, tragaban y devoraban cuanto podían: monstruo había que de un bocado se tragaba dos niños... y era tal la candidez o simplicidad de aquellos infantes tiernos, que tenían por caricias el hacer presa de ellos y por fiesta el despedazarlos". Veamos también la adaptación infantil al deseo de ser envenenado: "Condenado en una república un insigne malhechor a cierto género de tormento, muy conforme a sus delitos, que fue sepultarle vivo en una profunda hoyuela, llena de ponzoñosas sabandijas: dragones, tigres, serpientes".

Es preciso reflexionar sobre este fragmento de "Nostálgica", del poeta mexicano Manuel José Othón (1858-1906), para aquilatar su intuición:



He de morir. Mas ¡ay! que no mi vida
se apague entre estas brumas: La tenaza
del odio, de la envidia el corvo diente
y el venenoso aliento de las almas
por la corte oprimidas, aquí sólo
podránme dar, al fin de la jornada,
la desesperación más que la muerte,
¡y yo quiero la muerte triste y pálida!

Y allá en tus verdes bosques, madre mia,
bajo tu cielo azul, madre adorada,
podré morir al golpe de un peñasco
descuajado de la áspera montaña;
o derrumbarme desde la alta cima
donde crecen los pinos y las águilas
viendo de frente al sol labran el nido
y el corvo pico entre las grietas clavan,
hasta el fondo terrible del barranco
donde me arrastren con furor las aguas.
Quiero morir allá: que me triture
el cráneo un golpe de tus fuertes ramas
que, por el ronco viento retorcidas,
formen, al distenderse, ruda maza;
o bien, quiero sentir sobre mi pecho
de tus fieras los dientes y las garras,
madre-naturaleza de los campos,
de cielo azul y espléndidas montañas.

Y si quieres que muera poco a poco,
tienes pantanos de aguas estancadas...
¡Infiltrame en las venas el mortífero
halito pestilente de tus aguas!

Debemos leer este poema de Alfonsina Storni, llamado "Triste convoy", el que cada lector podrá analizar a su entero gusto:

¡Esta torpe tortura de vagar sin sosiego!
Tierra seca sin riego,
Ojos miopes del Ego,
Viento en medio del fuego,
Y la muerte: "¡voy luego!..."
...Esta torpe tortura de vagar sin sosiego...

Me cortaron la lengua, me sacaron los ojos,
Me podaron las manos, me pusieron abrojos
Bajo el pie: no sintiera tanta lugubre pena,
Tanta dura cadena,
Tanto diente de hiena,
Tanta flor que envenena.

Amo flor: fruto soy.
Amo el agua; soy hielo.
Tierra soy;
Amo el cielo.
Ese triste convoy
Polvoriento, soy yo.



Consultemos a Juana Inés, cuyas adaptaciones infantiles ya hemos estudiado:

Mis saetas ligeras
las tiraré, y la hambre
corte el vital estambre;
y de aves carníceras
serán mordidos, y de bestias fieras
(...)

Recién nacido infante, quieto juega
en el cóncavo del áspid ponzoñoso,
y a la caverna llega
del régulo nocivo. Niño hermoso,
y la manilla en ella entra seguro,
sin poderle dañar su aliento impuro.

También nos quiere decir algo Alfonsina Storni en "Los fuertes motivos":

La vida tuya sangre mia abona
y te amo a muerte, te amo; si pudiera
bajo los cielos negros te comiera
el corazón con dientes de leona.

Otra argentina, Alejandra Pizarnik, nos regala con este poema publicado por la revista venezolana "Arbol de Fuego".

Alguna vez, tal vez, encontraremos refugio en la realidad verdadera. Entretanto, ¿puedo decir hasta qué punto estoy en contra?

Te hablo de la soledad mortal. Hay cólera en el destino porque se acerca, entre las arenas y las piedras, el lobo gris. ¿Y entonces? Porque romperá todas las puertas, porque sacará afuera a los muertos para que devoren a los vivos, para que sólo haya muertos y los vivos desaparezcan. No tengas miedo del lobo gris. Yo lo nombré para comprobar que existe y porque hay una voluptuosidad inadjetivable en el hecho de comprobar.

Las palabras hubieran podido salvarme, pero estoy demasiado viviente. No, no quiero cantar muerte. Mi muerte... el lobo gris... la matadora que viene de la lejanía... ¿No hay un alma viva en esta ciudad? Porque ustedes están muertos. ¿Y qué espera puede convertirse en esperanza si están todos muertos? ¿Y cuándo dejaremos de huir? ¿Cuándo ocurrirá todo esto? ¿Cuándo? ¿Dónde? ¿Cómo? ¿Cuánto? ¿Por qué? ¿Para quién?

También comprendamos este poema del español Jorge Carrera Andrade:

Me muerdes, fiera cósmica
seguida de tus perros implacables
oh furia del espacio
no cesas en tus coros enemigos,
salteador emboscado en las esquinas
para impedirme el paso hacia el refugio.
Viento de angustia. Viento del exilio.

Y este otro de la misma autoría, intitulado "Los Parricidas", de su libro *Misterios naturales*:

Eran monstruos enclenques con gafas de locura
nocturnos hurgadores de las tumbas
híbridos seres entre hiena y feto.
Eran monstruos oscuros habitantes del cieno.

Hijos de las tinieblas
nutridos de escorpiones y gusanos de tierra
congregáronse todos en la noche
en el reino del buho y de la podre.

Seres de pesadilla larvas de cementerio
héroes del estiércol
acordaron dar muerte sin piedad a sus padres.
y con verdes colmillos desgarraron sus carnes.

No querían la patria de la abeja sonora
sino la madriguera de la sombra.
Intentaron destruir la flor de la cultura.
Eran seres enclenques hurgadores de tumbas.

De buitre de las Indias
compañero enlutado de ruinas y cadáveres.
Mandatario de burla
signa tu perdición con tu mano de espectro
raíz seca nutrida en el sepulcro.

Suelen las adaptaciones infantiles que hemos estudiado, provocar defensas conduccionales de carácter criminótico. De lo neurótico a lo criminótico no hay más que un paso, por lo que un neurótico que imagine una situación parecida a su temor infantil, será capaz

de comportarse como una bestia feroz, y entonces matar de hambre, morder, envenenar, descuartizar, deshidratar, estrangular y castrar o esterilizar al prójimo. El septeto de temores infantiles explica los fenómenos criminóticos de difícil comprensión, como son los asesinatos sádicos de mujeres, infanticidios, matricidios, genocidios y asesinato de autoridades.

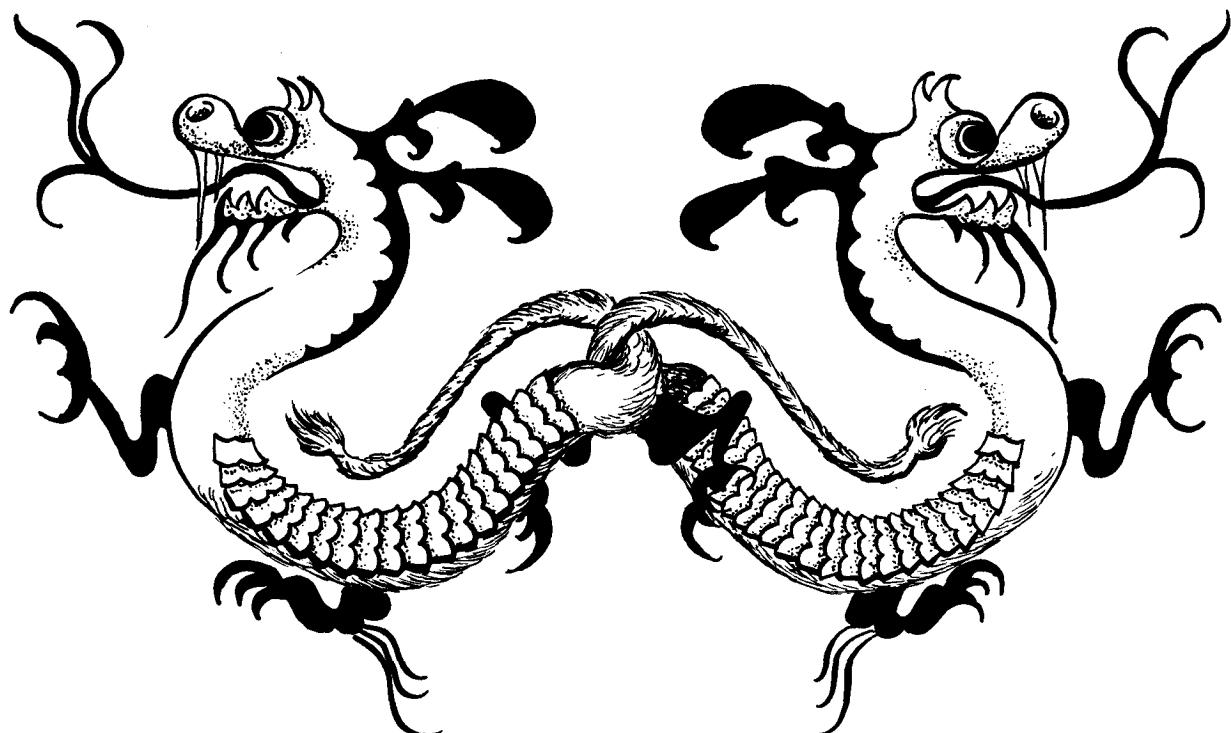
Recordemos la intuición que sobre la adaptación infantil tuvo Calderón en *La vida es sueño*:

Aquí, por que más te asombres
y monstruo humano me nombres
entre asombros y quimeras,
soy un hombre de las fieras
y una fiera de los hombres.

Pero hay defensas que afortunadamente no pasan de la imaginación o de la pesadilla, y entonces la proyección estética se encarga de encauzarlas por el camino de la sublimación. El caso de Díaz Mirón es convincente de los extremos a que pueden llegar las defensas de un neurótico.

A los grandes poetas se les mide con el metro psicoanalítico, por su capacidad de defensa ante los reproches inconscientes, por la sublimación que desarrollan, y por la intuición que forjan en pesadas noches de insomnio o somnambulismo.

Si la emoción estética de la presente generación, ha ya aprobado la obra de Borges, se debe primordialmente a la simpatía inconsciente que la humanidad siente por sus creaciones. El psicoanalista literario no viene más que a confirmar, quizá en forma más detallada, lo que ya el inconsciente de nuestras minorías intelectuales había percibido.



DICHOSA EDAD

Víctor Maicas

Cervantes, en el Capítulo XI de su inmortal libro, nos habla: "De lo que sucedió a Don Quijote con unos cabreros." Estos, que se hallan en el campo dispuestos a dar cuenta de "ciertos tasajos de cabra que hirviendo al fuego en un caldero estaban", acogen con buen ánimo al caballero y a su fiel escudero. Ofrécenles de su yantar, y ya acomodado sobre pieles de ovejas Don Quijote, éste al ver en pie a Sancho, invítale a sentarse diciendo: "Por que veas, Sancho, el bien que en sí encierra la andante caballería, y cuán a pique están los que en cualquier ministerio della se ejercitan de venir brevemente a ser honrados y estimados del mundo, quiero que aquí a mi lado y en compañía desta buena gente te sientes, y que seas una misma cosa conmigo, que soy tu amo y natural señor; que comas en mi plato y bebas por donde yo bebiere; porque de la caballería andante se puede decir lo mismo que del amor se dice: que todas las cosas iguala."

¿Acaso en estos conceptos no se manifiesta una vez más la alta condición humana de Cervantes? Don Quijote no "desciende", sino que eleva hasta su mismo nivel a su criado, como igualmente con su gesto concierta con los pobres cabreros. Don Quijote, pues, imparte limpia lección de sociología. Sin embargo, Sancho, rústico Sancho, no acierta a comprenderle, osa resistirse, no se aviene a compartir la mesa con su amo, si con ello debe renunciar a sus tosquedades. Mas Don Quijote —con gran asombro de los cabreros que "no entendían aquella jerigonza de escuderos y de caballeros andantes"— obligando a Sancho a obedecer, exclama: "Con todo eso, te has de sentar, porque a quien se humilla, Dios le ensalza."

Ya, pues, se ha establecido comunión entre los hombres allí reunidos, que si el personaje principal dáse el nombre de caballero andante y los demás plebeyos son, bastó la humildad del primero para quedar her-



manados todos. Piensa uno que Cervantes al escribir este Capítulo quizá, como poeta, acertaba a vislumbrar cómo habría de ser el remoto futuro social del mundo.

Cuenta Cervantes que "después que Don Quijote hubo bien satisfecho su estómago...", se explató ante el reducido auditorio y, entre otras razones, dijo: "Dicha cosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquélla venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de tuyo y mío." Se extenderá también en nuevas consideraciones señalando la arcadia del mundo que fue, y en uno de los párrafos así dirá: "La justicia se estaba en sus propios términos, sin que la osasen turbar ni ofender los del favor y los del interese, que tanto ahora la menoscaban, turban y persiguen."

Vemos, pues, cómo Don Quijote ha hablado a aquellas gentes pintando un paraíso que sólo existe en su imaginación, pero son tan bellos sus colores y hay tanta bondad en los juicios vertidos, que su oyentes quedaron "embobados y suspensos".

Cervantes sabe, ¡cómo ignorarlo si él lo sufrió en su propia carne y en su espíritu!, que la justicia y el amor al prójimo únicamente son entelequias. Por eso, quizá retrayéndose, aunque su mensaje no será olvidado jamás por las generaciones venideras, irónicamente dirá: "Toda esta larga arenga (que se pudiera muy bien excusar)."

Y es que Cervantes, por boca de su Don Quijote, ha hecho mención de cuantos valores morales debería el hombre encarnar; sin embargo, posiblemente piense en cuánto de baldío existe en su predicación, por lo que previéndolo ha estimado lícito decir: ("que se pudiera muy bien excusar"). Sí, repito la cita a sabiendas. Volver una y otra vez al inmortal libro, lo creo necesario para sentir en lo más profundo de nuestro ser la inmensa grandeza que encierra.

A nosotros, los hombres actuales que hemos vivido una de las épocas más dolorosas de la Historia, la lec-

ción que Cervantes comunica a través de su obra sirve para que el espíritu cobre serenidad. Por ello, puede afirmarse que Don Quijote no ha muerto. Le veremos reencarnado, espiritualmente, en aquellos hombres que en cualquier parte del mundo libran batallas en defensa de la libertad, de la justicia y de la dignidad humana. Son los eternos soñadores de un mundo mejor. Como lo fuera en su vida y en su obra nuestro Miguel de Cervantes Saavedra.

Don Quijote, en su discurso a los cabreros —símbolo del pueblo—, aunque a sí mismo se denomina caballero andante, confraterniza con ellos y en rasgo de noble condescendencia accede a compartir el pan y la mesa. ¿Adoptando ese gesto, Cervantes se anticipó a su tiempo? ¿Acaso intuyó el futuro de la democracia en la plena acepción de la palabra? En cónclave con gente sencilla es como realmente se muestra hidalgo Don Quijote.

Los cabreros a su vez quieren, gentilmente, corresponder al caballero que con tan hermosas palabras les ha encantado; además, sin duda alguna ven en él un hombre como ellos son; es decir, sencillo, sin altanerías, y así, ingenuamente, con fina cordialidad, dicen: "Para que con más veras pueda vuestra merced decir, señor caballero andante, que le agasajamos con prompta y buena voluntad, queremos darle solaz y contento con hacer que cante un compañero nuestro que no tardará mucho en estar aquí."

De esta manera el pueblo, ingenuo, bondadoso, desea ofrecer al que le hablará al corazón, algo que complazca su ánimo y por tanto, ¡cuál mejor regalo que una canción!

He aquí que la afinidad que establece Don Quijote con los cabreros señala ejemplar signo de llaneza, que ha de extenderse también a su fiel Sancho.

Cierto es que el mundo de hoy no está tan sobrado de enseñanzas de índole tal; menester fuera que los hombres, olvidándose un poco de la sociedad de consumo que les aherroja, posaran de vez en cuando los ojos en las páginas del inmortal libro, y tal vez entonces sintieran cómo una hermosa y dulce brisa les oreaba el alma.

VICENTE

SALVADOR ELIZONDO

ROJO
ROJO
ROJO
ROJO
ROJO
ROJO
ROJO
ROJO
ROJO
ROJO

La pintura de Vicente Rojo se inscribe ya, ajustándose a ella con una congruencia perfecta, dentro de la extensión precisa de lo que abarca el mirar la pintura como una operación o un juego puros. ¿Cómo podría, entonces, no asombrarnos esa concreción evidentísima, esa demostración perfecta de una geometría imaginaria? La persistencia misma del carácter eminentemente ideal de esas construcciones, las premisas categoriales en las que se sustentan (bástenos recordar la especulación acerca del carácter interior o exterior del mundo o del Yo que representaba el empleo de superficies cóncavas o convexas en algunas obras menos recientes de este pintor) están animadas de un impulso que cada vez las depura, las simplifica y las va haciendo aparecer tal y como son: las estructuras puras del mundo de la visión. Estas pinturas son como el panorama de un mundo construido no de otra sustancia que la que es, estrictamente, de la pintura, sin embargo. Los postulados de esa metageometría son casi todos axiomáticos; postulados **self-evident** acerca de un universo esquemático de sí mismo.

Lo que ataña, por otra parte, a la sensibilidad está dado en el cuadro como si absolutamente todo en él fuera commensurable. No hay formulación de juicios, sino articulación de una forma pictórica perfecta y pura; una forma pictórica que figura no un conjunto de formas aisladas o en sí, sino la relación posible y necesaria que existe entre ellas en la mente. Colman, así, de antemano el ámbito en el que nuestra propia investigación las hubiera querido encerrar para conocerlas antes de mirarlas. En los cuadros de Rojo el fenómeno y el conocimiento del fenómeno nos son dados simultáneamente, como si todas las formas vinieran acompañadas, trajeran consigo o fueran de hecho ellas mismas su propio diagrama explicativo. Se trata, claro está, de explicaciones dadas de acuerdo a las premisas en las que se fundan esa geometría y ese lenguaje.



Y no está de más hablar de lenguaje a propósito de la obra de Vicente Rojo. No conozco ningún otro pintor que denote con tanta insistencia un trasmundo o un afán lingüístico, o lógico (es decir de congruencia) tan apremiante y es en ese orden en el que estas pinturas se pueden valorar justamente. Dan cuenta de una tentativa por aproximar y confundir el signo y el significado mediante el empleo de sintaxis simbólicas, aunque este calificativo pueda prestarse a equívocos sobre todo en función de sus connotaciones mágicas. Aquí se emplea en sentido etimológico estricto de "lo que une", lo que conyuga. Los cónyuges son esas formas elementales cuyo sentido, por lo que se refiere a la emoción reside en otros elementos que conforman la correlación de todos ellos que nos distrae, muy delicadamente cuando se trata de los colores serenísimos e inquietantes; violentamente cuando se trata de esas gesticulaciones, de esos grafemas prodigiosos que denotan una manualidad misteriosamente completa.

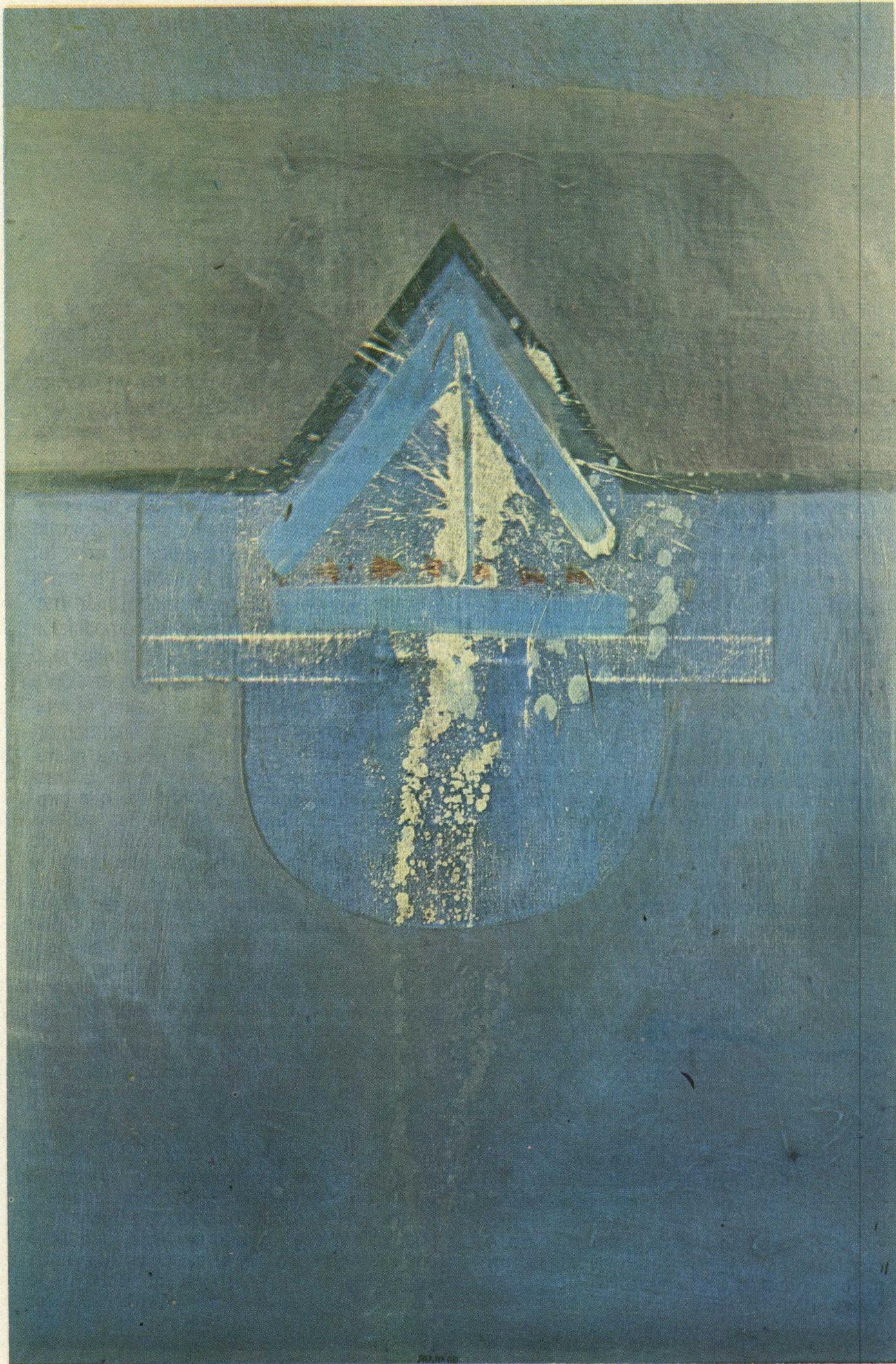
Se trata tal vez de una manualidad que transcribe los signos abstractos e invisibles que la mente formula como ideas puras, ideas que emanen de geometrías intuitivas y cuyo desarrollo o demostración son esas construcciones, esas hieráticas sucesiones de planos pictóricos —no de espacios figurados— que dan cuenta de mundos más abstractos como a través de rendijas o de las mirillas de una máscara, la que da testimonio no sólo de una nobilísima vacilación ontológica en la personalidad del artista sino también de la extrema asimilación semántica que el pintor ha hecho de los grafismos, de los "signos convencionales" que la realidad, sobre todo de esa "realidad" cuya existencia, aun hipotética, necesariamente implicaría el concepto social de palabra, pero no necesariamente el concepto de logos, propone; conceptos pseudogenerales o pseudocósmicos como el de "realidad", "sociedad" o "comunicación". La pintura de Vicente Rojo me hace pensar, muy gratamente, en

esa prodigiosa autonomía que, como si se tratara de la sustancia de que está hecho un universo ideal, gravita envolviendo al pintor y a su obra en la unidad de un diálogo misterioso del que apenas entendemos una que otra palabra, pero del que podemos verlas todas, en cualquier momento.

No es, seguramente, ajena a la posibilidad de esta operación pictórica la gran destreza que Vicente Rojo tiene como tipógrafo y diseñador de esa otra máquina del espíritu: el libro. El contacto con las letras, grafemas sustanciales del espíritu, la modulación matemáticamente armónica de la composición y la paginación de los pliegos, la familiaridad con los cánones que rigen la composición y la densidad tipográfica de la página, el misterioso juego aritmético de las enantiomorfias de la infoliación, con la materia misteriosa y última de la que está hecha la trascendencia del lenguaje informan lo que también en estos cuadros hay de las señales indicadoras de las grandes ciudades y de los alfabetos artificiales más abstrusos, y no desecho la posibilidad siquiera de que se trate como del diseño pormenorizado de un vastísimo alfabeto mediante el cual el sueño mismo pudiera ser transcripto, con toda claridad, al lenguaje del conocimiento.

Pudiera pensarse que el carácter claramente ideal que tiene esa correlación, ese "hecho" geométrico que Vicente Rojo ha pintado, desvirtúa, por su condición abstracta las indicaciones que los signos propios de la emoción no hacen; pero a mí me resulta evidente, por una parte que: la emoción, por ser intelectual, no es menos emoción y que el contenido conceptuoso, por no ser emotivo, sea menos emocionante. El empleo reiterado de planos o figuras romboidales o trapezoidales señala claramente hacia ese equilibrio precario, pero perfecto, que es la emoción que emana o se experimenta de un hecho; en este caso de un hecho de la mente que la mano transcribe al universo de los sentidos.







Esto quiere decir que se trata de una escritura; es decir de una representación que sólo puede ser sucesiva; pero, también mediante el empleo de procedimientos de representación caligráficos, taquigráficos, o sintéticos, es posible para Vicente Rojo, aminar la velocidad de ese curso, contenerlo el suficiente tiempo como para conseguir el esquema de la estructura general de ese discurso de formas, conseguir la determinación del orden serial, no con el que las cosas acontecen, sino con el que son, o se ponen a ser, sobre todo si admitimos que el modo más alto de ser de la forma es el de ser vista; si no es el único.

Pero el color mismo es la más clara escritura de la emoción que provoca la constatación de la forma. Es claramente aquí, sobre estas misteriosas superficies, donde Rojo ha conseguido trastocar el orden tradicional de una operación creadora, donde las ideas, que sólo como geometría podían manifestarse, se manifiestan como colores. Y no podría ser de otra manera ya que los cuadros parecen estar inscritos totalmente dentro de espacios atómicos que no admiten absolutamente ninguna distinción de sus cualidades. Se trata, de hecho, de espacios sin cualidades, en los que acontecen demostraciones puras.

Una caracterología de los cuadros revelaría un sinnúmero de indicios relativos a la existencia de un método, es decir de una conciencia crítica del pintor acerca de cómo tiene que "articular" el cuadro. Una pintura que aunque sólo nos revelara la presencia de esa actitud del artista con relación al modo con que está hecha su obra, me parecería ya del más alto interés; máxime que el desentrañamiento de ese método es muchas veces el desciframiento de la clave en la que ha sido escrita la obra. Desgraciadamente, el método para conocer el mé-

todo de una obra de arte es sumamente imperfecto. Se reduce por lo general al catálogo de las "características de estilo" que es sometido a una absurda manipulación induciva que permite inscribir todas esas características dentro de un principio general que sólo rige en la mente del crítico inducivo, pero que, en realidad, en la intimidad del artista tiene un carácter absolutamente contrario y las "características de estilo" son los rasgos más deleznables de una obra de arte, porque son los que con demasiada insistencia subrayan la individualidad personal y no artística del creador y en el caso particular de Vicente Rojo sería demasiado sencillo desglosar la recurrencia de ciertos rasgos: como el empleo de grafemas caligráficos o de inspiración tipográfica dentro de estructuras geométricas muy rigurosas, el carácter explicativo o de indicación, de esquema de un proceso o diagrama de una operación, el carácter señalatorio de los cuadros, sin que todos estos signos no denoten, para mí, sino una recurrencia que en nada ilustra mi comprensión de un método más profundo, más medular.

Lo buscaría en el recinto en el que la geometría intenta la descripción de algunos arquetipos, pero sólo lo haría a costa de una emoción inmediata: la del silencio, la de la inmutabilidad, la de una súbita eternidad que el ser unívoco de estas pinturas propone como una señal de la carretera o como los restos de un muro con un fragmento de anuncio, o como el esquema de una complicada operación del juicio. Como quiera que se la considere, impera sobre nosotros con una fuerza de concreción de lo abstracto que dificulta considerablemente su clasificación en un orden cultural, pero que es, por otra parte, lo que la ilumina y la hace tan refinadamente explícita.

Salvador Elizondo

