

que vaya con ésta, son esencialmente el producto de una mentalidad médica. Consecuentemente hay una muy cercana relación entre Locke, el médico de mente pragmática, y Locke el pragmático de mente filosófica. La evidencia de que la filosofía general de Locke es en el fondo una *philosophia medici*, puede ser encontrada en varios manuscritos de él, tanto en los publicados como en los no publicados, pero tal vez ninguno de éstos sirva para tal propósito como el fragmento de 1669, *De Arte Medica*.

Traducción del Lic. ALBERTO GARCÍA GÓMEZ

INTRODUCCIÓN AL PENSAMIENTO DEL HOMBRE POR EL MITO

ISMAEL DIEGO PÉREZ

EL MITO Y LA VERDAD

EL MITO Y LA VERDAD SON las dos caras del conocimiento y el anverso y reverso de la realidad humana. El mito es la desfiguración de la realidad, pero para que se dé el mito se ha de dar la realidad. Aunque podemos imaginar cosas irreales, son siempre en referencia con algo que es real. Don Quijote no se ha dado nunca ni en la Mancha Castellana, ni en ningún lugar de la tierra. Don Quijote es un mito, pero un mito encarnado en la realidad del hombre universal.

Los hombres vivimos de verdades intelectuales y de verdades existenciales, pero también vivimos de los mitos. La fabulación es tan necesaria a nuestra existencia como la busca y la definición de la verdad.

¿Qué sería del hombre y de los pueblos si no encontraran junto a la verdad histórica y científica, la verdad fabulada o mágica? Grecia fue grande por Aristóteles, por Praxiteles o por Pericles, pero no fue menos grande por Homero, por Platón o por los viejos órficos: todavía los héroes y los mitos homéricos son tomados como paradigmas morales en la literatura de todos los pueblos o en la acción ejemplar de los hombres. O los relatos platónicos, donde se define la verdad con la parábola poética, siguen actuales en el sentimiento de los filósofos.

La verdad en filosofía es la adecuación entre el pensamiento y la realidad; en física es la adecuación entre la ley formulada por el hombre y el fenómeno observado en la naturaleza. Y en matemáticas es la consecuencia correcta en las conclusiones de los datos presupuestos.

Es verdadero todo lo que satisface a la mente de la generalidad de los hombres. Sin verdades positivas aceptadas, el hombre no podría vivir, aunque sean

verdades provisionales, que en un futuro no determinable pueden ser revisadas y mejoradas. En todo viaje hace falta un zurrón con la comida que podemos conseguir y para que el viaje sea posible. Cristóbal Colón hubiera navegado mejor en un submarino atómico o en un jet cometa, que en una carabela, pero en su tiempo se vio obligado a valerse de lo que tenía a su alcance y no esperar el progreso de la navegación para evitar los peligros. La carabela era la verdad de la navegación en un tiempo, como los cohetes interplanetarios son la verdad de la navegación cósmica del nuestro.

Teóricamente el escepticismo es necesario para el progreso humano, pero a la vida le hacen falta verdades con las que vivir, aunque estas verdades que satisfacen a la vida no satisfagan a la mente.

La entidad y la categoría de la calidad se dan en filosofía: la cantidad y el número se dan en las matemáticas. Y el movimiento en la física. La química es una descomposición en partes de la materia física. El químico Lousalot aseguraba: no creeré en la química si no recompono lo que descompono.

La creación de materia viva en los laboratorios es la tarea actual de la química.

Son los diversos caminos en la investigación del conocimiento y de la verdad, lo que llamaban "aletheia" los filósofos griegos, o desvelar lo que estaba velado.

La verdad es siempre mito. El canto y el mito fueron antes que la gramática y la lógica. Antes de ser razón intelectual fue sinrazón del sentimiento, antes de ser ciencia fue poesía y antes de ser abstracción filosófica y matemática fue realidad inmediata, objetiva y tangible, desfigurada con la luz mágica del hombre primitivo. La realidad inmediata se fue haciendo mito ante lo desconocido; en paralelo con los sentidos, coexistiendo con la materia estaba la imaginación de lo lejano o inexplicable: *así se gestaba el mito.*

Mitificamos lo que no conocemos, aureolado por nuestro sentimiento mágico, de diferente naturaleza a nuestra razón lógica, pero el mito es tan verdadero como la verdad científica, así somos capaces de imaginarlo, porque en nuestra naturaleza existe la profunda necesidad de su realidad o de su existencia y tiene el mismo valor para nosotros como el teorema de Pitágoras tiene valor objetivo para todos los hombres.

Los grandes hombres de la Historia, como Aníbal o Julio César, tienen una doble personalidad, la que les confiere la Historia y la que imagina el arte de la ficción literaria o artística; es el mito que enriquece su personalidad, haciéndoles ser desde el lado de la leyenda, mucho más de lo que fueron en la realidad. Alguien dijo que no hay ningún hombre grande para su ayuda de cámara.

O la madre o la mujer que hemos amado, al perderlas las agigantamos en virtudes y las mitificamos. Asegura Gustavo Le Bon que el triunfo del imperio romano y su continuidad de seis siglos, se debió a que las más remotas aldeas

de Hispania, de Galias, o de Egipto, tenían una estatua del Emperador en hornacinas que los pueblos sometidos veneraban como dioses.

La ciencia fue antes hipótesis. Las leyes de la naturaleza fueron antes intuiciones, convirtiéndose después en normas científicas. La caída de las manzanas en el huerto familiar de Isaac Newton permitieron el descubrimiento de la ley de la gravitación universal.

La coexistencia del mito y de la razón son inseparables de la naturaleza espiritual del hombre.

Mito es el infierno o el demonio del que todos los hombres han hablado y que Sócrates llamó "daimón" o el inspirador de sus mejores ideas; el mito actúa en el sentimiento del hombre como si fuera real; hay en el mito, en efecto, una verdad actuante, que revela una naturaleza oculta de las cosas. ¿Cuál es esa naturaleza oculta?

Es lo que pretendemos saber, con ánimo esforzado, hasta lograr fijarlo en la realidad con la razón científica.

Formas del mito son el amor o la amistad, la creencia política o religiosa. Si decimos a una mujer *te amo con todo mi corazón*, podríamos preguntar con la razón lógica: ¿Por qué no con todo mi hígado o todos mis pulmones?

Existe sin duda una razón oculta, que justifique la colocación del órgano cordial. Algún día lo sabremos o tal vez no lo sepamos nunca.

Esta actitud de renuncia al saber verdadero por el mito, forma parte de nuestra naturaleza poética.

Cuando a un niño le dicen que no son verdaderos los Reyes Magos de Oriente de su imaginación infantil, le producen un gran desconsuelo; hubiera preferido creer siempre en el mito e ignorar la verdad. El origen de estos reyes no está claramente establecido, por el solo relato del Evangelio de San Marcos. Y sin embargo, su presencia mágica en las imaginaciones infantiles ha seguido durante dos mil años de cristianismo.

Hasta el comunismo que ha combatido las formas mágicas del sentimiento poético, exaltando la razón y la verdad científica, ha creado mitos como el de Lenin, porque saben que el mito es actuante y creador sobre la conciencia de las multitudes. Igual se hace con los dirigentes políticos nacionales en países comunistas, donde se aconseja exaltarlos y mitificarlos. Y sobre los héroes caídos, cuya ausencia no constituye un peligro de exaltación de la personalidad, en oposición a los caudillos que gobiernan.

Existe más el sentido de la razón en los países democráticos, donde los caudillos son elegidos en elecciones populares y el término de su gobierno es un período fijado por las constituciones. Y sin embargo, en su tiempo procuran exaltar sus obras de gobierno y su talento ante sus electores para mantener su carrera política con otros gobernantes que le suceden.

Mito existe cuando queremos conocer una ciudad o una nación por los

relatos de un viajero o de un libro. La distancia nos lo hace mitificar y probablemente cuando conocemos lo que tanto deseamos por lo que sabemos, nos desilusionamos: es entonces cuando hemos dado entrada a la razón y hemos desvanecido el mito. La realidad directa ha producido este cambio.

Junto a la belleza ideal, se da en la naturaleza la escoria material del mundo. Por eso el arte tiene la virtud de transfigurar la naturaleza, dándole valor permanente con el recurso de la técnica y de la fantasía del artista. La naturaleza de "La Primavera" de Botticelli, no era como el pintor la recreó, pero su naturaleza artística se immortalizó con las luces del mito estético y se ofrece a la contemplación eterna de todas las generaciones.

La naturaleza es cambiante y la naturaleza artística del genio es eterna, porque ha logrado una "imagen estática", o una unidad dinámica perdurable de realidades mudables.

EXÉGESIS DEL MITO

El mito nace de una idealización de la realidad y las criaturas mitificadas son arquetipos de la naturaleza. La imperfección natural nos las hace imaginar con virtudes o resplandores ideales, que nunca se dieron realmente.

Así el heroísmo idealizado, el amor idealizado o la verdad idealizada. El héroe tiene miedo por su humana naturaleza y si llega al sacrificio es porque su gesto está idealizado por un elevado sentimiento. El caso de Sócrates tomando la cicuta, es porque su naturaleza se superaba por el sentimiento del ejemplo ante los discípulos que le seguían.

El enamorado vé en la mujer amante virtudes y bellezas ideales, como es el amor platónico, que nace del deseo y se llega a la idea universal del amor, donde las imperfecciones morales o la debilidad física no son posibles.

Como la verdad filosófica no es posible con todas las exigencias de la razón, la definimos por metáforas literarias y decimos "es aquello que puede ser concebido como universal".

La existencia del mito se prueba con innumerables ejemplos. ¿Existió alguna vez Penélope, o una mujer que tejía y destejía la tela, a la espera sin esperanza, después de largos años de esperar a Ulises?

¿Existió Ulises, el navegante, como arquetipo del héroe esforzado, capaz de sortear los peligros marítimos, las asechanzas de Circe o los encantamientos de las sirenas?

¿Pudo existir Aquiles, el héroe de Troya, cuya debilidad consistía en un talón?

Aunque nunca hayan existido, la capacidad de inventiva en el hombre lo

hace imaginar así, como una forma profunda de escapar a la realidad material del mundo, en que el hombre busca la tranquilidad, alejado de los peligros, como la cobardía del poeta Horacio, y en que el instinto de conservación hace al hombre cobarde, mendaz y traidor.

Mitos admirables son los de Platón para explicar el reino de las ideas. Son reinos en relación con los reinos de la tierra para mejor comprender, por las metáforas, esos mundos del "topos uranos" que de otra manera no serían imaginables, si nunca los hemos visto con los ojos de la cara, ni conocido como conocemos los reinos que han existido y aún existen de los hombres.

¿Existió Sigfrido, el héroe invencible, cuyo lado vulnerable lo tenía en la espalda, lo mismo que los atlantes legendarios lo tenían en los talones? ¿O el tesoro de los Nibelunges en las interioridades de la tierra?

Coexistiendo con Sigfrido, la presencia de Grimilda y de su venganza, o de Brunilda, la mujer fuerte de Escandinavia; y la presencia de Gunther, el rey que la enamoró con engaños, con ayuda de Sigfrido.

Los mitos nos presentan a los hombres con una perfección poética, o una compensación ideal de los hombres que existen en la realidad. El mito es creador y fabuloso a las luces de la fantasía y del arte.

La muerte de Isolda, de Wagner o la Quinta Sinfonía de Beethoven, nos recrean idealizando en el pentagrama por medio de los sonidos y de la armonía, lo que pudo ser en la realidad natural, pero que no fue tan bello y armonioso como lo fue en la obra del genio creador en esos dos grandes músicos, o nos presentaron secretos de armonía natural, que fueron diferentes, aunque en ambos casos fueran de belleza armónicas.

¿Existió alguna vez don Juan? Probablemente nunca ha existido y si ha tenido existencia un hombre así, nunca fue como en la creación artística de Tirso de Molina o de Mozart, uno en los versos y otro en la música. O las creaciones del mismo mito en Lord Byron, en Molière o en Zorrilla. En cada creador se diferencia, aunque el mito sea el mismo, lo que muestra cómo la realidad, si fue posible, admitía recreaciones distintas, que ese es el poder del mito y de la invención humanas.

Por eso es innecesario estudiar a Don Juan a la luz de la psicología, de la medicina o de la historia. Don Juan es eterno, porque se halla concebido por el mito y el arte.

O la maravillosa constelación de los libros de caballerías que inspiraron a Cervantes, donde se da el ejemplo más extremo de creación mítica. Nunca se dieron esos caballeros andantes y nunca hubo hombres tan valientes, perfectos o puros. En la realidad puede darse el héroe o todos los arquetipos, pero al lado del héroe existen gravísimas faltas humanas y que en el personaje idealizado no se conciben. Ni Amadís de Gaula, ni las grandes creaciones

míticas de este tipo de novelas, han presentado a los héroes con sus defectos; es la virtud excelente del mito.

Por eso la novela mítica o fantástica tiene su reverso en la novela picaresca o realista, donde los ideales quedan subordinados a las exigencias de la naturaleza, donde el hombre, el miedo, la picardía, el sexo o los anhelos mezquinos, son las normas de las acciones en los personajes.

Presentamos otro ejemplo original de estética del mito en la leyenda "El príncipe Indra", inspirado en el "Bhagavad Ghita" poema épico del Indostán.

BIBLIOGRAFÍA: *Bhagavad Ghita*.—Editorial M. Aguilar.—Madrid.

EL PRÍNCIPE INDRA (Fondo moral de India)

Lo que vamos a contar ocurrió hace muchos años. No sabemos si fue mito o verdad, pues tan lejano es el tiempo, que su recuerdo se ha perdido en la memoria de los hombres.

Allá en la India, tierra siempre desconocida y maravillosa, origen de los lenguajes y clave de los misterios, silbaba el viento una leyenda, entre los ramajes de los bosques o el canto de los pájaros multicolores, no comprendida por el común conocer y conservada de labio a oído, en el corazón de los pocos sabios.

Erase una vez un reino, como se dice en el comienzo de todos los cuentos o fábulas. En ese reino, situado en la gran península indostánica, regía sus destinos, desde los albores de la raza aria, la llamada dinastía de los kuravas.

Cuando comienzan estos hechos, había sido consagrado rey, el príncipe Indra, todavía adolescente. Por un milagro de los cielos, la familia de los kuravas tuvo continuidad en este vástago, único, después de largo tiempo esperando descendencia.

El rey Nakula, padre de Indra, tuvo una muerte violenta y dramática; en cacería fragosa y sangrienta, pávidas las almas, acuchilladas de dolor, vieron algunos súbditos del cortejo, sin poderlo evitar, cómo el soberano era destrozado a dentelladas por un tigre.

Con este trágico motivo y durante mucho tiempo los corazones se vistieron de silencio y pesadumbre.

Las exequias se celebraron con impresionante suntuosidad. Los despojos sangrientos del rey, fueron acompañados por el cuerpo muerto de la reina,

tomado el veneno ritual, productor de la muerte, incinerados los dos reyes y conservadas las cenizas en un cofre de oro guarnecido de pedrerías.

Las ceremonias para la coronación de Indra, transcurrido cierto período de dolor oficial, sucedieron al hieratismo severo y doloroso del sepelio.

Keshava, la bella y fastuosa capital, se vio engalanada durante el cambio de cuatro lunas. El boato, la riqueza, la gozosa inquietud de la ciudad y cortesanos, que no excluía la austeridad del recuerdo trágico.

El brillo de las armas y armaduras de los caudillos y soldados del rey; las tiendas de lino y oro, en cantidad innumerable, donde acampaban los guerreros de reyes invitados. Los cortejos y desfiles marciales, las músicas y cantos de los juglares de diversas razas y lenguas, venidos en exóticas comitivas reales; las competiciones de los adalides, la profusión de festines, de esencias y de flores; un mundo de goces y sueños, sólo imaginables en la ficción de las fábulas, quedó en el recuerdo maravillado de los que lo vivieron.

A partir de entonces, fue famoso el reino de los Kuravas, por la magnificencia de la corte, los incontables temores acumulados, el heroísmo de los guerreros, puestos a prueba en millares de combates.

La educación del príncipe había sido atendida desde niño con el mayor esmero; rodeado de atenciones y cuidados, nunca conoció los efectos del frío, del calor, del polvo o del rocío; procuróse evitarle todo posible conocimiento del mundo exterior, del dolor, la enfermedad o la pobreza, que aqueja a los hombres.

Sonrientes y jóvenes servidores, le daban la visión exclusiva de la felicidad.

El príncipe Indra había heredado de su padre una insólita riqueza y poderío.

Pero el rey Nakula, por acciones que parecían olvidadas, había adquirido tan elevado poder.

Cuatro eran los palacios de los Kuravas, edificados adrede para las cuatro estaciones del año, en bellas y distintas regiones.

En las construcciones, monumentos ciclópeos, se habían invertido enormes cantidades de oro macizo, marfil, maderas preciosas, diamantes, plata y cristal; águilas y cóndores, esculpidos en oro, en los grandes frontispicios, daban entrada a las mansiones del rey; los altos fustes, llenos de inscripciones, en lenguas misteriosas, remataban con figuras de leones y elefantes.

En los pórticos, de centenares de columnas, se guardaban las hornacinas de los dioses y los héroes venerados.

La decoración de los interiores, brillaba por el reflejo de los cristales y las piedras preciosas: la porcelana, el nácar, las sedas valiosas de Cachemira, amueblaban los salones: pieles de tigre y leopardo hacían imperceptibles las pisadas.

El humo de los pebeteros exhalaba esencias de mirra y áloe, y en las lám-

paras, de bronce y oro, ardían llamas de aceite fragante, iluminando las estancias.

Bosques de canelas y sicomoros, cedros y bambúes, boa-bads y palmeras, circundaban de espesuras los contornos: había arroyuelos que reptaban sinuosos, entre el verdegay de los hierbazales, floreciendo, en los bordes de su curso, las juncias, las adelfas y los juncos; y daban colorido y exhalaban fragancias, los laureles rosa, las celedonias azules o las anémonas moradas.

Magnolias, tulipanes, flores variadas, impregnaban el aire de perfumes; miles de pájaros y de insectos multicolores animaban las frondas.

Las superficies de las aguas, en los estanques, de fondos limosos y peces dorados, asomaban las flores desmayadas de los lotos o la verdura reflejada de las lianas.

Nalguisacados flamencos, cines tetiarguidos y orgullosos pavos reales, llenaban de voces ecoicas las florestas y rincones del bosque.

Para distraer sus ocios el príncipe Indra, escuchaba a menudo, como rituales de guerra, los himnos épicos de sus guerreros al ritmo enardecido de los címbalos, con las estridencias de las bocinas de plata o las llamadas de los caracoles sagrados, convocando a los desfiles para la guerra, montados los jinetes en rebaños clamorosos de elefantes.

Así se renovaba el homenaje de los caudillos a su rey, postrados con devoción y humildad, inclinando las frentes y rindiendo las espadas.

Bellas mujeres, alternando con este bélico trajín, bailaban ante el rey, tratando también de llenar sus ocios con ilusión y alegría.

Danzas rítmicas de bayaderas, en contorsiones ondulantes de rito, al son de músicas invisibles; los músculos tensos y contráctiles, con agitación de serpientes, descorriendo velos de misterios; los ojos brillantes y en llamas las figuras, ágiles y evanescentes, como el soplo de la brisa.

Virgenes de Cachemira o de Grecia, doncellas morenas de Siam o de Persia, blancas danzarinas del Cáucaso o de Palestina, bellas hetairas, elegidas cuidadosamente en todos los lugares, que las selvas aroman con sus pálidos alientos o vivifican con su frescura los ríos sagrados de la India.

Así el reino de los Kuravas y así su vida y magnificencia. Pudo decirse, repitiendo el poético lenguaje de los Vedas, que el nombre de Indra fue conocido en todo el mundo, como si los inmensos tañidos de una gran campana, suspendida del pabellón de los cielos, hubiese llevado sus resonancias a los más escondidos rincones del Universo.

Pero el príncipe Indra, tan poderoso, rodeado de la fama, de las riquezas o de los placeres, que la imaginación más exigente pueda soñar, y tal vez por un extraño designio de los dioses, era muy desgraciado.

Una vez más, el sabio lenguaje de la mística hindú tenía significación y cumplimiento; nunca espera el hombre la felicidad completa, si su corazón

no conoce la verdad, junto al perfume y belleza de las rosas se ocultan muchas veces las espinas del rosal.

En la vida del joven rey, lo mismo que en la leyenda de Siddartha, el iluminado, había un misterioso presentimiento, una nostalgia de mundos perdidos, una tristeza de algo profundo e inexplicable, como si una segunda persona, coexistiendo con la habitual, descontenta de sí, le hablase de un pasado oscuro y le mostrase otro camino de luz y de esperanza.

Hizo largos viajes por indicación de sus ministros y consejeros, visitando reinos lejanos, huyendo de su dolor y buscando una felicidad al parecer imposible. Tal vez el hallazgo de una princesa, pensaban en la corte, podría traer el amor y la paz que el príncipe necesitaba.

Los diferentes reinos visitados tuvieron el orgullo de tenerlo como huésped, y grandes fiestas celebraban en su honor.

El alma de Indra se hallaba siempre ausente, triste y vacío el corazón, con ansias escondidas en lo profundo del ser, tan distinto de lo que veía pasar ante sus ojos, como procesión de figuras o de cosas sin sentido.

Vana y engañosa era la acción. Ilusorio anhelo de buscar fuera de sí lo que únicamente tenía solución en las delicadas regiones del espíritu, en la difícil intimidad del alma.

Cansado de tantos ajetreos, de las fiestas, de los viajes, regresó por fin a su reino.

Allí vivió varios años, sin contacto con el exterior, entregado a la meditación y al estudio. Una gran sed de conocimientos quemaba su inteligencia tratando de explicarse el por qué, la razón de su descontento y desgracia.

Se ocupaba especialmente del estudio de la ciencia teológica, enseñada por los sabios brahmanes, buscando la pureza interna y el recto conocimiento; quería conocer el destino del hombre y hallar la comprensión de cómo sería Brahma.

El poeta Kanada decía que había muchos modos de imaginárselo. A veces, como un ánade inmenso. Cuando llovía es porque agitaba las alas desprendiendo el rocío de las plumas y trayendo la fecundidad a la tierra. Otras, como un gigantesco corzo, concibiendo así la velocidad del viento, del pensamiento o de la luz. Y otras veces, imaginaba que sería un pavo real, cuando el día sale, con su gama de luces y colores, en que desplegaba la cola.

Escuchaba todas las voces, conoció todas las enseñanzas, alegró su alma con la belleza de imágenes y parábolas, en la interpretación teúrgica de los brahmanes, o en los cantos intuitivos de los poetas.

En el fondo del alma sentía cansancio y desaliento; las definiciones no saciaban su anhelo.

Algunas veces, y para descanso de su espíritu, agobiado del esfuerzo intelectual, recibía gustoso el aliento del mundo; ingeniosos rapsodas, venidos

de diversos lugares, le recitaban consejas y leyendas, evocaciones épicas de caudillos, acciones de guerra y amor, con inquietantes aromas de sangre y admiración increíble de heroísmo.

Brahama quiso llevar la luz a su corazón. Cual mensaje que lleva el viento o verdad que esconde la nube, llegaron noticias a su oído de un sabio sanyasy, a quien todas las gentes, después de conocido, veneraban.

Especiales emisarios, cabalgando elefantes, llevaron la orden de conducirlo a palacio. Mientras estaban ausentes los enviados, el príncipe Indra se consumía en la impaciencia.

La comitiva real, tras agobiadoras jornadas, que traía el jadear de los jinetes y el sudor fatigoso de los elefantes, encontró junto a la sombra que proyectaban unas palmeras, al borde de un riachuelo, de aguas ondulantes entre guijarros y piedras, al anciano sanyasy, sentado y pensativo, en actitud serena de santidad.

El sanyasy contestó a las palabras de los emisarios: Sabía que vendrías...

Y después, pausado y silencioso, levantóse del suelo, cabalgando sobre el elefante que le fue ofrecido.

Emprendida la marcha siguió pensativo y callado ante la reverente mirada de sus conductores.

Contagiados todos de este respetuoso silencio, sólo le perturbaban las voces de los que animaban a los elefantes en la carrera.

Caminaban sin cesar a través de las selvas, entre espesa vegetación de árboles y malezas, donde se deslizaban las serpientes y agazapaban los leopardos. Llegaron por fin al camino que conducía a Keshava, y después, entraron en la ciudad y en el palacio de los Kuravas.

El rey los esperaba con invencible ansiedad. El viejo asceta llevaba los pies desnudos y el cuerpo escasamente cubierto con un lienzo pardo: en la cabeza, un turbante jalde, de lino, le protegía contra el polvo y el sol; la mirada, con profundidad de infinito y claridad de aurora, elevaba y distinguía la figura, trayendo a su alrededor un bienestar incalculable.

Ya en las estancias reales, sentóse el rey junto a sí. Y le dijo en un tono acongojado: —Soy desgraciado, noble sanyasy. He ordenado que vinieses aquí, pues sé que conoces la razón de mi desgracia. A cambio de tus nobles palabras, te daré el dinero que me pidas.

Vivirás en mi palacio, dormirás en muelles lechos de plumas, perfumados los dormitorios con esencias de sándalo; te vestirán con lujosos trajes: tendrás criados y doncellas a tu servicio, bañarás tu cuerpo en aguas claras y transparentes, esenciadas de mirra.

El sanyasy escuchó atentamente, sin demudarse, mirándolo con piedad y simpatía. Tras una larga pausa, contestó: —Nada de cuanto me ofreces vale para mí. Brahama es el único tesoro indestructible. La verdad eterna

de Brahama, nos dice: toda acción tiene una reacción: el bien y el mal obedecen en el hombre a una imprescriptible ley.

El recobro de la felicidad es para ti la renunciación y la desdicha. Necesitas desposeerte de la gloria y de las riquezas, convertirte en un hombre pobre, sin más patrimonio que tu espíritu; debes salir de tu palacio, del encanto de tu torre de marfil y conocer, por ti mismo, la existencia del dolor.

No hay otra salvación posible. Habrás de cruzar las selvas, escuchando el grito de los chacales, el silbido de las aves de presa y arrostrar los peligros del tigre, padeciendo pobreza y desamparo.

Así podrás expiar las culpas anteriores. Escucha la voz pura del espíritu y disponte para la gran acción. Vyasa, intérprete de Brahama, comunicará a tus oídos la leyenda de las dos dinastías de la India, causantes de tu dolor.

Y al decir estas palabras, levantóse el sanyasy, saliendo de la cámara real y desapareciendo en las vagas neblinas de la distancia, ante el asombro del rey.

Indra vivió dos noches absorto en amarga reflexión. Transcurrieron largos espacios de tiempo con los más crueles insomnios.

Salió un día al jardín cuando amanecía. El bulbul entonaba un canto dulce y melancólico, alternando con los bravos gritos del bengalí.

Oyó la voz de Vyasa: —Dos dinastías reinaban en la India: Los Kuravas y los Pandavas. Nakula tu padre, regía los destinos de los Kuravas. Los Pandavas tenían por rey a Sahadeva, con una hija: Ambalika.

La dinastía de los Kuravas simbolizaba las ambiciones, los descos y la codicia.

Los Pandavas representaban el reino del espíritu, la virtud y la dicha perfectas.

Vivían los Pandavas en comarcas muy lejanas, más allá de las nieblas, de las montañas, de las nubes azules, y se albergaban en suntuosos palacios, tejidos de sueños.

Todo era blanco, transparente y luminoso, sin ninguna posibilidad de sombra. Hermosas doncellas se diluían en el nácar de luz con grados cada vez más tenues e invisibles de blancura.

Guerreros con alas empuñaban las espadas flameantes del espíritu.

Allí reinaba la paz, pues se habían trascendido los descos y las pasiones, y la justicia, más allá de toda determinación, tenía un valor imponderable.

En cierta ocasión, los ejércitos de Nakula llegaron a las fronteras de los Pandavas. El rey Nakula ambicionaba la gloria de Sahadeva y tentóle para que viniese al reino de su ambición. Tras reiteradas tentaciones, Sahadeva fue vencido por Nakula.

Fueron entonces derrotados los Pandavas y malditos los Kuravas. Los ejércitos de Nakula entraron victoriosos en Atma, la hermosa capital de los Pandavas.

Sugestionado Nakula con el poder de su triunfo y cegado por la codicia,

asesinó a la mayor parte de las huestes aladas y robó los tesoros de los Pandavas.

Las bellas doncellas de la luz se transformaron en espíritus errantes de los bosques. Los habitantes del reino de Sahadeva fueron parias en adelante.

La princesa Ambalika perdió la luz de su realeza y vivió pobre en un ignorado rincón de la India.

Los Kuravas fueron muy poderosos con su victoria. Pero los cielos trajeron el castigo de su acción, con dolor invencible de nostalgia, por el reino perdido de Brahama. El áspid del pasado ensombrecía la gloria del poder.

Keshava, capital de los Kuravas, fue a partir de entonces, el centro universal de la riqueza y el poderío.

Nakula vivió atormentado por su acción. Dedicábase a la caza, para abstraerse del recuerdo, serenar su espíritu y apaciguar la tormenta de su vida. Al atravesar un bosque, siguiendo una presa, fue arrebatado del elefante que montaba y destrozado a zarpazos y mordiscos por un tigre.

El príncipe Indra hubo de sustituir a Nakula. Y con la herencia del poder y riquezas arrastraba el pecado.

Para hacer desaparecer este descontento, conciliar a los Kuravas y a los Pandavas y volver al espíritu, el príncipe había de despreciar la vida si quería vivir con alegría: la riqueza, si quería felicidad; la molición, si amaba el heroísmo.

Aquello que poseemos o aparentamos, decía Vyasa, nada vale y está sujeto a cambio, como el viento escinde las montañas de arena o el terremoto destrumba los palacios.

Hay que matar la ambición. Y por el conocer de sí mismo, ser más ambicioso, conquistando una riqueza más valiosa que los tesoros de los Pandavas en manos de los Kuravas, el reino de la verdad y del espíritu.

Has de buscar, príncipe Indra, a la princesa Ambalika y libértala de su pobreza y abandono: ensilvecerte como los hombres que laboran los campos o los pájaros libres que cruzan el aire, y marchar pobre, sin honores, con la sola riqueza de tu fe y la voluntad de alcanzar un mundo más allá del deseo y del logro.

Y así fue: vestido Indra con pobres vestiduras, ceñidas con el cingulo de una soga, calzado con alharcas de palina, salió de su palacio.

Nadie enteróse de la huida, ni del éxodo, hasta después de ocurrido.

Aquella noche brillaba la luna, proyectando rayos de blancura sobre la encantada fronda del palacio; un viento suave movía las ramas de los árboles.

Mucho anduvo Indra, cruzando una naturaleza a menudo inclemente...

Durmió a la sombra de los ramajes, sobre la verdura de los prados en primavera y sobre las secas hojarascas del otoño.

Cansado, extenuado por los caminos interminables, encontraba alivio, cual rocío de amanecer de los aromas del henné, del mango o del jazmín, descansando a la sombra de las báculas, los cadabos o los mangles.

Encontró un día una aldea de alfareros, de afanosos parias, que tejían palmas y mimbres, sentados en el suelo o en escabeles pintados de azafrán.

Aledaño al caserío, construido, con maderas y palmas; se veían campos cultivados de maíz y cebada; crecían los cocoteros, los lirios y las ashocas.

Unos niños desnudos daban gritos de alborozo, bañándose en las aguas tibias de un lago, calentado por la brisa soleada.

Los aldeanos le miraron, al advertir su presencia, como si fuese un yegui o sanyasi, por la pobreza de sus vestidos, la largueza de las barbas o el triste signo del peregrino. Diéronse cuenta, por un misterioso saber, que se trataba del príncipe Indra. Hablaron entre sí, mirándose con un mutuo consenso. Le volvieron la espalda y diéronle voces para que se alejase, lanzando piedras y azuzando a los canes. El príncipe Indra —dijeron las voces— el destructor, el ladrón de los Pandavas.

Alejóse con tristeza de aquellas gentes, sin oír ya los ladridos de los perros ni el mortificante griterío, deteniéndose a descansar a la dulce sombra de unos saptaparnas y madares.

Estaba sediento y tenía hambre. Aparecían en su imaginación ricos manjares, servidos con la vajilla de oro y plata, de sus palacios; las frutas más sabrosas y que más gustaban a su paladar la ambrosía de excelentes vinos y licores.

En su espejismo del agua creía ver cercanos los manantiales y cataratas, saltando entre piedras y verdines. Escuchaba, aguijoneado de pesadillas, el salvaje griterío de los cóndores; sentía las pupilas vítricas de los tigres en amenaza, o el pesado vuelo y olfateo de los buitres, en los cielos llenos de nubarrones.

Como si el ala suave de la brisa le despertase de las pesadillas, vio un arroyuelo, deslizado entre la maleza, que descendía de un montecillo.

Sació su sed y siguió el curso del agua que corría por estrechos cauces, entre pedregales, hasta encontrar una gruta, origen del nacimiento.

Multitud de gotas caían en los remansos, desprendidas de las techumbres húmedas.

Avanzó en el interior de la gruta, movido por invisible fuerza protectora, rozando y separando las ramas de tupidas plantas que se oponían a su paso.

Entre enlazados tallos vegetales se adivinaba una puerta pequeña, como madriguera de raposas. Al empujar esta entrada, abrióse lentamente, y por el estrecho abertal formado, introdujo Indra su cuerpo.

Avanzó por un largo y oscuro corredor, al parecer de techos muy altos, y de anchas distancias laterales, pues resonaban los pasos como en la oscuridad

de un extenso espacio vacío, notándose con inverosímil extrañeza grandes corrientes de aire, en algunos de los largos trechos cruzados.

Después de una lejana marcha, pudo notar los vagos y pálidos resplandores de la luz, cada vez más intensos, a medida que avanzaba, y al final, una gran salida, como la cuenca vacía de un ojo irregular, abierto al infinito.

Gigantescas cadenas de montañas y bosques de árboles corpulentos, entre sombras azules e imponentes roquedales, se distinguían desde los bordes de esta gran abertura.

Un valle extenso se formaba en las faldas de los montes. Corrían las aguas de un río rodeado de prados, de arbustos espinosos y de rosales silvestres; correteaban los alzacolas, los pájaros de aguas y las golondrinas, cerca de los márgenes húmedos; ondulantes palmeras y verdes frondas formaban los alrededores de un poblado, edificado en la planicie de una colina.

Indra atravesó el valle, lleno de luminosa esperanza, y ascendió hasta el caserío. Los habitantes vivían en gran pobreza, aunque su aspecto era noble y espiritual su continente. Todos vestían de blanco con el más fino lienzo, como siempre es fama tejíose en Benares.

Allí estaba la princesa Ambalika, y los escasos supervivientes de los Pandavas. Debían trabajar y sufrir los dolores de la humana naturaleza.

No tenía Ambalika a su alcance, como en otro tiempo, las sombrillas de seda que le evitaban las molestias del sol o del polvo, ni los vigorosos elefantes para conducirla sin pisar las piedras o la dureza del suelo, con los roces posibles de los cardos y las ortigas en desplazamientos por agrestes caminos.

Se ocupaba ahora con sus mujeres y antiguos servidores, en el cultivo y cosecha de los campos, la higiene de los hogares y la educación de los niños. Pero su belleza se mantenía inmarcesible, en eterna primavera, con la más noble gracia y hermosura.

Destacaba la negrura de sus cabellos, luengos, abundosos, de sus blancas vestiduras o entre los dorados campos de lino y la albura de las margaritas silvestres.

La misión de Indra se hallaba cumplida. Ambalika le concedió su amor y los Pandavas encontraron el reino perdido.

El amor de Ambalika y de Indra hicieron el milagro. El príncipe Indra obtuvo la felicidad que buscaba.

El espíritu de los Pandavas dio la inspiración de Brahama a las acciones de los Kuravas.

Una vez más la voluntad cósmica se hacía conciencia en los hombres.

La ley de Brahama nada ni nadie la puede destruir.

Nota aclaratoria.—Hay mito en la creación de personajes inexistentes, cuya

acción, por sus dimensiones imaginativas o sus perfiles fantásticos, no pudieron darse en la realidad. Y encontramos valores estéticos en el carácter de los actores, donde el bien triunfa del mal y el amor se logra con el vencimiento de las asechanzas de la fuerza simbólica, de la perfidia. Son pensamientos estéticos los que establecen un parangón espiritual entre las dos fuerzas del simbolismo, encarnadas en los Pandavas y en los Kuravas, o en el desarrollo de las acciones argumentativas. O en los escenarios naturales, donde los protagonistas actúan, presentados con el lenguaje literario más bello y sugestivo que me fue posible y procurando buscar la mayor fidelidad al espíritu del "Bhagavad Ghita", o a la leyenda "El Caudillo de las manos rojas", de Gustavo Adolfo Bécquer, que también me sirvió de referencia inspiradora.

Tomamos a Indra como el primero o el principal, el príncipe es el primero, que es el que armoniza a los dos principios opuestos de los Pandavas y los Kuravas, o el Uno, que es la suma resultante del dos y el tres, después de haber sido el origen de los dos, con el significado filosófico del Sumo Hacedor, o la suma reabsorción de los entes de la creación en sí mismo; es suma o síntesis después de la manifestación, en el sentido que daba Plotino: salir de Dios y volver a Dios, que es la patria divina de origen.

Y en esto consiste el poder figurativo del símbolo: las metáforas son el recurso literario para explicar ideas o principios. La estética radica en las descripciones de los simbolismos, presentados los entes de pensamiento como si fueran vivientes o reales, con la patética de los seres humanos.

MITO Y ESTÉTICA DEL QUIJOTE

El mito de Don Quijote consiste en la idealización de los más nobles sentimientos que radican en la naturaleza profunda del hombre y constituye la dualidad del sexo humano: de una parte, la entrega a las exigencias de las necesidades del cuerpo y al instinto de conservación que hace generar en el hombre el miedo, el egoísmo, la cobardía y las pasiones por la posesión de bienes materiales o el goce del amor, considerado como el demonio sobre la mujer. Y de otra parte, la conciencia de nuestra finitud o la presencia de un fondo insobornable de solidaridad o de simpatía con los otros seres humanos, que radica en el sentimiento platónico de que lo que vivimos no es perfecto y que hay algo superior que podemos imaginar perfecto, y que frente al egoísmo está la simpatía o el dejar de ser en sí para ser en los otros: que frente al amor como dominio y posesión está la conciencia del amor ideal, que es compenetración con la mujer y los hijos, llevándonos a los mayores sacrificios y a las más bellas acciones.

Cervantes encontró en Don Quijote, sin saberlo, el paradigma más elevado de las virtudes mejores de la humana naturaleza. Por eso es la más perfecta creación del arte, como nunca se ha dado hasta entonces. La mente de los filósofos o la imaginación de los artistas pueden crear sistemas o criaturas que tengan validez de realidad, aunque siempre una realidad condicionada o limitada a la mente que lo imaginó, pero si la criatura es la NATURALEZA MISMA SIN LIMITACIONES, entonces viven por sí mismos, sin necesidad del autor: FUE LO OCURRIDO CON DON QUIJOTE, que se dio a caminar sin necesidad de Cervantes, por los caminos del mundo.

Miguel de Cervantes, le dio el cauce a la palabra, pero Don Quijote, como los secretos de armonía en la naturaleza, solamente necesitan que un compositor les dé forma o los recoja en el pentagrama. El compositor es el canal por donde discurre la armonía. El pensamiento del hombre es limitado y LA NATURALEZA ES EN TODA SU MAGNITUD CREADORA. Lo que imaginamos como hombres, es perecedero y la vida es siempre una renovada creación o una infinita posibilidad de interpretación.

Don Quijote y Sancho son presentados en oposición y así es en la realidad. Sin embargo, como descubre Salvador de Madariaga, Don Quijote influencia a Sancho en el quijotismo y Sancho influencia a Don Quijote en el sanchismo y es una prueba evidente de que en el hombre hay siempre un Sancho que acecha y un Don Quijote que nunca está oculto del todo.

La locura de Don Quijote ha pasado a Sancho y la cordura de Sancho a Don Quijote. Igual sucedió con los Duques o con quienes trababan contacto con los dos locos geniales. Así dice Cide Hamete: "que tiene para sí ser tan locos los burladores como los burlados y que no estaban los Duques dos dedos de parecer tontos; pues tanto ahinco ponían en burlarse de dos tontos".

Don Quijote había enloquecido en un amor idealista. "Y fue a lo que se cree que en un lugar no cerca del suyo había una moza labradora de muy buen parecer, de quien él en un tiempo anduvo enamorado, aunque según se entiende, ella jamás lo supo ni se dio cata de ello".

Ahora bien, si Sancho no existiera no conoceríamos a Don Quijote. Lo bueno se comprende por la presencia de lo malo, a lo sabio por lo necio; todo existe en relación con algo diferente; es la dualidad fundamental de todo lo que vive. Las especies vivas se justifican por lo masculino y lo femenino, que hace posible la creación y la continuidad de la especie respectiva. La síntesis de la cualidad se daría en el fruto resultante y éste a su vez volvería a ser dualidad en el encuentro renovado de lo masculino y lo femenino creadores. O podría darse en una síntesis intelectual, en que imaginásemos la desaparición de los opuestos.

Don Quijote es una novela, la primera y la única novela de todos los

tiempos, es la revelación más profunda y más real del hombre a todos los hombres, lo mismo que los libros bíblicos, son la revelación de Dios a los hombres, pero Dios se revela con alegorías no siempre comprensibles o con relatos de criaturas angélicas, cuya comprensión es muchas veces de naturaleza infusa.

Don Quijote, en cambio, puede ser comprendido por todos; es el hidalgo castellano de la Mancha, cuyas hazañas, aunque inverosímiles, en muchos casos pudieron darse y comprenderse con el entendimiento natural; es la caricatura de un caballero armado, con armaduras enmohecidas y anacrónicas, con una bacía de barbero que provoca la irrisión, una lanza y una espada, que parecen sacadas de un museo y un pobre caballo, el sufrido Rocinante, que lleva en sus lomos aquella triste y cómica figura, a quien todas las desventuras acacien por el idealismo irreal. Simboliza la lucha contra la injusticia liberando a los condenados a galeras, que después lo moderarán a pedradas y que le harán decir: "el hacer bien a villanos, es echar agua en el mar".

O defender la belleza ideal de Dulcinea del Toboso encarnada en una moza campesina, oliendo a ajos y cebollas; o en lucha con el caballero vizcaíno por solas suposiciones ideales; o enfrentarse al león de la jaula con una valentía ciega; llamándose después por su valor caballero de los leones, en lugar del caballero de la triste figura y padeciendo de los más fuertes contrastes, en que el caballero ideal es vencido casi siempre frente a la más dura realidad, que Sancho Panza advierte y que Don Quijote no se da cuenta. ¿Cómo Don Quijote que es el paradigma del ideal más puro, puede rebajarse a la realidad egoísta y al contacto con la escoria de todas las cosas materiales? Y que fuese vencedor con su vencimiento del cura y el barbero, aunque otra cosa pudiese pensar el lector.

Los creadores de religiones, los filósofos que alumbraron sistemas nuevos de pensamiento, que sirvieron para crear mundos mejores, los poetas que vaticinaron o que cantaron la gloria de los héroes, no tuvieron el menor temor de aparecer locos o idealistas y se entregaron con el quijotismo abnegado de los que cumplían una misión de felicidad, de progreso y perfección para los humanos.

Cervantes expresó al mundo medieval en el Renacimiento en una España que se constituyó en campeona de la Contra-Reforma donde frente a la claridad de la razón se aferraba a la sinrazón y donde frente a la filosofía seguía cultivando la mística medieval, como el ejemplo de la Celestina, que fue un anticipo del Quijote, donde el amor y la pasión de los jóvenes Calixto y Melibea contrasta con el materialismo y la brujería de Celestina. Y que gracias a este medievalismo fue posible el milagro de la colonización ame-

ricana con sus misioneros ejemplares o la creación de la literatura española del Siglo de Oro.

Don Quijote es el fruto típico de esa España medieval, que todavía seguía creyendo en la fe idealista, que se pedía cuentas de sus derechos en América, cuando nadie se las pedía y cuando ningún pueblo, en el pasado histórico, se las había pedido. El derecho de conquista, decían todos los conquistadores, daba todos los derechos.

La segunda parte del Quijote es cuando los Duques se burlan del caballero y del escudero, porque los Duques representaban el Renacimiento italiano. El Renacimiento se burla de la Edad Media. Pensemos para justificarlo que el cristianismo italiano tiene la influencia del paganismo griego y romano y el cristianismo español está radicalmente vinculado con el hebraísmo primitivo, como encontramos en el arte de estos dos pueblos. Italia es Leonardo de Vinci o Miguel Ángel y España es el Greco y Zurbarán.

Nada más lejano del cristianismo medieval que esos aristócratas burlones y escépticos.

El mito proporciona los motivos estéticos y la expresión del carácter bello de los personajes. Existe una Estética del Quijote desde que comenzamos por conocer al caballero en su pueblo de la Mancha, donde de tanto leer y poco dormir se le secó el cerebro y vino a perder el juicio.

Nos encontramos con un loco idealista que lee libros de caballería, recordando una Edad Media olvidada. La Edad Media no es solamente en un orden cronológico de la Historia; viven la Edad Media todos los idealistas, que por serlo, tienen el alma medieval y se entregan al servicio de los ideales que aparentemente son locura y que nunca tendrán realidad. Por eso Don Quijote eterniza su medievalismo en todas las generaciones; todo hombre busca la réplica a lo que lleva en sí o encuentra destellos o identidades a su patética idealista. Don Quijote tiene siempre la respuesta al idealismo de la humanidad.

Mucho sabía de este idealismo Miguel de Cervantes, cuya vida desventurada y heroica, tenía gran parecido con su personaje inmortal. Cervantes aprendió, con dolor en la Universidad de la vida, conviviendo con soldados, con pícaros, con aventureros y cautivos, con mujeres de la vida y con damas honestas, pero siempre viviendo en la escasez de dinero, de honores y de amor, y si alguna vez los tuvo, fue siempre efímero, dejándole amargura en el alma, como en sus tiempos de alcaballero, que le llevó a la prisión de Argamasilla del Alba, o las prisiones de Argel, después de su heroísmo de Lepanto. O aquella Catalina de Palacios en Esquivias, su mujer por corto tiempo, O su negado viaje al Soconusco.

Miguel de Cervantes tenía el alma grande y su humorismo nunca le hacía amilanarse de sus desventuras. El Quijote es un libro de humano humoris-

mo, que hace reír lo mismo que hace llorar. La risa y el llanto como las dos caras del alma humana.

Sancho es la contraposición de Don Quijote con una cara diferente o el contrapunto de la misma armonía. Y así lo confirma el cura: "Veremos en lo que pára esta máquina de disparates de tal caballero y de tal escudero, que parece que los forjaron a los dos en una misma turquesa, y que las locuras del Señor sin las necedades del Criado, no valían un ardite".

Don Quijote está compenetrado sin saberlo en su locura con Sancho y abundan los reproches de que la equivocación o la locura es del otro. Así Don Quijote ataca a Sancho en términos duros: "Ahora te digo, Sanchuelo, que eres el mayor bellacuelo que hay en España. Dime ladrón, vagabundo, ¿no me acabas de decir ahora que esta princesa se había vuelto en una doncella que se llamaba Dorotea y la cabeza que entiendo corté a un gigante era la puta que te parió, con otros disparates, que me pusieron en la mayor confusión, que jamás he estado en todos los días de mi vida?"

Buscaremos algunos ejemplos donde se muestre con gran sugestión una estética del mito.

EN LA MUERTE DEL PASTOR CRISÓSTOMO

En los capítulos XII, XIII y XIV de la primera parte del Quijote se relata este curioso suceso de la muerte del pastor Crisóstomo, enamorado de la pastora Marcela.

Encontramos aquí la influencia medieval de pastores de bosques y de encantamientos, aunque en el Quijote se produce el encantamiento de Crisóstomo por el amor no correspondido de Marcela. Don Quijote es como el Pan de los griegos que defiende a los pastores virtuosos contra las asechanzas de los malvados.

El Renacimiento resucitó a la antigüedad griega y romana y el mundo milagroso del medievo. Las Pastorales de Longo o Dafnis y Cloe, que tradujo al castellano Juan Valera, sirvieron de inspiración a otras novelas con el mismo tema, como *Menina e moça* de Bernardin de Riveiro, *La Diana*, de Jorge Montemayor o el *Amadis de Gaula*, que durante más de dos siglos fue leída por toda Europa y que fue citada por Cervantes en el Quijote: o *Pablo y Virginia*, de Bernardino de Saint Pierre.

La antigüedad griega fue siempre el modelo, como aquella llamada *Teogenes y Cariulea*, de Heliodoro, y que imitó Cervantes en *Persiles y Sigismunda*, o Calderón de la Barca, para su comedia *Los hijos de la Fortuna*.

El origen de Dafnis y Cloe está en la mentalidad de los griegos antiguos,

los que llamaron a la novela "mytho", y los latinos "fábula". Contar o hablar era referir mitos o fábulas. Por eso hablar viene de "fabular", que a su vez procede de "fabula". El mito significaba la palabra, discurso, fábula o tradición popular o cuento.

Toda habla tenía mucho de cuento, novela o fábula. Y así se explicaban los fenómenos de la naturaleza, la imaginación de los dioses del Olimpo, los demonios y los genios y su historia se cantaba en himnos y todo lo que acontecía a los hombres. Pues fueron los rapsodas que conservaron en cantos épicos la tradición de Aquiles y de Ulises y que Homero les dio la cifra de su unidad argumentativa.

¿Acaso Hércules, Tesco, Perseo y Belerofonte, caballeros andantes, que amparaban a los débiles, ayudaban a doncellas y liberaban a la tierra de monstruos y tiranos, no eran sino mitos?

Cervantes en el pastor Crisóstomo, como en el discurso a los cabreros, imita a los antiguos poetas bucólicos, especialmente a Teócrito, pero sin la afectación de los antiguos y la naturalidad realista española. En Crisóstomo encontramos una novela idílica. Cervantes hace decir a Vivaldo, el caminante: "que aquella madrugada habían encontrado con aquellos pastores, y que por haberles visto en aquel tan triste traje, les habían preguntado la ocasión por que iban de aquella manera: que uno de ellos se lo contó, contando la extrañeza y hermosura de una pastora llamada Marcela, y los amores de muchos que la recuestaban, con la muerte de aquel Crisóstomo, a cuyo enticero iban".

Don Quijote habla de la necesidad de tener una dama de la que estar enamorado y justifica también el amor de Crisóstomo: "digo que no puede ser que haya caballero andante sin dama, porque tan pronto y tan natural les es dado a los tales ser enamorados, como al cielo tener estrellas".

El pastor Ambrosio hace el elogio de Crisóstomo, a punto de ser enterrado en la montaña, y en que la belleza de la descripción es digna de Cervantes: "—Ese cuerpo, señores, que con piadosos ojos estáis mirando, fue depositario de un alma en quien el cielo puso infinita parte de sus riquezas. Ese es el cuerpo de Crisóstomo, que fue único en el ingenio, solo en la cortesía, extremo en la gentileza, fénix en la amistad, magnífico sin tasa, grave sin presunción, alegre sin bajeza, y finalmente, primero en todo lo que es ser bueno, y sin segundo en todo lo que fue ser desdichado".

Marcela contesta a los reproches de los amigos de Crisóstomo con palabras sabias y discretas: "Tengo libre condición, y no gusto de sujetarme; ni quiero, ni aborrezco a nadie; no engaño a éste, ni solicito a aquél; ni burlo con uno, ni me entretengo con el otro. La conversación honesta de las zagalas de estas aldeas y el cuidado de mis cabras me entretienen. Tienen mis deseos por

término estas montañas, y si de aquí salen, es a contemplar la hermosura del cielo, pasos con que camina el alma a su morada primera".

Marcela se alejó por la espesura del bosque y algunos quisieron seguirla, sin tomar en cuenta sus palabras de desengaño para los que la escuchaban. Entonces Don Quijote encontró la ocasión para defenderla por su honor de caballero andante: "Ninguna persona de cualquier estado o condición que sea, se atreva a seguir a la hermosa Marcela, so pena de caer en la furiosa indignación mía. Ella ha mostrado con claras y suficientes razones la poca o ninguna culpa que ha tenido en la muerte de Crisóstomo, y cuán ajena vive de condescender con los deseos de ninguno de sus amantes; a cuya causa es justo que en lugar de ser seguida y perseguida, sea honrada y estimada de todos los buenos del mundo, pues muestra que en él ella es sola la que con tan honesta intención vive".

Asegura Salvador de Madariaga que el Retablo de Maese Pedro adquiere segunda inmortalidad con la música de Manuel de Falla.

Allí se han conjugado los diversos factores de la farándula teatral, ofreciendo con la ficción de las figuras y el contenido del lenguaje del Retablo una imagen de la realidad. El mono adivino; Maese Pedro caracterizado con un parobe verde en un ojo, simulando estar tuerto para ocultar al Ginés de Pasamontes, el pícaro redomado; el ventero, el joven relator que deforma la seriedad histórica del romance, lo que provoca la cólera de Don Quijote; el rebuzno de los dos alcaldes o el ejército pintoresco de uno de los pueblos, dispuesto a combatir con el otro. Y finalmente, la fuga de Don Quijote y Sancho, donde se muestra la falsa fortaleza de la que blasona el caballero de la Mancha.

El Retablo no son solamente las figuras de Maese Pedro: hay que considerarlo aumentado con todos los circunstantes, incluidos los espectadores, como en un teatro de guiñol o marionetas. Don Quijote, con su estrafalaria figura, la bacía del barbero, la armadura enmohecida, la lanza y la espada viejas, sin el brillo de los aceros toledanos, los ojos brillantes y obsesivos del loco caballero del ideal; el Recinante flaco, que puede asomar su cabeza cansina por la ventana del establo vecino, la gordura sanchopancesca, el ventero y todas las gentes que estaban en la posada, incluidas las maritornes y los mozos de mulas.

Así describe Cervantes a Maese Pedro: "Este es un famoso titiritero, que ha muchos días que anda por esta Mancha de Aragón, enseñando un Retablo de la libertad de Melisendra, dada por el famoso Don Gaiferos, que es una de las mejores y más bien representadas historias que de muchos años a esta parte en este reino se han visto. Trae asimismo consigo un mono de la más rara habilidad que se vio entre monos, ni se imaginó entre hombres, porque si le preguntan algo, está atento a lo que le preguntan, y luego

salta sobre los hombros de su amo, y llegándosele al oído, le dice la respuesta de lo que le preguntan, y Maese Pedro la declara luego; y de las cosas pasadas dice mucho más que de las que están por venir; y aunque no todas las veces acierta, en las más no yerra; de modo que nos hace creer que tiene el diablo en el cuerpo".

Don Gaiferos y Melisendra, Carlo Magno, los soldados y caballeros franceses, las torres almenadas de Zaragoza, y después Don Quijote que irrumpe con violencia y destroza el tablado y sus muñecos. La huida de Maese Pedro, la fuga del mono y el estrépito de voces temerosas de la tragicomedia.

Se ha producido una explosión tragicómica. Don Quijote reconoce que los encantadores le han engañado y ofrece pagar los maravedises y reales del estropicio. Aquí se da el valor estético más destacado, lo mismo que en aquella devolución por el Cid Campeador a los judíos Raquel y Vidas.

"Ahora acabo de creer, dijo a este punto Don Quijote, lo que otras muchas veces he creído: que estos encantadores que me persiguen no hacen sino ponerme las figuras como ellas son delante de los ojos, y luego me las mudan y truecan en las que ellos quieren. Real y verdaderamente os digo, señores que me oís, que a mí me pareció todo lo que aquí ha pasado que me pasaba al pie de la letra: que Melisendra era Melisendra; Don Gaiferos, Don Gaiferos; Marsilio, Marsilio y Carlo Magno; por eso se me alteró la cólera, y por cumplir con mi profesión de caballero andante quise dar ayuda y favor a los que huían, y con este buen propósito hice lo que habéis visto. Si me ha salido al revés, no es culpa mía, sino de los malos que me persiguen y con todo esto desde mi yerro, aunque no ha procedido de malicia, quiero yo mismo condenarme en costas; vea Maese Pedro lo que quiere por las figuras deshechas, que yo me ofrezco a pagárselo luego en buena y corriente moneda castellana".

Es una estampa medieval, trasladada al Renacimiento, que ya no tolera la ficción tal como se entendía en siglos anteriores y produce un contraste tragicómico, en maravillosa conjunción de elementos.

Recuerda a los juglares castellanos que recorrían los pueblos y los reinos peninsulares, relatando romances de heroísmo, de amor y de fantasía. Todavía hasta primeros del siglo XX se encontraban estos epigones del juglarismo; recorrían los pueblos españoles, llevando grandes cartelones, ilustrados con litografías y dibujos, sobre crímenes o bandoleros de leyenda. Un narrador repetía el argumento con un sonsonete persuasivo y la masa pueblerina se deleitaba con el hecho de ficción, provocando lágrimas, admiración o indignación.

El narrador pasaba después el platillo y recogía las monedas voluntarias de los asistentes. Fue el antecedente del explicador del cine mudo, que fue el que enterró a los romances populares y al teatro de la legua.

Se mostraba, sin proponérselo, en el Retablo de Maese Pedro, que existe una ambivalencia humana; la seriedad y el humor o la comedia y la tragedia y el choque provocaba la risa. El relator del Retablo con voz seria y la furia de Don Quijote que hacía huir a Ginés y al mono, con la destrucción de las figuras del Retablo, generando una carcajada bárbara y estrepitosa, como la entrada de un burro violento en una cacharrería. O el rebuzno de los alcaldes, con tal realismo que parecían burros y no hombres, haciendo recordar a Sancho que en su pueblo también él rebuznaba con el mismo realismo.

Cervantes logró reunir en el Retablo de Maese Pedro un maravilloso contraste de emociones y de personajes cómicos, cuya comicidad arrancaba de una seriedad aparente, aunque manifestada como real. La picardía de Ginés de Pasamontes, con la presencia de Maese Pedro, recuerda la espléndida novela picaresca española, con personajes inmortales como Lazarillo de Tormes, Gil Blas de Santillana, El Escudero Marcos de Obregón o el Buscón Don Pablos. Y sobre todo la expresión española de la dualidad medieval y renacentista, que eso es Don Quijote.

LA FILOSOFÍA DEL HUMORISMO Y EL QUIJOTE

Hay en el hombre dos formas de conocimiento o dos saberes de él mismo y lo que conoce de otros seres es en función de su alcance cognoscitivo o en relación con sus facultades humanas. Pero hay un conocimiento propio del hombre, deslindado de los otros seres de la naturaleza. Otras zonas del conocimiento como la naturaleza o Dios son posibles porque el hombre las conoce y aunque el hombre no las conociera, existirían tal vez, puesto que todo puede ser considerado en función del hombre; otro conocimiento no es posible. Así pues la teología o la cosmografía se subordinan o condicionan a que el hombre las conoce; en la naturaleza, el hombre descubre sus leyes y en la teología, es creada por el hombre, y se crea porque la idea de Dios ya existe en la mente del hombre.

El hombre tiene una naturaleza física o una entidad corpórea que alberga otra naturaleza mental. La primera se estudia como antropología física y la segunda como antropología filosófica. Saber si el hombre es de raza indoeuropea o americana, si es de color cobrizo o blanco, si manejaba la piedra y los metales, todo eso es conocimiento antropológico o físico. Pero estudiar al hombre como investigador de la ciencia, como creador de comunidades en función del espíritu, de arte o de cultura intelectual, de lenguaje o de simbolismos, es antropología filosófica.

La antropología física podría responder al interrogante, ¿qué es el hom-

bre? y la antropología filosófica contestaría a la pregunta, ¿quién es el hombre?, dando a esta última averiguación una mayor jerarquía intelectual o una mayor sabiduría del hombre espiritual.

El humorismo es una manifestación de cultura filosófica, puesto que sólo aparece cuando se han dado formas refinadas de cultura. El hombre primitivo ríe porque satisface sus instintos, porque ha alcanzado la presa que ha de satisfacer su hambre o porque ha logrado un placer sexual.

El humorismo puede ser intelectual cuando conviene a los sentimientos generales del hombre, en choque de contrastes o erupción del absurdo. O bien puede ser manifestación de un sentimiento de comunidad, en que sólo se sienten impresionados los que pertenecen a esa comunidad.

Así por ejemplo el humor mexicano es diferente del humor inglés. Con el humor inglés no se ríen los mexicanos, como con el humor mexicano no se ríen los ingleses, porque en los dos casos hace falta un esfuerzo intelectual para comprenderlo, y cuando interviene la función de la inteligencia, el humor se enfría y a "tempo" lento la risa se desvanece. El humor ha de ser un choque espontáneo, cálido y sorprendente.

Solamente el hombre ríe entre todos los animales y la función de la risa y el llanto, que son dos categorías iguales de signo contrario, muestran una complejidad espiritual o una manifestación superior de las emociones y de la inteligencia, cuyo estudio, con su significado o su alcance intelectual, pertenece al conocimiento filosófico; es lo que llama Cassirer una antropología filosófica.

Federico Nietzsche nos habla en Zarathustra de un hombre sin ternura y sin belleza, sin piedad para lo humano: "Adornado de horribles verdades, su botín de caza y de una belleza de vestiduras desgarradas, muchas ramas espinosas colgaban de él, pero no vi ninguna rosa. Todavía no había aprendido a reír ni a conocer la belleza. Con aire sombrío volvía este cazador del bosque del conocimiento. Volvía de luchar con los animales feroces, pero su seriedad refleja todavía el aspecto de una fiera, de una fiera no vencida".

El hombre ha de saber reír y llorar o debe darse en el hombre la confluencia de la tragedia y de la comedia. Desconfiamos del hombre que ha reído poco o llorado poco; sus frenos intelectuales se lo impiden, por experiencias de varias naturalezas, formando un ser contrario a su constitución normal de hombre. Algo de esta realidad quiso decir Platón, el maestro de Filosofía de todos los tiempos y que relata Ortega y Gasset: "En la novela como síntesis de tragedia y comedia se ha realizado el extraño deseo, que sin comentario alguno, deja escapar alguna vez Platón. Cree oír que están trabados en un difícil diálogo, donde Sócrates sostiene frente a Agatón el joven autor de tragedias y Aristófanes el cómico, que no son dos hombres distintos, sino uno mismo, debe ser el poeta de la tragedia y de la comedia".

El hombre que comprendiese la seriedad y el humor, participando de las dos caras de la medalla, nos daría el dechado de lo humano. Lo encontramos en la caricaturista que nos descubre, en el gesto de sus caricaturas, auténticos poemas de afecto, de ironía o de intención anímica, con una graciosa aureola de humor logra en un breve trazo o pirueta lo que un pintor lograría pintando del todo al personaje, con luces, sombras y técnica pictórica. Un pintor de genio puede descubrirnos en un solo gesto el contenido esencial del hombre, más allá de temporales mudanzas y en ese solo gesto está la significación total de un cuadro; es un esfuerzo de imaginación para traducir la realidad como concebida en sueños.

Desconociendo esta verdad, el hombre lógico desprecia al hombre mágico por tradicional y el hombre mágico no cree necesario el estudio de la ciencia objetiva. Muchos hombres lo han reconocido así. Romain Rolland estudió las formas mágicas de la literatura y de la filosofía orientales y el irracionalismo de Bergson es el justificante de este fenómeno, acudiendo a la intuición y a los impulsos vitales.

El humor o "humour" tiene para los ingleses significado de temperamento, a diferencia del carácter que imprime la cultura o la educación. Y la paradoja se produce: el humor nace como escape de la educación inglesa, que alcanzó su temperamento por la disciplina intelectual o las ideas morales de la sociedad sajona. Así, la novela no es completa si no tiene temas resueltos con seriedad y humor.

Esta realidad explica las manifestaciones del humor en diferentes cómicos y como resultado de la educación recibida o del inconsciente cultural de su estirpe.

El humor cuando es mínimo, provoca la sonrisa y cuando es máximo provoca la risa. Entre la risa y la sonrisa hay jerarquías o gradaciones bien marcadas. La sonrisa, se da frecuentemente en el intelectual, que suele esconderse en la sonrisa como una concesión al humor tomando más bien el aspecto de un escudo protector contra la franca espontaneidad de la naturaleza.

Cervantes había descubierto en el Quijote antes de que lo hiciera Bergson en su breve libro *La Risa*, que el humorismo es el flanco necesario del hombre serio y como remedio contra la rigidez educativa individual; que la bacía del barbero y la armadura enmohecida, cabalgando en Rocinante, las llevan muchos hombres sin saberlo, aunque no sean físicas, sino mentales y con la aparición de la risa la advierten.

Miguel de Cervantes hablaba el lenguaje vivo de la experiencia y la intuición y no sabía de tesis filosóficas, como ahora diríamos en términos académicos, pero la idea quedaba expresada en sus personajes inmortales. Sucede lo mismo con los usos y las costumbres del pasado, que naturalmente envejecen; los jóvenes lo advierten, pero los viejos, que viven impregnados de

las ideas que han vivido, no se dan cuenta, y si se dan cuenta, no son capaces de vivir con la nueva realidad.

Por eso una generación muere, aunque siga viviendo físicamente; son vivos que en el orden de las ideas están difuntos, o lo que llama Heidegger hombres inauténticos. De estos cambios se salvan las grandes ideas filosóficas o ciertos principios religiosos, cuya vida puede durar milenios de tiempo tal vez, pero nada garantiza que en el futuro, con el advenimiento tal vez de nuevas dimensiones interpretativas de la realidad, puedan cambiar.

El hombre es hijo de lo que ha sido y ya no es posible renovarse: sus hijos y sus nietos, físicos o de época mental, lo reemplazarán por naturales impulsos vitales y la necesidad biológica y psíquica de experimentar personalmente.

El viejo, si quiere vivir otra época que no es la suya, propende a las extravagancias cómicas. Señala la comicidad en el caballero Don Quijote, manteniendo el ideal de la justicia más pura, tal como se entendía en la literatura caballeresca medieval, cuando estaba viviendo en una época de auge de la razón; Don Quijote nos hace reír y llorar con sus hazañas desventuradas o el fracaso estrepitoso de la idea falsa de su fuerza o poder; en esta criatura literaria creada por Cervantes se da el ejemplo típico del humorismo, como conciencia trágica de lo grotesco que lo ha generado.

GENUINA EXPRESIÓN DE LA ESTÉTICA DEL MITO EN EL EPISODIO DE LA CUEVA DE MONTESINOS

A alcanza la estética del mito su genuina manifestación en este episodio de la Cueva de Montesinos, donde el propio Don Quijote duda de su veracidad ante las dudas de Sancho. Pertenece al género de la literatura fantástica, a la que pertenecían los libros de caballerías, y a la maravillosa tradición poética de la Grecia mitológica, heredada especialmente por los bardos germánicos, quienes la transmitieron a los otros pueblos europeos. Un ejemplo típico son los Nibelungos que recogió William Shakespeare en el *Sueño de una Noche de Verano*.

Si el mito es siempre la cara opuesta a la verdad, lo relatado por Don Quijote pertenece a las grandes creaciones del mito literario en todos los tiempos.

Comienza el relato a desarrollarse en la entrada de una cueva, "donde era menester proveerse de sogas para atarse y descolgarse en su profundidad". Y que "era llena de cambroneras y de cabahigos, de zarzas y malezas, tan espesas e intrincadas que de todo en todo la ciegan y encubren".

Miguel de Cervantes se ha anticipado cuatro siglos a la psicología profunda de la escuela de Viena. El superego de Don Quijote se había formado en su larga soltería, en que amó a una mujer y por timidez nunca se le declaró. Y esa mujer idealizada se transformó en Dulcinea del Toboso, concebida para que el amor concreto de hombre y mujer no pudiese realizarse. El hombre busca siempre lo que no ha tenido, tratando de compensar su complejo de frustración. La lectura de los libros de caballerías había impregnado el subconsciente de Don Quijote de ideas fantásticas e irrealizables, pero por su ambición idealista hubiera querido ver realizadas en su vida.

Mito de la caverna llamó Platón a una de sus ideas más impresionantes. Y Cueva de Montesinos llamó Cervantes a un episodio legendario de Carlo Magno de Francia. Psicología de la caverna se ha llamado el estudio difícil y complejo del subconsciente.

Como lo sucedido no es posible aceptarlo por la razón al moverse en el reino del misterio, entra en la substancia típica del mito y en el relato argumentativo se produce la estética con valores filosóficos y literarios.

Queda definido el mito con aquella declaración de Don Quijote, en que hincado de rodillas, rezó una oración a Dios, invocando también a su señora Dulcinea.

"¡Oh, señora de mis acciones y movimientos, clarísima y sin par Dulcinea del Toboso! Si es posible que lleguen a tus oídos las plegarias y rogaciones de este tu venturoso amante, por tu inaudita belleza te ruego las escuches; que no son otras que rogarte no me niegues tu favor y amparo, ahora que tanto lo he menester. Yo voy a despeñarme, a empozarme y a hundirme en el abismo que aquí se me representa, sólo porque conozca el mundo que si tú me favoreces, no habrá imposible a quien yo no acometa y acabe".

La idea de la amante como una mujer taumatúrgica, que es capaz por el amor que se le tiene, de hacer milagros o de hacer que las empresas difíciles, llenas de peligros, puedan realizarse sin temores ni obstáculos, revelan tal vez, en el caso de Don Quijote, la orfandad infantil, perdiendo a su madre, lo que hacía que la madre tuviese todas las virtudes ideales, a la que se acude en demanda de amparo cuando el peligro real o imaginario nos cerca. Cervantes no habló de la madre de Don Quijote, pero puede suponerse que en el subconsciente del caballero de la Mancha, existía una frustración de lo materno.

Descendido al interior de la cueva, se produce la más maravillosa fantasía por contraste entre la realidad y el mito. Y dice Don Quijote: "me salté un sueño profundísimo, y cuando menos lo pensaba, sin saber cómo ni cómo no, desperté de él, y me hallé en la mitad del más bello, ameno y delcitoso prado que puede crear la Naturaleza, ni imaginar la más discreta imaginación humana".

Y añade esta descripción: "Ofrecióseme luego a la vista un real y suntuoso palacio o alcázar, cuyos muros y paredes parecían de transparente y claro cristal fabricados".

La aparición de Montesinos, despertando de su encantamiento y llegando a Don Quijote, reafirma los valores del mito estético, con estas palabras: "Luengos tiempos ha, valeroso caballero Don Quijote de la Mancha, que los que estamos en estas soledades encantados esperamos verte, para que des noticias al mundo de lo que encierra y cubre la profunda cueva por donde has entrado, llamada la Cueva de Montesinos; hazaña sólo guardada para ser acometida de tu invencible corazón y de tu ánimo estupendo. Ven conmigo, señor clarísimo, que te quiero mostrar las maravillas que este transparente alcázar solapa, de quien yo soy alcaide y guarda mayor perpetuo, porque soy el mismo Montesinos, de quien la cueva toma nombre".

El conjunto de hechos míticos, con lenguaje impresionante, levantan la estética de este capítulo del Quijote, donde el idealismo más puro lo hace posible. Que Montesinos había sacado el corazón de su gran amigo Durandarte y que fue llevado a la señora Belerma, a petición de la víctima, como prueba de su gran amor; de los encantamientos del sabio Merlín, que fue hijo del diablo; del enajenado corazón de Durandarte, tal como fue entregado a Belerma. Del encantamiento del escudero Guadiana, con la dueña Ruidera, sus siete hijas y dos sobrinas, las que lloraban sin cesar y que el mago Merlín por compasión las convirtió en tantas lagunas como personas eran, dando lugar a las lagunas de Ruidera, que se encuentran en la Mancha. Y que el río Guadiana se abastece de las aguas de Ruidera, pero corre en un misterioso juego de verdad y fantasía, apareciendo y desapareciendo en la superficie de la tierra, por el pesar de haber sido encantado.

O la aparición de hermosísimas doncellas, visibles a través de unos cristales "todas vestidas de luto, con turbantes blancos sobre las cabezas, al modo turquesco".

Sancho se muestra escéptico ante tantas maravillas, es siempre el encuentro de la locura y la cordura, de la seriedad o la comicidad, que se repite a lo largo del Quijote: "Crea, respondió Sancho, que aquel Merlín, o aquellos encantadores que encantaron a toda la chusma que vuestra merced dice que ha visto y comunicado allá abajo, le encajaron en el magín o en la memoria, toda esa máquina que nos ha contado, y todo aquello que por contar le queda".

La invención de este episodio mítico de la cueva de Montesinos, que Cide Hamete Benengeli pone en tela de juicio, por el realismo y fantasía cervantesca, en contraste con William Shakespeare que no se pone a dudar en sus creaciones semejantes en el *Sueño de una Noche de Verano*. El mito es mito

y como tal se presenta, para deleite estético de los lectores, y eso es todo y bastante.

Dice Cide Hamete: "No se puede dar a entender ni me puedo persuadir que el valeroso Don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito". Y añade: "de esta cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera por ir tan fuera de los términos razonables". Y que Don Quijote "al tiempo de su fin y muerte dicen que se retractó de ella, y dijo que él la había inventado por parecerle que convenía o cuadraba bien con las aventuras que había leído en sus historias".

En la creación del mito no hace falta preguntarse si es verdadero o falso, sino si la realización logró los valores estéticos, literarios o filosóficos que el autor se propuso. Y la Cueva de Montesinos cumple sobradamente con las exigencias estéticas del mito.

BIBLIOGRAFÍA: *El Quijote*. Edición Centenario. Madrid. Interpretación Psicológica del Quijote, de Salvador de Madariaga. Editorial M. Aguilar, Madrid.

INTRODUCCIÓN A LOS SIMBOLISMOS

El símbolo es una representación figurada de la realidad y tiene semejanza con el mito: todo mito ha de ser símbolo aunque no todo símbolo ha de ser mito.

Adoptan símbolos las sociedades políticas, religiosas, deportivas y de diferente contenido, pueden ser banderas, escudos o combinaciones de palabras; también representaciones de animales, de cifras cabalísticas o de marcas.

La aristocracia adoptaba escudos —imitando a la realeza— que significaban cualidades destacadas, como el heroísmo, la lealtad, la fuerza o la constancia, como el fundamento o la causa por los que los reyes o los Papas hicieron esas concesiones de jerarquía social o de distinción digna de perpetuarse.

Las fraternidades religiosas o políticas adoptan sus símbolos para reconocerse o ser reconocidas. Y las sociedades artísticas o de diversa dedicación.

Los brujos de los pueblos primitivos tienen necesidad de disfrazarse para simbolizar el poder taumatúrgico. Con su cara descubierta no ejercerían el mismo efecto sobre sus pueblos. Igual sucede con los magos reales o ficticios actuales, que adoptan vestidos o lenguajes mantránicos para predecir o lograr los efectos buscados, o la inclinación al uso de pseudónimos, que literalmente significa nombres falsos. O las diversas manifestaciones del teatro o del cine, cuando los artistas imitan con sus atuendos, sus gestos y sus palabras, a

los personajes que dicen representar y es más impresionante cuanto más efectivo es el simbolismo figurativo. La música, los efectos teatrales, los ruidos de diversa naturaleza, el estruendo de tambores, todo contribuye a que el público sienta como real los símbolos representados.

Los símbolos de los sueños, descubiertos por Freud, en su método psicoanalítico, desvelan el fondo onírico detrás de las representaciones simbólicas.

Los pueblos adoptan también sus símbolos raciales o nacionales. El símbolo de los vikingos era el martillo, de los árabes la media luna; la familia Borja, en Roma, adoptó el toro ibérico de su origen, y los mexicanos, el águila, comiéndose a la serpiente, sobre un nopal.

A los rusos se les conoce por el oso, a los ingleses por la zorra, a los franceses por el gallo, a los españoles por el león, a los alemanes por el águila. Y el símbolo confiere espíritu.

A los norteamericanos por el "cow boy" del "farwest" —o El dorado de los pioneros en las vastas regiones de la geografía americana; y al mexicano por el charro valiente y enamorado, de enorme sombrero cónico, espuelas gigantes de plata y pistola al cinto, con un caballo árabe de briosos saltos y andadura ligera.

El llanto de Niobé, la madre helena, por la muerte de sus ocho hijos y el nacimiento de una fuente de lágrimas, simboliza el dolor de la mujer, a la que le han asesinado sus hijos. La fuente es el símbolo.

El cristianismo tiene su símbolo en la Cruz y aunque ya existe este símbolo como expresión de lo masculino y lo femenino, es a partir de Cristo cuando adquiere valor universal, representando al Hijo de Dios crucificado, o muerto en la Cruz, tomando desde entonces un nuevo significado, diferente del que tenía entre los arios primitivos.

El estado tiene también sus símbolos: la monarquía con la corona real; la república con una bella mujer, que lleva como atributos a la justicia y a la libertad. El comunismo adoptó la hoz y el martillo, en representación del trabajo de los obreros y campesinos.

Cassirer nos habló del mito del Estado; las instituciones, los programas políticos, el hombre a quien van dirigidos, tienen en el fondo una fundamental insuficiencia, un fraude consciente o impuesto por la realidad de los hechos, que desvirtúan los esquemas teóricos de sus formuladores o los impulsos vitales de los pueblos que los viven.

Símbolos existen en los lenguajes; las palabras son la cifra de un contenido ideológico; las letras son el símbolo de la realidad, que necesitaban adoptar una fórmula gráfica para ser expresadas. El linaje de los pueblos está en los idiomas, que allí fueron depositando sus experiencias y sabiduría, ancestrales. Y la palabra escrita con sus simbolismos gráficos, tuvo la virtud de perpetuarlo.

El lenguaje algebraico tiene signos convencionales para representar cantidades o números, tomados de unidades concretas existentes y que en el lenguaje de los símbolos tienen una razón formal de ser.

Los jeroglíficos egipcios, con sus figuras de animales y sus signos, simbolizaban ideas históricas o morales y que el descubrimiento de Lord Carnavon hizo posible. Egiptólogos posteriores encontraron su significado para curiosidad de los hombres actuales.

Los monumentos mayas, aztecas, toltecas y su estatuaria, simbolizaban el espíritu guerrero o artístico de su cultura. Las pinturas de Bonampak o las figuras de Tlaloc o Huitzilopochtli, son testimonios expresivos de ese tiempo, de su ser y de su modo de ser.

Los griegos y romanos fueron creadores de simbolismos en sus figuras de mármol o en sus pinturas, unas encontradas y otras perdidas para nuestro tiempo, como las diosas Minerva, Pallas Atenea o Venus Afrodita, del general Alcibiades, o de los filósofos Sócrates y Platón, o los frescos de Pompeya, las ruinas de Palmira o los acueductos de Hispania, etc.

No pudiendo expresar la realidad en muchos casos, la expresaban con arte figurativo. ¿Cómo expresar la sabiduría, si se encuentra diluida entre los humanos o en fuerzas invisibles llamadas dioses?

Minerva expresaba en una figura este concepto abstracto de la sabiduría. Las fórmulas estéticas de la belleza masculina y femenina, se han mantenido siempre en la Venus de Milo y en el Apolo del Belvedere. El sentido de la fuerza en Crotón de Milo; el encanto de lo desconocido en la belleza femenina de la mutilada figura de la Victoria de Samotracia. O la gracia poética de la historia en los pórticos y columnas rotas del Partenón, en los templos y palacios trunco de la arquitectura romana. O las esculturas de los Césares romanos en los muchos lugares del imperio, simbolizando el poder y la fuerza invencible de Roma ante los pueblos sojuzgados.

Siempre el símbolo representa la realidad, expresada convencionalmente. ¿Acaso el lenguaje científico no es en gran parte expresión de simbolismos?

Cuando Einstein encontró la tesis de la cuarta dimensión, se vio obligado a sintetizarla para darla a conocer, encontrándola en el tiempo, como una covariante de tiempo y espacio, reduciendo su formulación a un simbolismo matemático.

Vivimos en tres dimensiones de tiempo, y espacio, no podemos entender la cuarta dimensión directamente, sino sólo especulando intelectualmente y representando la conclusión hallada con metáforas literarias, en la creación de figuras de pensamiento o en fórmulas físico-matemáticas. En esa capacidad simbólica está representada la grandeza y la pobreza del pensamiento humano.

En filosofía se ha creado una lógica simbólica de signos convencionales o una lógica matemática, aprovechando los recursos de figuración del pensa-

miento. La lógica es siempre una representación de la realidad con signos del pensamiento, lo mismo que la gramática es una representación de la realidad por medio de los recursos de la escritura o de la palabra hablada.

¿Qué son las pirámides de Egipto, sino representaciones simbólicas del pensamiento egipcio, que vivió a orillas del Nilo y que nos legó el Libro de los Muertos?

¿Qué representaban el legendario talón de los atlantes o el talón de Aquiles, sino algo figurativo de algún flanco de debilidad en la grandeza del hombre?

¿Ha existido Quetzalcóatl o es un mito de la lejanía de los pueblos indígenas de México, confirmando la facultad de fabulación en el hombre?

La verdad histórica coexiste en gran parte con un gran caudal de símbolos, que alimentan las fuentes de investigación y comprobación.

La ciencia, el arte, el lenguaje, la historia, la religión, son en gran parte expresión de símbolos. ¿Cómo expresar la idea de Dios, las diversas manifestaciones o cognominaciones de la Virgen María o el concepto de los seres angélicos?

Nos vemos obligados con el lenguaje filosófico o la expresión plástica del arte a representaciones con formas simbólicas, o todo lo que escapa a la realidad cognoscible. El gran mérito del catolicismo es que por esta necesidad de expresión de lo religioso ha propiciado la creación de un arte de imaginación o de arte pictórico, que en muchos casos ha hecho posible la creación de obras maestras del genio creador del artista.

Sólo los privilegiados de la mística, que dicen haber visto esas entidades religiosas, las dan a los artistas para poderlas expresar en formas corpóreas, en imágenes de plástica pictórica.

O en el hallazgo por el filósofo, o más bien el teólogo, con los recursos de la palabra o metáforas que son simbolismos del pensamiento.

La estética es en gran parte una manifestación de símbolos en la obra de arte o en la concepción teórica de su contenido. La belleza abstracta es siempre en relación con la obra concreta, o réplica y respuesta de lo que vemos. Y la réplica es una figuración o simbolismo de la realidad.

BIBLIOGRAFÍA. *Antropología filosófica* de E. CASSIRER. Editorial Fondo de Cultura Económica. México.

LENGUAJE Y REALIDAD

Marshall Urban, profesor norteamericano, incide con este libro en el tema del simbolismo y de la realidad o en la representación y la realidad. Wilbur

Marshall enseña en la Universidad de Yale. Nos encontramos ante una nueva investigación de la realidad y de sus expresiones verbales, tomadas en su primitivo sentido idiomático, ya que toda filosofía no es sino una crítica del lenguaje. Federico Nietzsche volvió sus ojos a la filosofía clásica y creó la idea del superhombre y su metafísica trascendente. Urban se atiene a la realidad que ofrecen las palabras y considera a la metafísica como un híbrido de poesía y ciencia. Se trata de un esfuerzo considerable para fundamentar un neopositivismo, como "preludio de un denodado nuevo mundo, en que el espíritu humano, habiéndose librado de los espectros de Platón y Aristóteles y de la impedimenta de los siglos, pudiera entrar en la luz plena de una era completamente científica".

Para obtener un nuevo resplandor de los hechos y de las creaciones verbales del hombre, acude a los principios del simbolismo y que Ferrater Mora sintetiza así en su *Diccionario de Filosofía*:

1. Todo símbolo que es símbolo "está en lugar de", representa algo.
2. Todo símbolo tiene una referencia dual. El carácter esencial del símbolo primario, a diferencia del mero signo, es el hecho de que los caracteres originarios del objeto intuible son en un cierto sentido idénticos a la significación que tienen como símbolo, con lo cual el símbolo se refiere al objeto original y al objeto que representa.
3. Todo símbolo contiene a la vez verdad y ficción.
4. Principio de la adecuación dual; un símbolo puede ser adecuado desde el punto de vista de la representación del objeto como objeto, o puede ser adecuado desde el punto de vista de la expresión del objeto para nuestro tipo especial de conciencia.

Urban ha buscado consecuencias a la investigación fenomenológica y en especial a la teoría del lenguaje, comenzando por la filosofía de los textos, en la estructura de los signos gráficos, o como signos de expresiones orales, significando objetos simbólicos o los objetos mismos.

La metafísica aparece como un minucioso análisis de la realidad expresiva, la palabra y el concepto, en la comunicabilidad e inteligibilidad, como nuevos Linneos de filosofía del lenguaje y la verdad filosófica se atiene a los datos que nos comunican las palabras y su simbolismo semántico y filológico. Lo que llamamos metafísica no está bien fundamentado, por haber caído en un pragmatismo tradicional o en una casuística verbal.

Marshall Urban se propuso una metafísica natural del espíritu humano, desde el punto de vista del lenguaje.

A Manuel Kant se le hicieron estas objeciones, que debió escribir una Crítica del lenguaje y no una Crítica de la Razón; que si era posible el cono-

cimiento nouménico o no lo era en los límites de la razón y de la ciencia, pudo más bien haber pensado si el discurso o el alcance de las palabras tenían sentido y eran inteligibles.

Marshall Urban en la introducción a su libro, acude a citas poéticas, como las Upanishads: "Si no hubiera lenguaje, no podría conocerse lo bueno ni lo malo, lo verdadero ni lo falso, lo agradable ni lo desagradable. El lenguaje es el que nos hace entender todo esto - Meditad sobre el lenguaje".

La posición de Marshall es la de un honrado hombre de ciencia, todo en la naturaleza está pidiendo por descubierto y ordenado en ley, mostrado en infinito despliegue encubierto. Se le podría objetar que a fuerza de enredarnos en las palabras como hecho y como símbolo, o de afinar los conceptos, no veríamos la realidad viva. Pero ¿qué otra tarea hizo la filosofía tradicional? Tal vez sea el único concepto que nos sea dado a los humanos, ya que nuestras conclusiones son siempre provisionales, y el filósofo busca problemas teóricos, y no hay un sistema que haya prevalecido como único; nos lanzamos tras una desesperante liebre mecánica y nunca la alcanzamos.

Se plantea el problema del lenguaje en la historia del pensamiento, para llegar a los propios problemas de una filosofía considerada en su validez idiomática. Pregunta Marshall qué es el lenguaje y sus funciones significativas. Estudia después una fenomenología del sentido idiomático, con sus nociones de denotación y connotación, a la comunicación inteligible y a sus condiciones. A un análisis del lenguaje y a sus problemas metalógicos, con el conocimiento por descripción y lenguaje, o por interpretación, hallando la verdad como immanente en el discurso: *veritas in dicto*.

O el simbolismo del lenguaje, con una filosofía de las formas simbólicas y una teoría de las lenguas. Clasifica o investiga el simbolismo idiomático en los distintos contenidos del saber. En la lengua de la poesía establece una distinción entre el saber poético y el saber científico; la primera es la original y la segunda es la derivada. Se dice en los versos clásicos.

*"Así nos hizo la naturaleza; en verso, melodiosa,
urgió la voz del hombre antes de hablar la prosa".*

El símbolo poético se toma como forma del símbolo estético en general. Olvidemos el carácter de revelación encontrado en muchos poetas, como Victor Hugo, que decía cómo los ángeles le inspiraban, o en general la concepción clásica, para entrar en el intuicionismo o en el sentido de los signos verbales.

Todos los símbolos poéticos son metáforas y salen de metáforas. "La metáfora pasa a ser símbolo cuando por medio de ella encarnamos un contenido

ideal, que no puede expresarse de otra manera". Hace una filosofía de la poesía, como un modo de aprehender la realidad o una metafísica disfrazada.

Investiga el simbolismo como principio científico. Ya para Pierre Duhem, la relación del concepto o símbolo científico con la experiencia sensible, es un problema fundamental, o el símbolo en las ciencias de la vida y del espíritu. O la consideración de doble aspecto en la definición de la ciencia; como método lógico-matemático excluyendo de la ciencia y de su forma, todo lenguaje. O el doble concepto de lo vivo y lo espiritual, tomados como símbolos de lo corporal o lo físico.

Estudia los símbolos religiosos y el problema del conocimiento religioso, distinguiendo entre religión y metafísica. Y termina con la metafísica natural del espíritu humano. Apela al pensamiento de Bergson; "la ciencia se esfuerza por llegar a un simbolismo de relaciones". Y la metafísica natural "se esfuerza por llegar a un simbolismo de cosas".

ALGUNAS PRECISIONES DEL SIMBOLISMO DEL LENGUAJE EN OTROS FILÓSOFOS

Tomamos del *Diccionario de Filosofía* de Ferrater Mora: En teoría del conocimiento es el símbolo el modo como se ha expresado una realidad, a través de notaciones conceptuales, lingüísticas o significativas no correspondientes a un universo inteligible y sustantivo.

Para Langer, el edificio entero del conocimiento humano se presenta, no como una vasta colección de informes procedentes de los sentidos, sino como una estructura de hechos que son símbolos y de leyes que son sus significaciones.

Para Diego Ruiz, la expresión situada en su lugar es un símbolo, de suerte que el simbolismo aparecería como una técnica del manejo de las significaciones y la lógica sería una de sus partes.

Para Kant, el símbolo de una idea es como la representación de un objeto, según analogía.

Para Guillermo de Occam, el signo no era ya lo que hace presente al conocimiento algo distinto de sí, sino lo que el objeto refleja en la conciencia, lo que existe en el contenido de conciencia de un modo objetivo.

Hobbes define el signo como el antecedente evidente del consecuente, y a su vez, el consecuente al antecedente, cuando se han observado antes consecuencias parecidas.

Cassirer ha investigado el signo y el símbolo como elementos conducentes

a una comprensión de la naturaleza humana, la cual es, fundamentalmente simbólica, o apta para el manejo de los signos.

Richards asegura que los cánones del simbolismo constituyen la base de todas las comunicaciones, sin las cuales no podría establecerse ningún sistema de símbolos, y por lo tanto, ninguna ciencia, ni siquiera la lógica, concebida como la ciencia de la sistematización de los símbolos.

BIBLIOGRAFÍA: *Lenguaje y Realidad*, de MARSHALL URBAN. Editorial Fondo de Cultura Económica. México.

Diccionario de Filosofía, de J. FERRATER MORA. Editorial Suramericana. Buenos Aires.

SIMBOLOGÍA DEL ESPÍRITU

Tomamos como referencia inspiradora la *Simbología del espíritu*, de Jung. Y la *Antropología Filosófica*, de Cassirer.

¿Cómo representa el espíritu del hombre sus contenidos vivenciales? ¿Existen las ideas en potencia en la naturaleza humana, cuando se nace, o son por el contrario forjadas con la experiencia vital?

Porque las ideas del hombre civilizado se encuentran como balbuces en el hombre primitivo. Los temores ante las fuerzas poderosas de la Naturaleza que lo hacen adoptar actitudes reverenciales de lo religioso, la creación de la ética social por necesidades de convivencia y la creación de los primeros clanes como fundamento de progreso y las primeras instituciones de derecho frente a otros clanes o frente a otros hombres.

¿Las ideas nacieron con el hombre o se despertaron con la necesidad de vivir?

Jung asegura que existe un inconsciente personal y colectivo. Pero este inconsciente se da en el hombre civilizado, tal como Jung lo conoce, ¿sería igual en el hombre primitivo? El hombre primitivo traería tal vez otro inconsciente del mundo psíquico donde surgió. ¿Sería de origen celeste, o por el contrario, el cuerpo físico y mental estaría en blanco como una página donde nada se ha escrito? O bien según la idea platónica, traería la experiencia de otras vidas, de una memoria olvidada y que a medida que transcurría el tiempo iba adquiriendo de nuevo la memoria o la conciencia de su pasado.

¿Cómo surgió el símbolo del demonio? La presencia del demonio o de Satán fue originada con la aparición del brujo, o la presencia de fuerzas reales e invisibles que producían el mal, y para conjurarlo, surgió el mago primitivo, tal como lo vemos hoy en comunidades atrasadas de la humanidad.

Se llegó después al mismo simbolismo demoníaco en las religiones civilizadas. El demonio existe en la conciencia del hombre civilizado con otros simbolismos, porque en el hombre existe como necesidad profunda de su naturaleza el demonio o el cielo de los simbolismos antiguos.

El culto de Ormuz y Ariman en el magismo persa, de Arjuna y Erisna en el Mahabaratha, el demonio y el ángel del hebraísmo y del cristianismo, los términos opuestos que son extremos de una misma verdad, aunque con diferente signo, del hermetismo egipcio; en todo se repite un simbolismo de formas que sin duda responde a una misma verdad desconocida en términos de razón.

La idea de Satán es la presencia del mal en la conciencia de cada hombre, creándose él mismo su propio demonio o su propio cielo, tal vez como anticipo de otro cielo y otro demonio en otra dimensión de tiempo y espacio, después de la muerte corpórea.

Jung hace un estudio de Satán en el Antiguo Testamento y es una confirmación del mismo símbolo antiguo. En el pueblo hebreo se muestra como revelación divina.

¿No sería una mente superior que confirma en la palabra o en el símbolo la presencia de esta idea consustancial con el nacimiento del hombre?

Jung dice que el dogma religioso "es un símbolo con una imagen antropomorfa, establecida para designar un estado de cosas trascendente y que no puede ser fundado en interpretación racional".

Aunque para Jung lo trascendente es interpretado como psicológico.

Jung presenta la figura de Satanás como no concebida en sí misma, sino sólo en su relación con Dios y aunque en la historia de Job está Satán subordinado a Dios, considera que es sólo un aspecto de relación entre Dios y Satanás en el Antiguo Testamento. En el libro de Job aparece Satán como creador de infundios y en Zacarías se le presenta como acusador y ángel de castigo.

En el Antiguo Testamento el concepto de Dios es ambivalente, donde se da la fusión de lo luminoso y de lo oscuro, del bien y del mal, en la personalidad divina única. Por eso el monoteísmo hebreo es la unidad de la pluralidad. En el Libro de Job se presenta Satán como enemigo del hombre y de Dios. El hecho de que a Yavé puedan atribuírsele acciones demoníacas es porque existían leyendas antiguas sobre demonios, aunque al comentador le parecía imposible la existencia de otros espíritus al lado de Yavé y "en un piadoso afán, del demonio se hizo a Yavé. . ."

La figura de Satanás se presenta también como el demonio de la enfermedad. Y añade: "parece más bien ser un espíritu maligno que tuviera poder especial sobre tales demonios". Porque existía la creencia en demonios de la enfermedad.

A Satanás se le consideraba como el hombre que hace mal a otro hombre. Von Rad en su tesis sobre Satanás asegura que "encarna la amenaza a los hombres por parte de Dios, ya sea como azuzador de sus fallas morales o religiosas, o como principio demoníaco y destructor, firmemente anclado en un plan de regeneración".

En Job la figura de Satán tiene el significado de policía divina y en el Antiguo Testamento, Satán significa impugnar, retar, perseguir, o impugnar por medio de acusaciones. El término Satán en un sentido primitivo significaba una persecución en forma de impedir la marcha hacia adelante.

El Daimon de Sócrates era el espíritu que le inspiraba o la fuerza contraria que le hacía tomar conciencia de la verdad.

En el libro número XXII, 22, Satanás es un ángel que se interpone como adversario en el camino del hombre. Y como concepto mitológico es la figura que se enfrenta al hombre con enemistad.

En Leviatan, es Satán un demonio espiritual, frente al cual Dios está en controversia dialéctica.

Y Jung lo define así: "La Iglesia tiene la doctrina del diablo, de un principio maligno, que puede ser imaginado con patas de cabra, con cuernos y con cola. La figura de un hombre medio animal y de un dios atónico que parece haber escapado de una reunión de misterios dionisiacos, de un adepto persistente del paganismo pecaminoso y alegre. Este cuadro es excelente y caracteriza exactamente el aspecto nefasto del inconsciente, al cual no se tiene acceso, y que por lo tanto, está anquilosado en un estado original de barbarie incontrolable".

Jung asegura que Satán "es el acto volitivo de Dios, que se hace realidad partiendo de la personalidad de Yavé, o sea la hipótesis de situaciones activas de Dios".

Jung establece los modelos específicos a los arquetipos universales de los pueblos. El arquetipo es la suma de las experiencias y de la sabiduría de todo un pueblo, representado en un hombre o en un grupo de hombres, en oposición a los hombres con mentalidad de grupo que repiten las mismas ideas grupales y no se diferencian en el orden intelectual unos de otros. El hombre arquetipo es la máxima sabiduría del inconsciente personal y colectivo. Pero cada hombre del grupo puede llegar a la misma superación en un proceso de decantación ideológica, logrado tal vez en varios siglos de experiencia vital.

Esta idea nos da la siguiente luz; hay ideas que se traen con el nacimiento y hay ideas que se adquieren viviendo.

El inconsciente colectivo se encuentra en la tradición de un pueblo como en la tradición de toda la humanidad, y esta tradición inconsciente se encuentra con diferente grado lo mismo en la voz de un salvaje antepasado

como en la voz de Platón o de Aristóteles; el hombre que recoge esas múltiples voces es el genio universal de la razón o el modelo arquetípico que simboliza el pasado de experiencias, legadas por la humanidad.

En la constitución psíquica del hombre actual lo mismo están presentes las hordas de Gengis Khan, las crueldades de los ejércitos orientales, la barbarie de los soldados romanos o el talento de los mercaderes fenicios; en todo hombre está presente su pasado familiar, el pasado de su raza y el legado de la humanidad, en el colector inconsciente de su compleja personalidad. Nada se ha perdido. Lo que fue es.

¿Podremos algún día recoger como recogemos las voces actuales de los hombres, las voces de la Academia platónica o del Liceo aristotélico en grabadoras adecuadas que la nueva técnica había descubierto, para volver a recrear sus enseñanzas vivas, tal como las recogieron los discípulos atenienses?

¿Podremos descubrir el simbolismo del canto del ruiseñor en el pentagrama musical, lo mismo que hoy establecemos el simbolismo melódico de la naturaleza?

Todo lo que existe tiene existencia en razón de algo y anhela ser descubierto y expresado. En todo existe una enseñanza donde caben las figuraciones simbólicas o las verdades racionales. La expresión en el hombre es una conquista de perfeccionamiento moral o intelectual. O descubrir el lenguaje astrológico de las estrellas en el destino del hombre. La astrología es la cifra simbólica de ese lenguaje, con sus clasificaciones o sus convencionalismos nominales, tomados sin duda de la realidad humana y estelar. O las cifras matemáticas que regulan el curso y las distancias estelares y significan la influencia sobre nuestro planeta. Jung recogió estos simbolismos al hablarnos del hombre astrológico.

El simbolismo queda expresado en todas las manifestaciones de la cultura y es el reflejo del inconsciente colectivo. Cada pueblo o cada hombre expresa lo que lleva dentro de sí, ofreciendo sus obras consecuentes.

En cada italiano, lo mismo encontramos a Rómulo y Remo, que a Virgilio o Julio César, a Donatello o al Dante. En cada español, un Cid o un Cervantes, un Velázquez o un Quevedo, un Roger de Flor o un Ausias March. Y en un mexicano, lo mismo hallamos a un Cuauhtémoc, o un Xicotencatl, un Antonio de Mendoza o un Motolinía, un Hidalgo castellano o un cacique indígena.

Las expresiones sociales, literarias y artísticas de los pueblos, llevarán el fulgor de los antepasados, aunque de ello no sean conscientes. Una psicología de las formas simbólicas, empleando el lenguaje de Cassirer, en los diferentes pueblos, nos daría mucha luz sobre el sentido de la cultura o de su mensaje espiritual.

Hipólito Taine hizo una filosofía del arte, teniendo en cuenta las características diferenciales y peculiares de algunos pueblos europeos, asegurando que el arte era la consecuencia de las psicologías nacionales. El hombre como integrante de una comunidad nacional ofrece sus simbolismos o sus expresiones peculiares. Un doctor mexicano buen amigo mío, acusaba la doble característica indo-hispana. Aprendía idiomas con gran facilidad, como la Malinche que ayudó a Cortés. Había un inconsciente colectivo de la magia curativa indígena y era un médico de gran ojo clínico. Estaba presente en su espíritu la herencia de un sacerdote azteca. Y el caso psicológico actual se justificaba así. Su madre había muerto cuando era un niño de un año; tenía una insuficiencia fundamental de lo femenino, que le creaba timidez y complejo de inferioridad con las mujeres. Reiteradamente había fracasado en sus intentos amorosos. Para consolarse de su insuficiencia sentimental, escribía literatura y filosofía. Sus representaciones formales eran líricas, con simbolismos de soñador. De otra parte, sentía la hidalguía castellana y sus criaturas de ficción eran generosas, idealistas. Y de otra parte, sentía el complejo indio, según sus palabras, el complejo de inferioridad y de su devoción por las mujeres blancas.

Dice Cassirer que el hombre se diferencia de otras especies animales en una marca distintiva. Su círculo funcional "no sólo se ha ampliado cuantitativamente, sino que ha sufrido también un cambio cualitativo". El hombre vive en un universo físico como las otras especies, pero se ha creado además un universo simbólico. El lenguaje, el mito, el arte y la religión son partes de ese universo, en donde se va formando toda la experiencia humana y va abandonando la realidad física en la misma proporción que avanza en la actividad simbólica. Y ahora todo lo que ve o conoce, lo hace a través de las formas simbólicas que ha creado, bien sean lingüísticas, artísticas, en los símbolos míticos o en los mitos religiosos.

Y cita a Epicteto: "Lo que perturba y alarma al hombre no son las cosas, sino sus opiniones y figuraciones sobre las cosas".

Y el hombre como animal racional sigue teniendo verdadera significación. Aunque el mito se explica por un sistema conceptual no se puede caracterizar al mito como racional. Y es que junto al lenguaje conceptual tenemos un lenguaje emotivo; el lenguaje lógico o científico y el lenguaje de la imaginación poética. Y el hombre podría definirse ahora no como un animal racional, sino como un animal simbólico. Es el nuevo camino de la civilización abierto para el hombre.

Y asegura Cassirer que no existe fenómeno natural, ni de la vida humana, que no sea capaz de una interpretación mítica y que no reclame esta interpretación.

Pero el mito no tiene categorías lógicas. El mito es ficticio y nace de una

ficción inconsciente. Malinowski dice que todo mito posee, como núcleo o realidad última, algún fenómeno natural, entretejido laboriosamente en una fábula, a tal grado, que a veces casi lo cubre y disimula por completo.

Para Freud, las creaciones míticas, no serían sino variación y disfraz del tema psicológico de la sexualidad.

La visión de la naturaleza en el hombre primitivo no es teórica ni práctica sino simpática, de donde brota el mito, que siempre lleva un trasfondo emotivo.

Los mitos llevan esta característica diferencial del lenguaje filosófico, de la lógica de la razón. Así el mito, de Prometeo que trae el fuego a los hombres desde el cielo; el mito del Zeus olímpico, que es un dios de la naturaleza, adorado en las cimas de las montañas y que gobierna sobre las nubes, la lluvia y el rayo. En Esquilo, es Zeus la expresión de los ideales éticos y el guardián y protector de la justicia.

El mito participa de la misma naturaleza emotiva que la religión. Cuando no podemos expresar algo con lenguaje científico, lo expresamos con el lenguaje de los mitos.

La religión, dicen los teólogos, no es irracional, sino supra racional o que no puede expresarse en lenguaje racional. Aseguraba Santo Tomás que hay verdades de razón y verdades de fe. Pensemos que el Evangelio para ser comprendido fue escrito con alegorías. Los mitos antiguos estaban relatados en el lenguaje metafórico para ser entendidos, aunque el mito responde siempre a una realidad.

Desentrañando el significado del mito, podremos llegar a determinar la vida ultraterrena o la vida anímica del hombre. Los sueños revelan por medio de símbolos la realidad de la conciencia. Y los mitos podrán revelarnos la realidad metafísica de la religión.

El hombre es siempre doble en su constitución mental, lo mismo que su cuerpo participa del mito de Adán y Eva o de la doble naturaleza masculina y femenina, escindida en la lejanía de los orígenes bíblicos. Por eso el hombre es lógico y mágico o cortical e hipotalámico. Con la razón del hombre cortical, no descubrimos las razones últimas de la existencia y acudimos a nuestra substancia hipotalámica y figuramos con mitos lo que no descubrimos con la ciencia o con las luces de la razón.

El esquizofrénico es un hombre enfermo del sentimiento, o de actitudes hipotalámicas y se expresa por medio de símbolos. Volver a la infancia, a los balbuceos del sentimiento de los orígenes, es encontrar la terapéutica a su intranquilidad.

Anatole France dicen que en su enfermedad final, regresó al lenguaje de la infancia y eso explica cómo los ancianos revienen a la infantilidad, o una forma de consolarse de su ancianidad.

Los símbolos de Adán y Eva son las figuraciones de lo masculino y fe-

menino. Los símbolos religiosos son fulgores de una realidad invisible e inexpressable en palabras. Y Dios, la máxima figura religiosa, aparece reconocido como "Deus absconditus". El lenguaje poético son símbolos del sentimiento, en oposición al lenguaje lógico o científico.

Ana Bessant, en su "Cristianismo esotérico", asegura que Cristo tiene tres aspectos interpretativos; el mítico, el místico y el histórico.

El primero es el mito, solar en el lenguaje de los ocultistas y que existe en la tradición egipcia y oriental. El sol es el padre de nuestro sistema solar y la luna es la madre; los dos símbolos están encarnados en una madre con un niño. La virgen Devaki egipcia tiene en sus brazos al niño Horus y fue adorado por el pueblo del Nilo. El sol alumbra la vida de los planetas y tiene una luz espiritual diferente de la luz física.

Cristo místico es el que estudian las Iglesias cristianas y Cristo histórico es el conocido en la historia, o la ciencia de los hechos del pasado.

La luz de los tres Cristos interpretativos alumbra todo posible conocimiento sobre el guía espiritual de los hombres de la tierra, aceptado especialmente hasta ahora por los pueblos occidentales.

BIBLIOGRAFÍA: Simbología del Espíritu, de Jung.—Editorial Fondo de Cultura Económica.—México.

MITO Y ESTÉTICA DE LA PINTURA DEL GRECO

Nos encontramos ante una de las obras estéticas más representativas del arte español y universal, comparable en su grandiosidad con las grandes creaciones del genio humano y que Manuel B. Gossío considera en su manufactura técnica y en su espíritu, aunque de diferente temática y técnica pictórica, a la Capilla Sixtina.

El mito se produce cuando existe una des-realización de la realidad, o una transformación de la naturaleza en otra naturaleza de arte, que el temperamento del artista ha creado. La naturaleza es la verdad y en oposición a la naturaleza está la creación de otra naturaleza de espíritu.

El arte pictórico del Greco es de un naturalismo ideal o de un realismo idealizado en la sencillez y profundidad de la plástica y del espíritu que lo anima.

La expresión de la estética consiste en el carácter general de los cuadros pintados y en la manifestación del mito ideal, representado por el conjunto de las figuras, de los planos, de las perspectivas o de los colores, por la luz

pintada que patetiza lo pintado, logrando expresar un nuevo universo de contemplación estética.

Estudiar a un pintor de genio debe hacerse en todas y cada una de sus obras, pero en todas existe el mismo carácter fundamental o la unidad general del fondo y la forma, dentro de las diferencias de los temas que les ha impreso el mismo creador, o que en todas las criaturas existe el mismo aliento del creador.

Tomemos una de las obras más representativas; el Entierro del Conde de Orgaz.

El Greco escogió esta leyenda del caballero de Orgaz que estaba en la tradición toledana. Aunque en realidad se dio al hombre piadoso y caritativo, no había motivo verdaderamente justificado para el milagro producido, que fue creado por la imaginación de las gentes, que en el correr de los tiempos todo lo mitifican.

El Greco inmortalizó con tradición piadosa en su pintura, la aparición en el entierro de los santos Esteban y Agustín, premiando al fallecido con su presencia protectora, fue la causa inspiradora del cuadro.

En la concepción y en la obra se manifiesta una aureola mítica, des-realizada, logrando el impacto estético de la hermosura de los personajes y de la obra en general, al resaltar un carácter singular y de la obra en general, el Greco ha logrado hacer visible una realidad invisible valiéndose de los recursos de la plástica.

El Greco se identifica plenamente con el espíritu español del siglo XVI y particularmente con la ciudad toledana, donde se halla la síntesis más perfecta de las diferentes civilizaciones que pasaron por la península ibérica. ¿Cómo no produjo esta identificación tan fiel? Se desconoce, puesto que la figura del pintor es todavía un misterio. Viniendo de Creta y de Italia, con la influencia de los pintores italianos, se desnuda de toda adherencia imitativa y crea una obra absolutamente original y de caracteres castizamente españoles.

Refleja la tristeza de Castilla en el siglo XVI, en que la decadencia se produce a grandes pasos hasta culminar físicamente en aquel Carlos II, el Hechizado, el último monarca de los Austrias. El Greco vive en tiempos de Felipe II, que no comprendió su pintura, y prefirió a los académicos italianos que pintaron El Escorial.

A diferencia de Velázquez o de Goya, que son pintores de la vida, el Greco es el pintor del espíritu triste y concentrado de esa época de la sociedad española, en unión de Zurbarán o de Ribera el Españolito, cuyas temáticas de santos o de frailes estáticos, coinciden con el espíritu del pintor aretense españolizado.

El Greco lo mismo que Cervantes no tuvieron conciencia de lo que estaban haciendo. Casi desconocidos en su tiempo, no pudieron pensar en la trascen-

dencia de su obra para España y para la humanidad. Cervantes apenas si pudo sentir la alegría de su gloria con la publicación del Quijote. La segunda parte fue en los últimos años, cuando estaba a punto de morir. El Greco fue casi desconocido para sus contemporáneos y para varias generaciones posteriores, hasta que Manuel B. García nos lo dio a conocer en toda su grandiosidad.

Cossio asegura además que la pintura del Greco influyó en Velázquez posteriormente con su realismo luminoso y con su técnica pictórica. Igualmente con el impresionismo francés, como Degas, Renoir o Gauguin, y en la pintura modernista actual.

Eisenstein, el director de cine, que influyó en Emilio Fernández, se inspiró en la pintura de la ciudad de Toledo, concibiendo diferentes planos cinematográficos.

El Greco estaba sin duda agobiado por la imposición del espíritu teológico, al lado de los hidalgos pobres y orgullosos y la tristeza de la decadencia española que se acusaba en el ambiente, y buscó, como se dice ahora, un escape hacia la abstracción de la realidad y demostró que el arte puede crearse sin cánones académicos ni recetas establecidas y que basta un sentimiento profundo y una inspiración para crear un arte personalísimo.

Rodney Collin en su "Teoría de la vida eterna" asegura que el Greco expresaba sus distintas encarnaciones y que cada personaje tiene una luz familiar con el pintor.

Es una curiosa teoría sin validez científica, pero es una interpretación interesante del cuadro del Entierro. Reproducimos sus palabras literalmente: "El Greco: Entierro del Conde de Orgaz, 1586. En la parte inferior, graves deudos muestran las distintas partes del hombre muerto, en tanto que indican con la otra mano el destino de cada una de ellas, la cabeza o la personalidad se desvanecen, las partes inferiores son destinadas a la tierra, el corazón al cielo. Por el borde de la capa pluvial del Obispo, las sombras de él mismo en otras vidas, pasan por su cerebro. Y la llama de la energía solar, liberada por la muerte, arde aquí y allá en los circunstantes, en veces como impulso sexual y en veces como conciencia. Los circunstantes no son otros que el hombre mismo en todas sus edades, todos sus yoes.

"Por encima y entre el cielo y la tierra un ángel recoge ya de Cristo, María y José, el embrión todavía informe de otra vida en tanto que San Pedro —cuyas llaves de los mundos visibles e invisibles son el símbolo del infinito— y toda la compañía de Santos observan. Y San Pedro, San José, los Santos y Cristo son él mismo".

Lo que es evidente es que el Greco pintó en este cuadro del Entierro dos diferentes dimensiones del espíritu humano, el terrestre y el celestial. Y en las dos dimensiones existe una luz unitaria que le da al conjunto la impresión

de que en esa forma nunca se dio en la realidad; es una nueva realidad pictórica y luminosa, creada por el pintor, de la misma forma que la corporeidad física cambia a la luz del sol, de las velas o de la electricidad. La luz del Greco es luz espiritual.

Como el hecho del Entierro había ocurrido muchos años antes y es presentado en el Templo de Santo Tomé como si fuera entonces, o en la actualidad del Greco, las figuras se dijieran con la luz dimensional de ultratumba, desconocida para los humanos y que el pintor quiso representar; es un realismo como concebido en una serena visión onírica, en que el pasado se hace actual con toda la impresión viva, como si ahora lo estuviéramos viviendo.

El milagro del arte es que hizo eterno lo que fue un episodio intrascendente, válido tan sólo para la época del Conde de Orgaz. Y llamo milagro en el sentido de que una imagen pictórica lo eternice para todos los tiempos, no por el Conde de Orgaz, sino por el Greco.

Manuel B. Cossio dice que el misticismo puede ser o no ser religioso para explicar el Entierro: Mística es una actitud mental. El Entierro es religioso por la presencia de mantos y de clérigos, pero el tema pictórico es independiente de las calidades artísticas. No importa lo que se pinte o lo que se pretenda hacer en un orden artístico, lo importante es cómo se ha representado.

La mística es una actitud contemplativa a diferencia de la actitud analítica de la ciencia, o un conocer dianoético y no noético.

El tema de la muerte puede ser religioso o puede ser un intento de captar otra dimensión espiritual post-mortem. Creo que ambas actitudes se dieron en el Greco, buscando una imagen abstracta con los recursos de la plástica, y en eso consistió su genio.

Cossio establece un parangón del Entierro con Don Quijote. Son diferentes, porque el uno es pictórico, y el otro literario. El Entierro es triste no sólo por el asunto, naturalmente serio, sino, por la técnica de las formas y el Quijote es humorístico y triste. Pero los dos son "las dos fuentes de vida más intensa, las dos más armónicas y originales conjunciones de idealismo y realismo que en el arte español se han producido".

El Universo pictórico del Greco ha representado el alma de los españoles en el siglo XVI; es la más concluyente aportación a la psicología hispánica en tierras de Castilla y tiene tanto valor representativo como El Escorial en la piedra arquitectónica, señalando un carácter ético y estético inconfundibles.

La realidad adquirió las dimensiones del mito por la estética del arte pictórico, logrado con la expresión de un artista genial. Y fijando el carácter de un pueblo, con la revelación realista y abstracta, armonizando todas las figuras en una unidad indestructible, dentro de la gran variedad, lo mismo el conde muerto que los santos o los clérigos o los hidalgos o la visión angélica

