

EL PROBLEMA DE LA TRADICION  
COMO MITO Y POESIA

POR

MIGUEL DE FERDINANDY

*Conferencia pronunciada en la  
Universidad Nacional de Cuyo,  
el día 3 de Agosto de 1949.*

Diese Klippe, sage ich zu mir selber, stand schroffer zackiger, höher in die Wolken, da dieser Gipfel noch als eine meerumfloss'ne Insel in den Wassern dastand, um sie sauste der Geist, der über den Wogen brütete...

GOETHE

En *La Dama del Mar*, teatro del noruego Enrique Ibsen, surge una extraña figura, apariencia rara, insólita, en el mundo naturalista del siglo pasado. Ibsen, al haber vencido el romanticismo de sus comienzos, está entrando, precisamente con esta obra suya, en la última y más madura época de su crear artístico (1). La figura parece todavía más extraña e insólita, porque no tiene nombre: ni su novia de entonces puede denominarlo con un nombre verdadero —ni tampoco el propio poeta. Ibsen lo denomina sólo el “Forastero”, y este “desconocido” desempeña un papel —desde el punto de vista naturalista— apenas comprensible en el drama (2). Verdad, que fracasa: ha de irse sin su novia de antaño y el mundo visible de la superficie, parece haber vencido por completo al mundo de ese ser espectral e inverosímil; pero, por otro lado, no cabe duda alguna, que él es *el drama*, él es el único que nos interesa en esa obra. —más aún: sólo él interesa a los mismos personajes del drama, y su invisible presencia, y luego, su aparición fantástica, causa la profunda confusión que solía causar siempre el inesperado ataque de las profundidades del alma o del mundo contra lo aparentemente tan bien arreglado de la superficie.

En el segundo acto de dicho drama, Ellida, la Dama del Mar, confiesa a su marido su primer amor, el contacto enigmático e inquietante con ese misterioso Hombre de los Mares; y el lector moderno ha de confesar, que el fantasma inverosímil del Desconocido, resulta más interesante en la narración de la mujer que de antaño lo amaba, que en la re-

presentación del siguiente acto, en que realmente va a aparecer.

Entonces Éllida cuenta:

“Estábamos hablando, los dos, casi siempre, del mar.

“De la tempestad y de la calma, Y de las noches oscuras sobre el mar. Y también estábamos hablando, los dos, del mar de los días brillantes, claros por el sol. Pero lo más estábamos hablando de las ballenas y de los delfines y de las focas acostadas, según su costumbre, en la hora del medio día, por ahí, afuera en la cálida arena (3). Y luego hablabamos de las gaviotas y de las águilas, y de todas las otras aves marítimas, tú sabes. Y figúrate —¿no te parece raro?— habiendo charlado de tales cosas, me parecía que fueran todos, animales y aves del mar, parientes carnales de él...”

Entonces le pregunta el marido:

“¿Y tú?”

Y Éllida contesta:

“Sí, hasta me parecía haber llegado, también yo misma, a tener parentesco con todos ellos” (4).

Esta cita, sacada de este modo del organismo del drama, nos debe parecer aún más extraño, que en la obra, en la cual —como tantas veces en Ibsen— todo está encarnado hacia lo *fantástico*, o mejor dicho: hacia lo espectral.

El tema del duende, el de lo espectral, interesaba mucho a Ibsen. Y quizá más en su época madura, que en la de sus románticos comienzos. Peer Gynt, desde este punto de vista, es aún un poema fabuloso y no espectral; Romersholm, Los Espectros, Hedda Gabler, El constructor Solnes y su cantar del cisne: Si nosotros, los muertos volvemos, —en cambio— lo son. Sin embargo, prestando atención a lo citado, se descubrirá pronto, que la figura del Desconocido pudiera ser la de un duende —y aún podemos añadir, que indudablemente la es—; pero la caracterización, que nos daban sobre él las arriba citadas palabras de la Dama del Mar, su antigua novia, no son espectrales, en absoluto (5). Lo extraño, lo inquietante de estas frases se origina en otras causas. Aquí no nos habla el confuso mundo de las creencias populares sobre los fantasmas, el que siempre disturba por la simpleza de su contenido —sino algo muy opuesto, que yo calificaría provisoria-

mente—, por la sencilla palabra de lo “hermoso”. Elementos espectrales, —en cambio—, pueden ser, quizás, interesantes, pero son siempre confusos, inacabados y feos en su ingenuidad. En cambio, no cabe duda alguna, que el citado pasaje de Ibsen es muy bello: una linda e interesante mujer cuenta a su marido, a quien ama, la enigmática y poética pasión de su primera juventud, y en esa narración surge una imagen, de cuya sugestividad nosotros tampoco podemos huir, como el propio marido.

Dos jóvenes enamorados, paseando sobre las costas de Noruega, azotadas por el viento y las olas, hablan del Mar. Del mar y de su vida, de sus tensiones y de su paz. Y de los seres, que pueblan sus costas y sus aguas y su agitado aire: focas, delfines y gaviotas. Y al acordarse la mujer de los tiempos de tales charlas, le parece que veía en el Hombre del Mar, que amaba, un misterioso ser, pariente carnal de los delfines, focas y gaviotas, de los cuales le había narrado. Y hasta ella misma, al escucharlo pudo llegar a considerarse un miembro de ese curioso mundo intermediario, en que los límites entre viviente y viviente —tan rígidos en nuestro pensar— parecían no haber existido jamás.

El investigador, al leer alguna narración de pueblos primitivos, en la cual los límites entre hombre y animal no son rígidos, dando espacioso lugar a todas las especies de transformaciones, juzgará tal fenómeno como natural. Natural no sólo, porque tan a menudo acontece en esas narraciones, sino también, porque entre los primitivos, en su modo de pensar, el límite entre los distintos reinos de los vivientes, realmente, no existe. Pertenecen al “estilo de ser” de ellos las creencias de antepasados animales de la raza humana y las de otros muchos fenómenos de índole afín y similar. La no-existencia del límite entre el ser humano y el ser animal es, cabalmente, carácter de aquel modo del pensar que nosotros denominábamos “pensar mítico” (6).

Estando así las cosas, tanto más nos debe llamar la atención la citada aparición de un fragmento de ese pensar mítico en un drama realista del siglo pasado. Tal tema, en la pluma de Ibsen, no se explica en sí mismo. No porque semejante fenómeno fuese relativamente raro en nuestro moderno

mundo racionalista. Más adelante vamos a tener la oportunidad de comprobar que tal afirmación sería sencillamente errónea, y, entonces falsa. La causa reside en una circunstancia de distinto carácter. El surgir del citado tema no pertenece al "estilo de ser" del hombre del siglo pasado, sino que, además, le es opuesto. La tendencia, la voluntad, la finalidad de aquella cultura que ha dado a nosotros un Ibsen, indican en muy distinta dirección. A Ibsen le interesaban los problemas religiosos y sociales de su época, los del convivio del hombre y la mujer, vistos desde afuera, no desde dentro, y los de la conciencia humana, tomados desde el punto de vista de una anticuada religiosidad protestante, que para nosotros a veces parece ingenua e infantil. Lo espectral de sus obras, hay que agradecerlo a su afán de dar un sentido simbólico a sus dramas. Sin embargo, Ibsen era demasiado hijo de su época, —época ésa, que en la mayoría de las veces carecía de la auténtica inspiración para el crear simbólico —pues no lo ha logrado, sino lo alegórico de una peculiar forma espectral (7). El surgir de una imagen de tan característico valor mítico en su obra, como lo muestra la citada, se debe a sorprendentes reminiscencias semiconscientes, cuya presencia la comprueba el plan del propio autor a esta obra suya (8). El contenido de éstas es ajeno a la finalidad propiamente dicha de ese drama; su estilo se opone al estilo general de la obra ibseniana; el mismo tema es un cuerpo ajeno en la cultura del siglo pasado.

Pero, al oír lo dicho, tenemos que preguntarnos: juzgando así sobre el hermoso tema de la citada "conversación marítima" ¿no hemos pronunciado, precisamente, una definición del folklore? El folklore es la cenicienta entre las ciencias, que llevan la soberbia denominación de Las Ciencias del Hombre. El mismo vocablo "folklore", en sí, es ya el punto de partida de muchas equivocaciones. Como es sabido, es una composición de dos palabras del antiguo inglés. "Folk" es *people*, pueblo; y "lore" *knowledge*, conocimiento, ciencia, que sólo el vocablo alemán "Kunde" explica perfectamente. Por consiguiente, son los alemanes, los únicos que tienen la traducción precisa del Folklore, en la expresión: *Volkskunde*. La traducción es perfecta, pero el sentido queda poco claro. Folklore quiere decir, pues: Conocimiento de pueblos, lo mismo

o casi lo mismo que la palabra "Etnología" quiere significar. Sin embargo, Etnología no es Folklore, tampoco como *Völkerkunde* coincide con *Volkskunde*. Etnología es la ciencia comparada y combinativa de los pueblos y de sus culturas respectivas, pareciéndome por lo mismo muy natural que ella ha ido acercándose cada vez más, durante el último medio siglo, a la Historia de la Cultura. En cambio, la Etnografía, como lo enseña la etimología de la propia expresión, es la Descripción de los Pueblos, ciencia coleccionista y normativa, utilísima con respecto a todas nuestras ciencias, pero sin el magnífico riesgo de lanzarse en la espiritualísima hazaña de construir teorías, sacar postreras conclusiones y llegar a una propia filosofía (9). Folklore —con todo— no es ni Etnología, ni Etnografía, sino una tercera cosa. A él le interesan los elementos vivientes de las culturas, que revelan un carácter arcaico; los que no son productos de la propia época, en que aparecen, sino vienen desde lejos, teniendo su origen en otras, a veces muy remotas épocas; surgiendo, a menudo, involuntariamente en un ambiente "moderno"; oponiéndose al estilo general de una vida, que ya ha sobrepasado aquellas épocas de su historia, que les dió en herencia los elementos en cuestión. Por eso mismo, me parece únicamente correcta la denominación: "*scienza delle Tradizioni*", que le otorga la investigación italiana (10). El elemento cultural aún viviente, oriundo de remotas épocas, revélase en un ambiente, que ya no es suyo, chocando su estilo con el del ambiente, en que aparece. Tal elemento es el de lo tradicional en cualquier cultura (11).

Para comprenderlo bien, hay que empezar nuestro análisis por los temas sencillos y no por los complejos. Indudablemente la forma de aparición más cotidiana de lo tradicional es el idioma, según una admirable expresión de *Miguel de Unamuno*: "la sangre del espíritu". Y como la sangre se la tiene por sus antepasados, así es también en el caso del idioma, que no es sino la "propiedad" de una cultura que toca a ella, para expresarnos así, por derecho hereditario.

"Pincha sus palabras y van a sangrar" —dijo Emerson sobre Dante y me parece, que las ideas del gran vasco y del gran norteamericano indican en la dirección de raíces comunes; es decir: en la de una tradición afín. La palabra echa

sangre y el idioma es sangre— quiere decir: la lengua humana es algo que brota desde dentro; es la propiedad que el hombre posee en comunidad con sus antepasados, como la sangre de su abuelo. Nada nos define mejor que nuestro idioma —idioma quiere decir: “propiedad”—; o sea: la suma de las tradicionales fórmulas y configuraciones, por las cuales expresamos nuestras ideas. Es una herencia, a veces, pesada. La poseemos hecha y preparada, en inmensa riqueza; ella nos limita, nos abarca, nos define y nos ata. Todos los que hemos luchado con nuevas expresiones, es decir: con el dar forma a contenidos individuales, sabemos bien, qué enorme peso es el de la tradición de una lengua; qué heroica empresa, la de lograr la independencia en nuestro pensar y hablar.

Pero nadie puede crearse un nuevo idioma; hay que contentarse con lo que heredamos; tenemos que conformarnos con la tiranía de esa tradición, la más auténtica, la más potente, la más viviente que hay. Sin embargo, con orgullo nos mostrará cada nación, cada idioma algunas figuras ejemplares que le pertenecen: grandes poetas y oradores han creado nuevas y nunca imaginadas posibilidades de expresarse dentro de las fronteras naturalmente dadas de una lengua. Hay genios, como Dante en Italia, Lutero y Goethe en Alemania, Shakespeare en Inglaterra, Puskin en Rusia, por cuyas obras el idioma nacional resucita, logrando una nueva vida, una *Vita nuova*, como el título de la célebre novela lírica de Dante de modo tan simbólico nos señala ese cambio de rumbo en la vida del Hombre occidental.

Sin embargo, ni esos grandes innovadores —los auténticos— podían liberarse de la tradición. En el imperio de las artes, cada renovación posee un cierto carácter de lo espontáneo, lo vehemente y lo eruptivo; semeja, pues, más al fenómeno que llamamos resurrección, la que significa el regreso a la vida de algo o de alguien, que ya antaño estuvo vivo y ahora tan sólo vuelve a vivir, aunque de modos distintos y de formas renacidas. Me explico. La palabra, la expresión, la forma convencional del pensar elemental se transformaba en el uso cotidiano en un signo abstracto y ficticio; y pocos notan aún, que ese signo esquemático era antiguamente un símbolo; es

decir, una "coincidencia" del mundo exterior y del interior en una realidad, que se revelaba en una imagen (12). Y ahora surge el gran poeta y descubre el originario contenido de la palabra; la saca de lo convencional y la restituye en su simbólico valor. Con otras palabras: llega al manantial, que brota del suelo de la tradición.

El poeta logra, por lo general, por tres caminos, la restitución de la imagen en su idioma. El primero es el de la *posición* de una palabra, o de una expresión. Es el modo más difícil, por ser menos llamativo. Su maestro es Dante. El podía restituir, a veces, todo el tradicional valor y toda la imagen, que residían escondidos en una expresión, por nueva posición y acento de la misma.

*"D'antiquo amor sentí la gran potencia".*

Purg. XXX. 39.

En esta frase, es la destrucción de la servil sintaxis, que da toda la belleza al verso (13), abriendo al mismo tiempo ante los ojos del lector una perspectiva —hacia abajo, hacia las profundidades del pasado y de la pasión.

El segundo camino es el del *epíteto*, el del hermoso o característico adjetivo. En nuestros tiempos, su gran artista es, Thomas Mann. Sus doblados, complicadísimos epítetos desempeñan el mismo papel, que desempeñaban antaño en la poesía griega, y en menor grado, en la latina.

*"das blaue Sonnenglück",*

"la azul dicha solar" (14), es una perfecta resurrección de la originaria imagen del vocablo "Glück", "dicha", porque la suerte es brillante, como el sol, y no cabe duda alguna, que analizando bien la palabra "Glück", ella no puede ser considerada sino como una expresión de color azul.

Y, al final, el tercer camino es el de la *metáfora*. Es el camino más fácil para el poeta, porque es el modo más llamativo y comprensible. En la metáfora se situarán dos expresiones, una al lado de la otra, que aparentemente no tienen nada de común, sino el capricho de su creador, que las puso así en



contacto eterno, en su verso. Sin embargo, a menudo resulta la más absurda ligación metafórica, desde el punto de vista de la imagen originaria del vocablo o de la expresión, lo único explicativo, con respecto a un orden tradicional del mundo y hombre. Metáforas de las más bellas y las más sorprendentes, nos la ofrece la poesía de Baudelaire (15), para tomar un solo ejemplo de tantos grandes maestros del arte de la metáfora:

*Mon coeur, comme un oiseau, voltigeait tout joyeux  
Et planait librement à l'entour des cordages;  
Le navire roulait sous un ciel sans nuages,  
Comme un ange enivré du soleil radieux.*

La forma más primigenia del viajar es sin duda, la del vuelo, o sea con otras palabras: la imagen más primitiva acerca del viajero es la del ave; la del ave migratoria, por supuesto (16). De este modo, como introducción a una poesía, que lleva por título las palabras "*Un voyage a Cythère*", da muy bien la imagen del corazón, cambiado en un ave, flotando y rodando los cordajes del magnífico barco —el barco, con sus velas y con su leve y rápido movimiento sobre las olas, desde luego, tiene algo del ser volátil—; el barco, que bajo un cielo resplandeciente, parece un fabuloso ser alado embriagado de sol.

La imagen, que así ha surgido, es un perfecto mito del hombre viajero, del hombre volador.

El problema, que se planteará ahora, debe ser el siguiente: ¿De dónde surgen tales imágenes en el alma del poeta? ¿De dónde lo sabe?

En la misma pregunta ya casi tenemos la contestación. ¿Se sentirá, ahora, de qué titánica manera estamos ligados a nuestra tradición idiomática? El problema se *plantea* y la imagen *surge*: surge, es decir: se levanta de una profundidad con velocidad e ímpetu hacia la superficie, y luego, se la sabe, se la sabe no sólo por el *saber*, sino también por el *sabor*...

\* \* \*

Los poetas hablan a menudo de "inspiración", que es un estado especial del hombre-creador, en el cual aunque se piense conscientemente, las ideas de sí mismas aparecen en el poeta, es

decir —como se expresa el psicólogo Jung— *lo es* que piensa en nosotros.

Como se vé, ya tenemos tres expresiones: la primera dice que la imagen surge, o sea: viene desde abajo hacia arriba con gran velocidad; la segunda afirma que “*lo piensa*” en el poeta, aunque el poeta también piense; “*es denkt in ihm*”. La tercera, al fin, es un vocablo, que esconde en sí antiquísima tradición; es la palabra latina para caracterizar el estado de la creación poética: *inspiratio*, quiere decir: ser in-spirado es recibir un *espíritu*, un aliento, que penetra en nosotros y que lo somos y no lo somos a la vez.

Dar una denominación a la imagen, que surge de atrás del vocablo, nos parece, después del medio siglo de psicología compleja, tarea bastante fácil. Las teorías de Jung sobre la imagen arcaica, sobre el arquetipo, son demasiado conocidas, así que me considero dispensado de tener que explicarlas, en este lugar. Nos importará más, que esa misma investigación psicológica estableció una capa llamada “universal” del subconsciente, en el alma humana, capa esa, en la cual, —según Jung— residen todas las imágenes arcaicas (17).

Desde este punto de vista, tenemos que decir que en el alma humana existe una región escondida y poco accesible, en la cual, en forma de primigenias reminiscencias, se hallan, en estado vivo y capaz a la acción, imágenes, configuraciones y símbolos, manantiales de toda clase de auténtica tradición.

Fluye de lo dicho, que tradición no es sino recordarse —pero recordarse no del modo del anciano, es decir: de modo retrospectivo, negativo y renunciante, sino, muy por lo contrario, recordarse del modo juvenil, o sea: de modo creativo, positivo y extático.

Empezaremos nuestra explicación, por el concepto de lo extático, en el presente conjunto de los fenómenos.

El amor —y expresándonos así, seguimos hablando en el lenguaje de la psicología— es el encuentro del hombre joven con aquella persona cuya imagen preformada —el famoso *Imago* de Jung— vivía en sus entrañas, quizás desde los tiempos de sus antepasados. Amor, pues, —contemplándolo así— es un reconocer; tal reconocer invoca grandes emociones, y la coincidencia de lo encontrado con lo buscado arranca al enamorado

*hacia afuera de sí mismo*— y esta insólita expresión que acabamos de pronunciar, significa —con un vocablo griego— propiamente el estado del *éxtasis*.

Lo que así fué dicho en el lenguaje del psicólogo, traduzco ahora al del etnólogo. Cito un paso del libro: “La religione antiqua nelle sue idee fondamentali”, de *Carlos Kerényi*, para acercarme un poco más a mi problema de la tradición:

“La idea en sí —dice Kerényi— es intemporal. Y por donde aparezca, o por donde se la invoque, ella traerá siempre consigo lo inmediato y lo inspirador, que transforman el tiempo en un santiamén de creativo valor. Por consiguiente todo lo que contienen tales momentos —su calor, frescura y originalidad— vencerá la caducidad del tiempo ordinario.

“El etnólogo encuentra, por todas partes, tales tiempos transformados, *altos tiempos*... que son candentes por su vitalidad, llenos de ideas magnéticas. Se comprobará que ni lo creativo faltaba en ellos. Tales tiempos se llaman fiestas” (18).

Se comprenderá, que la fiesta como el amor, es también un “éxtasis”. Es un salir de sí mismo, es el estado de ser otro y quedar —sin embargo— el mismo; es la bella embriaguez por una más grande, más trascendente realidad.

El tiempo del crear poético también es un santiamén festival, semejante a la fiesta auténtica de vivientes religiones o al éxtasis del amor. Esa imagen arcaica, llevada por el alma del poeta, y la realidad exterior deben “coincidir” de la misma manera, como lo hacen en el caso de la fiesta o en el del amor.

Esta extraña “coincidencia” —y recuérdese aquí que la palabra “símbolo” viene del verbo *συμβάλλεσθαι*, que significa “coincidir”—, éste singularísimo encuentro de la esencia *objetiva* de nuestra alma con una esencia *subjetiva* del macrocosmos es el estado psico-cósmico, en el cual se presenta, ante nuestros ojos, el elemento tradicional, en la cultura humana.

Hablo sobre una “esencia objetiva” en nuestra alma, puesto que la imagen arcaica, perteneciendo a la esfera universal de nuestro ser, es ya algo más profundo que lo individual, de lo cual puede prestar formas o estilo, siendo, empero, en sus contenidos, “subindividual”, general, es decir, objetiva. Y hablo al mismo tiempo, sobre una “esencia subjetiva” del ma-

crococosmos, del mundo fuera de nosotros, pensando en el hecho de que la imagen, surgiendo desde nuestras entrañas, irá coincidiendo con aquel elemento del mundo que le es afín. Se trata, pues, de una afinidad electiva, y esa elección es subjetiva en el absoluto sentido del término, del mismo modo, como lo es la elección en el dominio de lo erótico.

Dos puntos extremos están ahora ante nuestros ojos. Y entre ellos, en toda su peligrosa belleza, se manifiesta *nuestra* tensión, la tensión característicamente humana. Nosotros mismos, o sea: el yo, por su naturaleza, subjetiva, debe citar desde sus entrañas los elementos, los que poseen por su intemporalidad y generalidad, el carácter de lo objetivo, para que tales elementos "coincidan" con los del mundo, los que, elegidos de una manera azarosa, arbitraria y simpática, pierden, de su parte, el carácter objetivo y se muestran fingiéndose subjetivos, aunque no lo son. Todo lo trágico del crear humano, todo lo deficiente de ese crear, reside en dicho fenómeno, tanto, como también la insuficiencia de la fiesta y la imperfección del amor.

\* \* \*

El éxtasis no es un estado natural. Nadie lo soportaría constantemente. Es un momento lleno de tensión, un instante extraordinario, hasta extravagante.

El sacerdote de los primitivos se pone en éxtasis por el monótono tam-tam de su tambor, hasta que su alma salga del cuerpo — ἐκ-στασις — (19) y, vagando por cielos e infiernos, reciba la inspiración de su dios.

Esa forma más primitiva del éxtasis es, al mismo tiempo, la más adecuada explicación de la inspiración, visto que, en dicho caso, un *espíritu inspira*, le sopla hacia adentro su aliento al arrobado, posibilitándole pronunciar maravillosas palabras e informar acerca de inauditas hazañas, que en el normal estado del sacerdote —claro está— no le pueden ocurrir (20).

Así el poeta.

Y en un estado similar al del sacerdote primitivo, surgen en él extrañas visiones. Visiones que muy a menudo coin-

ciden, de la más sorprendente manera, con antiguas mitologías, a veces ni conocidas por el poeta —como en el caso de *Miguel de Vörösmarty*— (21), u olvidadas por completo durante la creación, por el mismo —como en el caso de *Thomas Mann*.

Y este último caso debe interesarnos, por ahora, en sus detalles, no solamente porque su análisis nos manifestará el modo de aparición de una tradición, sino también por la razón, que dicho fenómeno inquietaba también al mismo autor, y de este modo, tenemos unas preciosas indicaciones en cuanto a una interpretación de la pluma del propio Thomas Mann.

En el segundo tomo de la "Montaña Mágica", Hans Castorp, el simple héroe de esa gran novela, se pierde entre los montes nevados, y ahí, "en alturas mortales" —como el autor dice— repartido entre su somnolencia y éxtasis, "en un sueño cerca de la muerte" encuentra "su poema sobre el Hombre" en una hermosa visión de la "azulada dicha solar" como ya hemos citado. Pero su felicidad fabulosa pronto se torna en indecible pavor, mirando horrendas imágenes, que hacen despertar al joven Castorp y lo vuelven a la vida cotidiana (22).

Y en la misma novela se halla el siguiente comentario explicando esa visión:

"Hans Castorp jamás vió tal cosa, ni algo semejante... —dice Thomas Mann —sin embargo, él, se recordaba. Sí, esto fué precisamente un reconocer. "Ah, sí, es así" clamaba en él, como si hubiera llevado siempre en su corazón esa azulada dicha solar, que aquí se revelaba ante sus ojos, secretamente y ocultada hasta a sí mismo. Y ese "desde siempre" fué lejos, indeciblemente lejos, como el alto mar..."

Y continúa el comentario con las palabras del propio Hans Castorp:

"Encantador y horripilante fué mi sueño. Lo sabía, en el fondo, durante todo el tiempo y todo lo hice yo mismo a mí mismo... hasta lo sabía de antemano. Pero ¿cómo puede uno saber tal cosa y hacer tal cosa para sí?, ¿cómo puede encantarse y aterrorizarse así? ¿De dónde tengo yo la hermosa bahía y luego el sagrado lugar del templo?..."

Y ahora sigue lo más importante de ese comentario:

"No se sueña sólo de la propia alma —dice Hans Castorp—, yo diría que se sueña de modo anónimo y común, aunque de manera individual. La gran alma, de la cual tú no eres sino una pequeña parte, sueña a veces por tí, a tu manera, acerca de cosas, que ella sueña, se-

cretamente, siempre —acerca de su juventud, sus esperanzas, su felicidad y su paz... y —su banquete de horror... Me parece, y lo afirmo, que tengo derechos auténticos para estar acostado aquí y soñar tales cosas... Y sé todo del hombre”.

\* \* \*

Pasaron muchos años desde la primera edición de la “Montaña Mágica”, hasta el día, en que llegó a las manos de Thomas Mann —como él mismo nos cuenta en su conferencia que dió en la Universidad de Princeton sobre su propia obra— la tesis de doctorado de un estudiante norteamericano, con éste título: “El Héroe Buscador. Mito como símbolo universal en la obra de Th. Mann” (23).

“El autor” de este estudio —así reza la parte más atrayente de la conferencia de Princeton de Thomas Mann— pone la *Montaña Mágica* y a su héroe sencillo en el conjunto de una gran tradición, no sólo en una tradición alemana, sino en una de alcance mundial. Lo subordina a un tipo de poesía, que él llama “*The Quester Legend*” y ésto se arraiga bien lejos en la literatura de los pueblos. Su más célebre forma de aparición alemana es el Fausto de Goethe. Pero tras el Fausto, el eterno Buscador, está un grupo de poemas, que llevan la general denominación de *Sangraal* o *Holy Grail romances*. Su héroe y sea su nombre Gawain, Galahad o Parcifal, es precisamente el *Quester*, el Buscador y el Interrogador, ambulando por cielos e infiernos, desafiando contra cielo e infierno; entrando en pacto con lo secreto, lo morboso, lo malvado, la muerte; con el “otro mundo”, el de lo oculto, —con el mundo que yo caracterizaba en la *Montaña Mágica* por “lo enigmático”— estando en procura del “Gaal”, es decir de lo más sublime, del saber, del conocer, de la iniciación, de la piedra de los sabios, el *aurum potabile*, el néctar de la vida.

“Parcifal, el Buscador del Gaal por excelencia, se lo denomina en los principios de sus peregrinaciones, como “*Fool*”, “*Great Fool*”, o “*Guiltes Fool*”. Esto corresponde a la “sencillez”, simplicidad y llaneza, que figuran como características constantes de mi héroe, —de modo, como una *subconsciente sensación de tradición me hubiese obligado* de mantener bien conservado precisamente éste matiz.

“El Buscador del Gaal, antes de llegar al monte sagrado, tiene que someterse a una serie de pruebas terribles y misteriosas en una capilla en el camino que se llama “*Atre Périlleux*”. Probablemente, eran esas hazañosas pruebas de antaño, ritos de iniciación, condiciones para el acercamiento del secreto esotérico. La idea del saber, la del conocer está siempre ligada con el “otro mundo”, con muerte y noche... Con una palabra: la *Montaña Mágica* es una especie de templo de la ini-

ciación, lugar de peligrosa investigación por el misterio de la vida, y Hans Castorp, ese "viajero de cultura", posee, pues, un parentesco místico-caballeresco, y, no cabe duda, bien distinguido, a la vez..." (24).

¿Qué es, pues, el Graal?

No pensemos ahora en la última forma del mito del Graal, manifestada en el gran poema musical de *Richard Wagner*. Vamos, si es posible, a los orígenes. El Graal como aparece en el *Parcifal* wagneriano, es un caliz sagrado, el cual —como ya fué comprobado— no es sino una tardía —medieval— identificación del tema "Graal" con el del misterioso caliz Azewladur que le pre-existía en la tradición céltica, y del cual cantaba el bardo Taliesino, que el Azewladur "inspira el vaticinio, da la sabiduría, revela los misterios del mundo, siendo ello el tesoro entero del saber humano". Como se vé, el Azewladur poseía los mismos caracteres y las mismas fuerzas, como el Graal y según parece nada impidió la identificación de los dos (25).

Sin embargo, el Graal no era un caliz, sino una piedra, como aún lo conoce *Wolfram von Eschenbach*, el autor de la versión alemana de la narración sobre *Parcifal*, quien escribía en los principios del siglo XIII. En el episodio de esa epopeya, en el que *Trevrizent* cuenta la historia del Graal, se habla aún de una piedra milagrosa, que elige a su héroe, en rey; le da vida, lo ilumina y lo hace invencible (26). Sobre su origen, empero, aparece más en la versión conservada por la tradición secreta de la Caballería. *V. E. Michelet* nos informa en su libro: "Le secret de la Chevalerie", que el Graal es una esmeralda, tallada en 144 facetas de cristal, que estaba puesta en la corona de *Lucifer*. Cuando éste, el más poderoso de los ángeles, salió del cielo, perdió la piedra, que entonces de su frente se precipitó sobre la tierra (27). Y no deja de ser interesante, que —según antiguas creencias— la esmeralda es la piedra de la "visión" y de las "profecías" (28). El hombre que posee el Graal, el héroe que llegó a ser el rey del Graal, será como *Hans Castorp*, después del gran sueño solar; es decir: sabrá todo acerca del Hombre...

En un fragmento de la citada tradición secreta acerca del Graal —que se ha perdido casi completamente— se halla la curiosa información, que el Graal, la piedra, al haber

estado durante mucho tiempo en la tierra, entre los hombres, está perdiendo gradualmente sus mágicas fuerzas. Entonces aparece el símbolo del espíritu, el águila o el grifo, echa la sombra de sus poderosas alas sobre la piedra y hace renacer sus desvanecidas fuerzas. Tal acto se repitió siempre, si la magia del Graal se hallaba en peligro de disminuir o de desaparecer (29).

Aguila y piedra, espíritu y roca, los dos extremos de nuestro mundo, que se sitúan fuera de los límites característicamente *nuestros*; es decir, fuera del dominio de lo orgánico, la sangre, la vida anímico-emocional por un lado, y fuera del de lo terráqueo, lo familiarmente conocido, lo cercano y lo seguro, por el otro lado; están desde siempre en misterioso contacto uno con el otro en la imaginación del Hombre. Acerca de tal contacto toda la tradición hermética o secreta sabe *algo*. Empleo el vocablo "algo", para subrayar, que tal saber es indeciso, misterioso y lacónico—; ni los sacerdotes ni los poetas quieren hablar mucho sobre ello. Sin embargo, se lo encuentra en los más distintos mitologemas del mundo; y no puede haber duda, que el contacto mágico, existente entre roca y cristal, por un lado, y grifo y águila, por otro, es una de las más profundas tradiciones del Hombre, el ser orgánico, anímico-emocional, el cual —con todo— lleva recordaciones en sí acerca del origen inorgánico de las materias de su cuerpo tanto, como acerca del origen espiritual de la esencia de su alma (30).

\* \* \*

Entre los escritos de índole de ciencias naturales de *Goethe* se halla un artículo sobre el Granito. El sabio de Weimar lo dictaba en enero de 1784, teniendo treinta y cuatro años de edad, sin terminarlo entonces. Decenios pasaron, hasta que le agregó unas frases de carácter didáctico; así que las dos partes se contradicen, siendo la primera un místico poema sobre Roca y Espíritu, aunque pretenda aparecer como una exhortación al estudio mineralógico lo que la segunda realmente es (31).

El Granito es para *Goethe* el "mayor", "el más fuerte, el más profundo, el más firme hijo de la Naturaleza". Cada



una de sus excursiones entre desconocidas montañas le ha comprobado la más antigua experiencia: lo más alto y lo más hondo era granito. Ahí, entre montes, contemplando las rocas de granito, ha sentido la muda y solitaria cercanía de la gran Naturaleza que habla en voz baja. Sentado sobre una cumbre alta y desnuda, mirando el vasto paisaje bajo sus pies, se dice:

“Aquí descansas inmediatamente sobre un fundamento, que se extiende hasta los más hondos sitios de la Tierra; ninguna capa nueva, ningún fragmento... se interponía entre tí y el firme suelo del mundo primitivo. En este momento, ya que las fuerzas internas, magnéticas e impulsivas de la Tierra, actúan inmediatamente sobre mí; ya que los influjos del cielo me rodean flotando de más cerca, me siento *inspirado* para las más altas contemplaciones en cuanto a la Naturaleza; y, como el Espíritu humano da vida a todo, surge una *metáfora* desde mis entrañas, a cuya grandiosidad no resistiré. Al estar aquí tan solitario — me digo— mientras miro para abajo la total desnudez de esa roca, se levanta el hombre...”.

Y en cuanto se levante, la otra esfera, la del espíritu empieza a influirlo poderosamente y lo acerca a la más grande visión.

“Esta peña —me digo a mí mismo— estaba de modo más austero, más escarpado y más alto entre las nubes, cuando ésta cumbre existía en las antiguas aguas como una isla rodeada por el mar; alrededor de ella flotaba el *espíritu*, el que *empollaba por encima de las olas...*”.

Las últimas palabras de Goethe son extraordinariamente interesantes, porque presentan, del modo más sólido, la actuación del elemento tradicional sobre la imaginación del poeta, durante su inspiración. La imagen arcaica propiamente dicha no aparece en esta visión de Goethe, sin embargo su presencia influye sobre su alma, así que su expresión se formula involuntaria y obligatoriamente según el sentido de la tradición, que está ejerciendo, en y por la inspiración, su tiránico e irresistible poder.

El espíritu flota silbando y zumbando alrededor de la roca primitiva, y sería natural pensar en algo semejante al viento — y se sabrá que viento y espíritu también son hermanos gemelos <sup>(312)</sup>. Pero el verbo “empollar” *brüten*, descubre la verdadera forma de la imagen arcaica, la que estaba en acción cuando Goethe escribía esta obra. *Es el ave que empolla; e in-*

numerales son los mitologemas de creación del mundo, en los cuales el ave primitiva aparece empollando su huevo sobre las olas, o sobre la roca. Es ahí donde se abre el huevo del mundo, del cual saldrá la Vida (32).

La tradición de los dos símbolos: Roca y Grifo, inquietaba la imaginación de Goethe, también en su misterioso poema, *Harzreise im Winter*, (Viaje invernal en el Harz), escrito cuatro años antes de la redacción de su *Granito*. Esa complicadísima y enigmática poesía necesitaría un estudio entero para analizarla suficientemente. El mismo Goethe reconoció lo difícil y lo complejo de esta obra suya, y la comentó en su vejez, de interesantísima manera (33). De este comentario, citamos el paso siguiente:

“Yo estaba *realmente* —dice Goethe— el día 7 de Diciembre, al mediodía, mirando la infinita nieve, en la cumbre de Brocken, entre esas peñas de granito, llenas de presagios; sobre mí el más claro cielo, del cual ardía poderosamente el sol...”

La vivencia de haber estado en ese paisaje surge también en una carta del poeta, dirigida a su amiga, la Señora von Stein, de la misma excursión, el día 12 de Diciembre de 1777: “Hoy, sentado en una peña —tendría que verla— donde dioses y hombres no me habrían buscado...”

Dicha vivencia se cambia en una hermosa imagen en la propia poesía:

Und Altar des lieblichsten Danks  
Wird ihm des gefürchteten Gipfels  
Schneebehängner Scheitel,  
Den mit Geisterreihen  
Kränzten ahnende Völker (34).

Al comparar los elementos de ese paso, con los del detalle citado del “Granito”, se convencerá, que la gran vivencia de la excursión sobre el Brocken, la visión de aquel austero y solitario paisaje dió el empuje exterior para la imaginación de Goethe, haciendo surgir la imagen arcaica de los dos símbolos: la Roca y el Grifo.

Y en la poesía encontraremos también el Grifo. En los majestuosos versos, con los cuales Goethe introduce su “Viaje

invernal", se levanta el Grifo, como única metáfora digna del cantar, que el vate va a pronunciar:

"Dem Geier gleich  
Der auf schweren Morgenwolken  
Mit sanften Fittich ruhend  
Nach Beute schaut,  
Schwebe mein Lied" (35).

\* \* \*

El alma juvenil de un poeta aún está llena de imágenes, visiones y símbolos. Y la voz de la tradición resueña, también en imágenes, visiones y símbolos en sus poesías; es decir, en el lenguaje más adecuado a lo auténticamente tradicional.

Al pasar, sin embargo, la juventud con sus configuraciones demoníaco-geniales —y citamos así una expresión de Goethe—, el poeta se inclina cada vez más, a lo divino y suave. La imagen dará gradualmente su lugar al concepto; y el diti-rambo se acercará, hasta cierto punto, al poema didáctico. En la juventud es el símbolo que va a ser invocado, y su enigmática faz aparece por entre nubes y rayos de la fantasía; en la senectud, el poeta, pronto para la final despedida, intenta explicarnos y darnos en herencia, todo lo que sabe y conoce acerca del enigma de mundo, hombre y vida.

Y Goethe, el anciano, manda una pequeña colección mineralógica a uno de sus nietos, a Walter de Goethe. La colección está acompañada por una poesía, en la cual, en versos juguetones, el abuelo explica el gran enigma de la secular tradición al niño, que brotaba de su sangre; lo explica de manera "hermética", con palabras simbólicamente vedadas, llegando así voluntaria-involuntariamente al fondo mítico de las más profundas recordaciones del ser humano:

Aber die Säulchen, wer schliff sie so glatt,  
Spitze sie, schärfte sie glänzend und matt?  
Schau in die Klüfte des Berges hinein:  
Ruhig entwickelt sich Stein aus Gestein.

Ewig natürlich bewegende Kraft,  
Göttlich gesetzlich entbindet und schafft,  
Trennendes Leben, in Leben Verein,  
Oben die Geister und unten der Stein (36).

\* \* \*

Por fin, ¿qué es la tradición? Es el contacto eterno y viviente con todo el pasado humano y más aún: mediante el camino de los grandes símbolos humanos, es, también, el contacto con lo extra-humano, con la Roca y el Grifo, lo Inorgánico y lo Espiritual —o sea: con una sola expresión: es el contacto con el Macrocosmos.

El Hombre, el ser sometido a la caducidad de todas las cosas, no puede sino por sus tradiciones gozar un pálido rayo de la Eternidad o de la Inmortalidad. La existencia de una Tradición entre nosotros es el contacto también entre nosotros; y las imágenes, en que se revela, son las metáforas que nos libertan, y, libertándonos, también nos salvan.

La tradición es semejante al muerto, cuya alma no ha muerto con su cuerpo y que espera, entonces, una resurrección. Debe llegar tan sólo un gran momento de la inspiración, un santiamén extático y creativo, y la Tradición rejuvenecida en resplandecientes imágenes, se levanta para nueva vida, vida más íntegra, más densa aún...

El fabuloso rey de los mitos celtas, Artus, recibió en su última batalla una terrible herida, que, aunque no lo mataba, no se cicatrizó jamás. Su postrer amigo llevó el moribundo rey al último Thule, la "Isla" Avallon, variante céltica del mítico país de los hiperbóreos, pueblo fantástico, cuyo oro guardaban, sentados sobre rocas seculares los grifos de una secreta Tradición (37). Allí, en Avallon, se yergue la tumba de Artus, rey de los mitos —sin embargo, Artus no murió jamás. Artus (38), en el presente conjunto de temas, es la personificación de la tradición, que duerme, hasta que llegue el héroe o el vate, cuya voz la hace resucitar. Por eso lleva la tumba del rey mítico en Avallon, éstas enigmáticas, pero profundísimas palabras (39):

HIC JACET ARTHURUS: REX QUONDAM, REXQUE FUTURUS.

## NOTAS

(1) En un discurso pronunciado el día 12 de Septiembre de 1887, dijo IBSEN, que "su poesía tomó el camino hacia nuevas formas". J. COLLIN: *Henrik Ibsen*. Heidelberg, 1910, p. 514.

(2) J. COLLIN: o. c. p. 513, caracteriza a *La Dama del Mar*, en su totalidad, como un "drama espectral".

(3) Comp HOMERO: *Odyss.* Canto IV. vv. 400-406. (Véase nota N<sup>o</sup> 5).

(4) "Die Frau vom Meere", en H. IBSEN: *Sämtliche Werke*, Berlín, 1913. Tomo V., p. 39. Su enigmático, pero casi orgánico contacto con el Mar está caracterizado en el drama por muchos y significativos pormenores. Éllida es "una heroína de naturaleza" (COLLIN, o. c. p. 513); ya en su niñez fué llamada una "pagana" (*ibidem*, p. 517); su nombre no es un nombre cristiano, sino el de una nave de la antigüedad noruega (*ibidem*); ella misma habla sobre la nostalgia (*Heimweh*), que la tira irresistiblemente hacia el mar (IBSEN, o. c. p. 35); originariamente fué comprometida por el propio Mar (*ibidem*, p. 41); el tiránico nexo, que la liga con el Mar y con su antiguo amor, el Hombre del Mar, ella lo caracteriza por "un espanto, tan escalofriante, como, según me parece, no puede causar sino el Mar" (*ibidem*, p. 43). Su marido, el médico Wangel dice que su mujer pertenecía a "la gente del Mar" (*ibidem*, p. 71). Cuando se le pregunta, cómo ha de comprender sus palabras, su respuesta es la siguiente: "¿Nunca le llamó la atención que esas gentes de fuera, de ahí donde el alto mar, son, de cierto modo, un pueblo para sí mismos? Casi parecen vivir con el mar la propia vida del mar. El movimiento de las olas —y bajamar y pleamar también— se hallan en su pensar y sentimientos", (*ibidem*, p. 72). (Compárese la caracterización de lo inquietante causado por el mar y por las fuerzas de la esfera divino-demoníaca de Poseidón, en el ensayo "Poseidón" de BÉLA HAMVAS: en su *Láthatailan történet*, Historia invisible, Budapest, 1943, p. 55 s.). En el acto IV., al fin, los maridos llegan al siguiente diálogo:

Éllida — Esto es el pavor —lo que espanta y atrae a la vez.

Wangel — ¿También atrae?

Éllida — Sí, sobre todo atrae —así me parece.

Wangel — Pues estás aparentada al mar.

Éllida — Y también esto es el pavor.

Wangel — Y el pavor, a su vez, es aparentado a ti. Tú también espantas y atraes a la vez (*ibidem*, p. 83)...

Y habría podido añadir aún: como la mar.

(5) Y aquí, en esa ambigüedad de sentido de su figura está, en realidad, el problema del "Forastero". Éllida, la Dama o la Hija del Mar, estaba ligada con él de manera esencial y existencial, porque él le parecía ser de la misma esencia y existencia, como ella: Ese hombre —dice Éllida— "es como el mar". (COLLIN, o. c. p. 517). Para ella el Hombre del Mar no era sino un descendiente legítimo de los daimones marítimos, del "Wassermann" (Hombre del Agua) de las fábulas, el cual, semejantemente al Rey de la Montaña, seduce a la gente hacia su reino (*ibidem*, p. 518). Aún en el acto III, lo defiende Éllida con estas significativas palabras: "¡No lo capturen! El pertenece a fuera, él es del alto mar!" (IBSEN, o. c. p. 62). No cabe duda alguna, que la figura que vive de la manera caracterizada en la imaginación de esa mujer, en compañía y misterioso parentesco con sol y aire, con el agua brillante o agitada, y con sus ballenas, delfines, focas, gaviotas y águilas, poseyera altos valores míticos, y su árbol genealógico, si uno quisiera, podría ser prolongado hasta remotísimas deidades marinas, las que han vivido en el poderoso y siempre variado elemento de los antiguos mares una vida muy semejante a la imagen, que nos daba el pasaje del presente drama, citado en nuestro texto. (Comp. HOMERO: *Odyss.* pasaje arriba citado, nota N<sup>o</sup> 3, y luego: P. PHILIPPSON: *Untersuchungen über den griechischen Mythos*, Zürich, 1944, p. 20). No obstante la figura del Forastero no corresponde a la imagen, la que Éllida había formado acerca de él, y, en realidad, aquí se plantea el problema de ese personaje. La primera cosa, que sentimos sobre él, es una información, según la cual había ahogado en el mar, no obstante apareció, al mismo tiempo, de vez en cuando, también ante su novia de antaño. (IBSEN, o. c. p. 23). Es un espectro, pues, y no una deidad marina, puesto que es muy poco probable, que un tal "daimon" se ahogaría en su propio elemento. Luego nos enteramos por la boca de la misma Éllida, que, hace diez años, ese hombre, entonces un marinero, había asesinado al capitán de su barco. La muerte, otra vez. En consecuencia de ese hecho, tuvo que desterrarse por los mares, abandonando a su novia en la costa. (*ibidem*, p. 38). Fugió, entonces, en el mundo intermediario del viaje y del destierro, una esfera prominentemente espectral. (Comp. M. DE FERDINANDY: *Lo demoníaco en "Poesía y Verdad"*. Tomo Homenaje Goethe de la U. N. C. Mendoza, 1949, p. 66). Y sus apariciones, desde tal acontecimiento, eran, realmente, las de un fantasma. "Nunca me mira —confiesa Éllida—. Sólo está presente". Los tétricos elementos se amontonan aún en la descripción. La aparición lleva en su corbata una fíbula, que tiene una gran perla, semejante al ojo de un pez muerto. Mirar esa perla, es un escalofrío para Éllida, porque le recuerda de otro ojo: los ojos de su hijito muerto, "que tuvo los ojos del Forastero". (*ibidem*, p. 45-46). Preparado de este modo, el espectador ya podrá clasificar muy bien la aparición del mismo, en el acto III, la que ni por un instante le causará la sensación de una deidad marina. Entra pues "un extranjero, en traje de viaje, con denso cabello y barba, que son de color rojizo".

Éllida, quien le esperaba con toda su alma y con todo su cuerpo, lo recibe, en el primer momento de su aparición, con un grito de alegría: "¡Oh, mi querido! ¡Llegaste por fin!", pero en seguida se da cuenta, que se había equivocado, y pregunta con cambiada voz: "¿Quién es Usted? ¿Está buscando a alguien?". Aquí se desarrolla una conversación, por la cual se descubre el verdadero carácter del Forastero. "¿Usted viene para llevarme?" —pregunta Éllida con expresión del más grande horror y pavor. "¡Esto es horripilante!". "¡No, no, no! ¡No quiero". "¡Oh, no me toque!"... Así Éllida, mientras el Forastero repite con una tenacidad rara y con una indiferencia antipática: "Dentro de poco será tiempo para mí de que me vuelva a mi barco", y luego: "Será, entonces, hasta la próxima noche"; "Entonces tienes que seguirme por libre albedrío al otro lado del mar (*ibidem*, p. 60); "Digo, entonces tienes que estar lista para el viaje"; "Entonces vengo y te llevo conmigo", y al haber dicho esto, desaparece, dando lentos pasos, en dirección de su barco, (*ibidem*, p. 61). Pero ¿de qué especie es ese barco? La nave "vino como un ladrón por la noche... sin llamar la atención de la gente y en pleno silencio"... (*ibidem*, p. 102). Después de la primera desaparición del Forastero, Éllida confiesa a su marido, que éste no la recordaba de la figura de su amor de entonces. Pues, no era él: era otro: no el Hombre del Mar, sino un personaje de significado muy distinto. El Hombre del Mar le habló de la infinidad de los Océanos y de los animales, que los pueblan, siendo ellos, parientes carnales de él. El Forastero, en cambio, no sabe nada de eso. Lo único que él ofrece a ella, es un "camarote" en su barco, la nave del silencio y la noche. "Lo que ella pueda necesitar en este viaje, todo lo tengo yo a bordo". (*ibidem*, p. 103). Aquí, como fácilmente se reconocerá, se nos presenta la conocida imagen arcaica de la partida final. Comp. los elementos de la conversación en cuestión, con el poema "Le voyage" de CHARLES BAUDELAIRE (*Les Fleurs du Mal*, CXXXII.):

O Mort, vieux capitaine, il est temps! Levons l'ancre!  
Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!  
Si le ciel et la mer sont noirs comme l'encre,  
Nous coeurs que tu connais sont remplis de rayons!

Verse nous ton poison pour qu'il nous reconforte!  
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,  
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?  
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!

y los últimos versos del "Retrato" de ANTONIO MACHADO (*Poesías completas*, Madrid, 1946, p. 105):

Y cuando llegue el día del último viaje  
y esté a partir la nave que nunca ha de tornar,  
me encontraréis a bordo ligero de equipaje,  
casi desnudo, como los hijos de la mar.

Al volver a nuestro tema, nos quedan por mencionar tan sólo algunos motivos y temas para completar el cuadro. Durante la conversación, se oye sonar la campanilla del bordo. (IBSEN, o. c., p. 103). Y ahora es el marido, que, por fin, reconoce la verdadera faz del peligro, que está amenazando en estos momentos la existencia de su mujer. "... tu alma, al final, estará arrojada hacia adentro de las tinieblas de noche" —exclama. Y ella: "Sí, sí, —las siento sobre mí—, como negras, silenciosas alas!". Es el instante decisivo; y en este instante Wangel encuentra la palabra salvadora. Es la palabra de la Libertad; la de la Libertad absoluta, la Libertad del Espíritu. Pero esta Libertad del espíritu significa, con otro término, también "Inmortalidad". Y de repente cambia la situación. El Forastero enmudece. Causa la sensación de no haber comprendido nada de las últimas palabras de los maridos. Sólo cuando la campanilla suena por segunda vez, levanta su voz, y dice con su conocida tenacidad, que por ahora ya nos parece más bien necesidad: "¿Lo oyes, Éllida? Se toca la campana por última vez. Ven pues". Entonces lo recusa la mujer en nombre de la Libertad del espíritu humano. Y el Forastero contesta, y esto es su despedida: "Lo veo bien. Aquí hay algo más fuerte que mi voluntad". Y Éllida, ella misma, quien durante tanto tiempo estuvo entregada a los poderes representados por el Forastero, nos lo denomina y nos explica la real causa de su cambio repentino y definitivo: "Es Usted para mí un muerto, quien regresó de los mares y por ahí volverá otra vez. Ya no le temo. Y tampoco no me atrae y seduce más"; lo que —con otras palabras— querrá decir: Tú eres el perecer, la muerte—, pero yo soy la vida.

(6) Comp. M. DE FERDINANDY: *En torno al pensar mítico*, Anales de Arqueología y Etnología. Tomo VIII. Mendoza, 1947, p. 177-193.

(7) Como lo prueba, entre otros ejemplos, el famoso tema de los "rocines blancos", en el drama "Rosmersholm". Es un típico caso, para demostrar, cómo IBSEN se esforzó para llegar a un sentido simbólico y cómo había permanecido —sin embargo— en una alegoría de carácter espectral. Los "rocines blancos" han de aparecer, cuando uno de los Rosmer iba a morir. ¡Típico tema de duende! Para caracterizarlo, citemos unas palabras del primer concepto del acto I: "Toda gente que he conocido, todos, quienes se consideran a sí como libres... todos poseen, sin embargo, una especie de "rocines blancos" y no cesan en creer en ellos. Aunque la libertad completa... consistiría, precisamente, en el librarse de sus propios "rocines blancos". (COLLIN, o. c., p. 505). Y en el mismo drama, al hablar sobre dichas apariciones, dice Madame Helseth, uno de los personajes: "Me parece, que los muertos son los que se lazan estrechamente y por largo tiempo, con los de Rosmersholm... De otra manera, no aparecería el rocín blanco, según creo..." (IBSEN, o. c., tomo IV, p. 424), y luego: "¿Le parece, realmente, Señorita, que esté uno aquí, quien ha de partir dentro de poco?" (*ibidem*, p. 450). En este punto se presenta no sólo el mismo tema del último viaje, que hemos estudiado en La Dama del Mar (nota, N° 5), sino otra vez una imagen



arcaica de general vigencia, la que ha encontrado su correspondiente forma también en folklore o literatura de otras naciones. Por un lado, según una tradición italiana, conservada por Villani (comp. J. BURCKHARDT: *Die Kultur der Renaissance in Italien*. Viena, Phaidon, p. 304), un santo ermitaño vió en la noche de la gran inundación de Florencia por el Arno, en el año de 1333, un tropel de negros y horrendos jinetes armados, los cuales, según su propia palabra, iban a exterminar la ciudad de Florencia. Y el gran humanista Poggio Bracciolini (siglo XV), a su vez, relata lo siguiente: "Cerca de Como, en el crepúsculo, se vió los fantasmas de cuatro mil perros, caminando hacia Germania; luego un rebaño enorme; luego una tropa de gente armada a caballo y a pie; unos sin cabeza, otros con cabezas apenas visibles; al final, un jinete ingente..." etc. (BURCKHARDT: o. c., p. 303). Y según Bandello "... i morti guastano le creature", (*ibidem*, p. 371). Por otro lado, en una poesía, "Los rocines de la Muerte", de un poeta moderno, ANDRÉS ADY (1877-1919) se dice:

Holdvilágos, fehér uton,  
Mikor az égi pásztorok  
Kergetik felhő-nyájokat,  
Patkótlannul felénk, felénk  
Úgetnek a halállovak.  
.....  
S aki előtt megállanak,  
Elsáppad és nyeregbe száll...

("Cuando los pastores de lo alto persiguen a los rebaños de nubes, por blancas sendas de la Luna, los caballos de la Muerte vienen en tropel silencioso hacia nosotros... Y si paran delante de uno, éste empalidece y sube a la montura...". *Poesías completas* de A. ADY, Budapest, Athenaeum, p. 120). Más nos interesará aún el hecho de que el tema de "Los Rocines Blancos" —título primitivo del actual "Rosmersholm" (COLLIN, o. c., p. 505)— se lo pueda demostrar, precisamente, en el folklore noruego, entre las antiguas creencias populares referentes a un período de carácter carnavalesco, que se llamaba entre los escandinavos "el tiempo Jul". La "fiesta Jul" —como nos enseña KARL MEULI en su *Schweizer Masken und Maskenbräuche*, Zürich, 1943, p. 62-63— comprende numerosos elementos de la antigua "fiesta de visita de los muertos". Los muertos venían, entonces, en denso tropel, siempre a caballo, para llevar consigo los vivientes a su negra casa subterránea. Para terminar, citamos una descripción acerca de la cabalgata de estos duendes equestres en Noruega: Se vió rocín al lado de rocín, en tan denso grupo, como posible... Su ruido se lo oía desde lejos... Quién los encontró, vió una muchedumbre de cabezas de caballos, pasando con increíble velocidad, de tropel salvaje, por las tinieblas de la noche... (R. WOLFRAM: *Julumritte im germanischen Süden und Norden*, citado por MEULI, o. c.,

p. 63). El tema de "la fiesta de visita de los muertos" conduce, naturalmente, al del "wildes Heer" ("la tropa salvaje"), y a través de éste, a problemas del Carnaval, la máscara y los "periods of licence" en general. (Comp. J. HUIZINGA: *Homo ludens*, Amsterdam, 1939, y L. FROBENIUS: *Kulturgeschichte Afrikas*, Zürich, 1933, p. 19-35).

(8) "El mar posee un poder del ambiente (Macht der Stimmungen), que actúa como una voluntad —dice IBSEN—. El mar puede hipnotizar... El gran secreto es precisamente la dependencia del Hombre de lo que no tiene voluntad... Magnetismo del mar. Nostalgias para el mar. Seres humanos, parientes del mar. Presos por el mar. Dependientes del mar. Han de regresar a él. Una especie de pez representa un estado primigenio en la historia de la evolución. ¿Están todavía presentes rudimentos de eso en el interior del Hombre? ¿En el interior del individuo?" (COLLIN, o. c., p. 515).

(9) Expliqué la misma idea en mi clase inaugural en la Universidad Nacional de Cuyo, el día 6 de Junio de 1947, de la siguiente manera: "La Etnografía —para citar la metáfora aguda de Frobenius— es la ciencia del Tú. El etnógrafo —explica Frobenius— como hombre perteneciente a culturas muy altas y elevadas se interesa por aquello que está fuera de su Yo por lo que no es el mismo con aquello, cuya heterogeneidad le choca. Por eso es el trabajo del etnógrafo, en primer lugar, la búsqueda de lo extraño fuera de nosotros, la colección, la clasificación, la descripción —es decir el modo de ocupación característico de acercarnos a todo lo que está situado fuera y es extraño a nosotros. Los métodos descriptivos de la Etnografía son, propiamente dichos, una preparación al método combinativo y dialéctico de la Etnología".

(10) "E in seno agli stessi popoli civili la civiltà non si estende ugualmente a tutti i suoi componenti, non informa di sé tutta la popolazione. Gli strati inferiori di questa vi partecipano incompletamente, sia per talemí riguardi della vita materiale, sia, soprattutto, nelle manifestazioni dello spirito: il 'popolo' nelle società civili conserva residui di culture anteriori, talora assai e primitive, che possono ricevere qualche lume dalla storia e dalla filologia, ma assai spesso trascendono anche i mezzi di queste e possono avere chiarimento soltanto dall'etnologia comparata. Dall'analisi di questi fenomeni, in seno ai popoli storici e civili, è sorta una scienza particolare che è lo "studio del popolo", la Volkskunde dei Tedeschi, in contrapposto allo studio dei popoli, o Völkerkunde: lo studio insomma delle tradizioni popolari o folklore, che a necessariamente stretti rapporti con la storia, ma è in sostanza parte dell'etnologia è ne rappresenta il naturale prolungamento nel dominio delle civiltà superiori" —dice RENATO BIASUTTI en el artículo *Etnologia*, en la *Enciclopedia Italiana*, tomo XIV, p. 499.

(11) Compárese la explicación de la naturaleza poética de Virgilio y la de las "imágenes arcaicas" que influyeron sobre su obra, en mi estudio *El paisaje mítico*, en "Anales de Arqueología y Etnología", tomo IX. Mendoza, 1948. p. 266-267.

- (12) Comp. M. DE FERDINANDY: *Genealogía como forma mítica*, en "Anales de Arqueología y Etnología", tomo VIII, Mendoza, 1947, p. 223-229.
- (13) Comp. en MIGUEL BABITS: *Irodalmi problémák*. (Problemas de literatura): *Dante fordítása, Műhelytanulmány*, (sobre la traducción de Dante. Un estudio de taller). Budapest, 1917, p. 223-224.
- (14) TH. MANN: *Der Zauberberg*. Stockholm, 1939. Tomo II, p. 223.
- (15) Un voyage a Cythère. *Les Fleurs du Mal*. CXXII.
- (16) Comp. M. DE FERDINANDY: *El paisaje mítico*, l. c., p. 216-228.
- (17) Comp. entre otras obras de ese notabilísimo investigador: *Über die Psychologie des Unbewussten*. Zürich, 1943, y en colaboración con R. WILHELM: *Das Geheimnis der Goldenen Blüte. Ein chinesisches Lebensbuch*. Zürich - Leipzig, 1939, y, en colaboración con C. KERÉNYI: *Das göttliche Kind. Albae Vigiliae*, VI-VII.
- (18) K. KERÉNYI: *Antike Religion. Eine Grundlegung*. 1940, p. 48.
- (19) Comp. M. DE FERDINANDY: *El paisaje mítico*, en "Anales de Arqueología y Etnología", Tomo IX, 1948, Mendoza, p. 249-251.
- (20) *El paisaje mítico*. Nota 196.
- (21) M. DE FERDINANDY: *Europa Oriental: muralla y puente*, en "Europa, Continente cultural", Mendoza, 1947. p. 130.
- (22) *Der Zauberberg*. Ed. cit. T. II, p. 220-234.
- (23) "The Quester Hero. Myth as Universal Symbol in the Works of Th. Mann". *Der Zauberberg*. Ed. cit., T. I. p. XXIII TH. MANN no menciona el nombre del autor de esa tesis, en la Introducción.
- (24) O. c., p. XXIV-XXV.
- (25) V. E. MICHELET: *Le secret de la Chevalerie*. París, 1930. p. 27-34. KAMPERS: *Das Lichtbild der Seelen und der heilige Gral*. (Zweite Vereinsschrift der Görres-Gesellschaft), 1916, p. 86.
- (26) Ed. *Reclam's Univ. Bibl.* Tomo II, 70-71.
- (27) V. E. MICHELET: o. c., p. 26 y 28.
- (28) V. E. MICHELET: o. c., p. 28.
- (29) F. EVOLA: *Gralsmysterium und Kaisergedanke*, en "Geist der Zeit", 1939.
- (30) Comp. la última frase de las crónicas medioevales de SIMÓN DE KÉZA y MARCO DE KÁLT, en las cuales realmente aparece la yuxtaposición mitológica de estos dos temas míticos. *El paisaje mítico*, l. c., p. 203.
- (31) GOETHE'S *Sämmtliche Werke*, Stuttgart, 1885. Tomo IX, p. 802-805.
- (31a) Trata también de ese tema mi estudio: "El símbolo del Macrocosmos en el Renacimiento y la tradición medioeval", que aparecerá pronto.
- (32) Aquí llamo la atención sólo sobre el primer canto de la epopeya finlandesa, *El Káleva*.
- (33) GOETHE'S *Sämmtliche Werke*, Tomo I., p. 921-926.

- (34) Traducción española de las obras completas de GOETHE por R. Cansinos Assens, Madrid, 1945. Tomo I:

“Y altar de gracias cordiales  
hará de la nivea cumbre  
de la terrible montaña,  
que de legiones de espíritus  
coronaron, intuitivas, las razas”.

- (35) “Tal que el águila majestuosa  
que sobre la densa niebla de la mañana,  
con suaves alas descansando  
contempla la presa —  
así se cierce mi canción”.

- (37) HEROD. IV. 13. Comp. *El paisaje mítico*, l. c. 196 ss.

- (36) “Pero esas columnas, quién las ha tallado?  
Quién las ha lijado y pulimentado?  
Mira entre las quiebras del monte señero.  
Ahí de estas piedras se esconde el venero.

“Ahí, de Natura la fuerza creadora,  
según ley divina, sin cesar labora;  
separa y labora (tal es su trabajo).  
Arriba las almas, las piedras abajo”.

- (38) Claro está: una explicación detallada de los posibles paralelismos lingüísticos y mitológicos, con respecto a la Isla Avallon y el país de los Hiperbóreos, por un lado, y la figura del rey Artus y el tema del “héros revenant”, por el otro, no es menester del presente estudio.

- (39) MALORY: *Morte d'Arthur*. Libro XXI. Cap. 7. Comp. el “*Morte d'Arthur written by Robert of Thornton*” (en *Morte d'Arthur. Two Early English Romances*, London and New York): “Here lies Arthur a King that was and will be”.