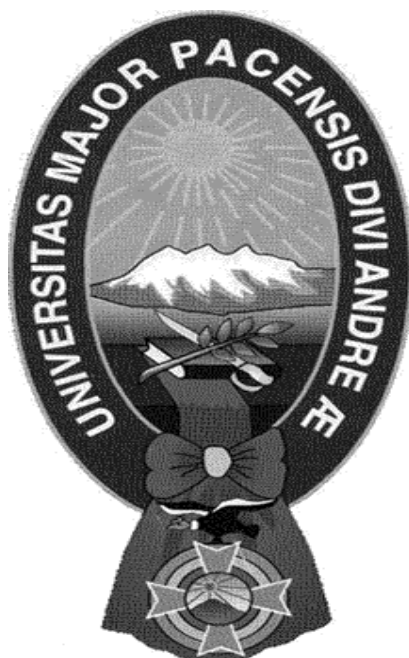


**UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS**  
**FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**  
**CARRERA DE LITERATURA**



**EL VIAJE INICIÁTICO A TRAVÉS DE LOS SÍMBOLOS: UNA LECTURA DE  
“CASTALIA BÁRBARA” DESDE EL MONOMITO**

*Tesis de investigación para optar al grado de Licenciatura*

**POSTULANTE:** DHYANA SITA ROCHA BORDA  
**TUTORA:** DRA. MÓNICA ALEJANDRA CANEDO

LA PAZ - BOLIVIA  
2017

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	3
I. LA CARTAS DE NAVEGACIÓN: LA VISIÓN DE JAIMES FREYRE.....	11
1. SÍMBOLOS Y ESCENAS .....	11
2. UN VIAJE AL ESPACIO DEL MITO NÓRDICO .....	12
II: EL VIAJE INICIÁTICO EN “CASTALIA BÁRBARA” .....	17
1. EL LLAMADO A LA AVENTURA .....	17
1.1 El mar glacial .....	18
1.2 La adusta roca solitaria .....	21
1.3 La peregrina paloma imaginaria .....	24
2. LA AYUDA SOBRENATURAL .....	26
2.1 Crespas olas.....	27
2.2 Thor .....	30
2.3 Los cisnes .....	32
2.4 Lok .....	34
2.5 El foso.....	35
3. CRUCE DEL PRIMER UMBRAL .....	36
3.1 El héroe .....	38
3.2 Los cuervos .....	39
4. EL VIENTRE DE LA BALLENA Y EL CAMINO DE LAS PRUEBAS .....	41
4.1 La encina .....	42
4.2 Los seres de la noche .....	45
4.3 La espada.....	53
5. EL ENCUENTRO CON EL PADRE Y APOTEOSIS .....	58
5.1 El himno .....	59
5.2 Los cuervos .....	62

5.3 El dios crucificado .....	63
III. EPÍLOGO.....	69
BIBLIOGRAFÍA .....	73

## INTRODUCCIÓN

### a. Modernismo, Simbolismo y Parnasianismo

El modernismo, dentro del campo de la literatura, es considerado un movimiento literario que se desarrolló a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX. Este movimiento nace como resultado de un choque ideológico entre los intelectuales y la emergente civilización industrial y la burguesía de la época. Los avances tecnológicos acaecen de forma tan precipitada y vertiginosa que los artistas no pueden hacer menos que reaccionar a todos los cambios sociales, políticos, económicos y culturales de los que son testigos.

Dos movimientos artísticos que surgieron a la par del modernismo fueron el simbolismo y el parnasianismo. El simbolismo, según la RAE, puede ser definido como la “Escuela poética, y, en general, artística, aparecida en Francia a fines del siglo XIX, que elude nombrar directamente los objetos y prefiere sugerirlos o evocarlos.” (RAE, 2015) pero este concepto queda un poco vago para entender a fondo lo que en realidad era el simbolismo. Koch hace una apreciación mucho más acertada cuando afirma que:

El lenguaje directo y racional reafirma la individualidad mediante la separación de objeto y sujeto, mientras que el lenguaje simbolista propone la identidad entre sujeto y objeto y, más aún, las correspondencias entre palabra y palabra, según el contexto. [...] En busca de nuevos medios de expresión, el poeta trata de liberarse del control de la razón y bucea en el recinto más íntimo para rescatar imágenes sugerentes que por su definición personal llegan al hermetismo o al silencio [...] (Koch, 1979: 675-676)

Entonces, el simbolismo re-crea un objeto a través de las sensaciones que produce, lo despoja de una identidad nominativa para darle una identidad mucho más íntima. Se puede decir que este movimiento artístico busca llegar a una verdad sin tener que recurrir a los métodos conocidos por la razón; se trata, pues, de explorar fuera de ésta y representar lo visto con una mirada que sea capaz de crear correspondencias. En el campo de la literatura, el simbolismo emergió teniendo representantes muy importantes, tales como: Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud, Paul Valery, Paul Verlaine, José Martí, Manuel Gutiérrez, Leopoldo Lugones, Ricardo Jaimes Freyre, Amado Nervo, y Rubén Darío.

En cuanto al parnasianismo, nos encontramos frente a una corriente artística cuyo tópico central gira en torno a la idea de “el arte por el arte”. Si bien la RAE lo define como “movimiento poético francés de la segunda mitad del siglo XIX, caracterizado por la importancia que frente al sentimentalismo romántico concedía a la perfección puramente formal de la obra literaria.”, nuevamente nos encontramos sin penetrar totalmente en el contexto. Para ello recurriremos a la afirmación de Kaliman:

[...] la poesía modernista hispanoamericana, el Parnaso, provee todo un conjunto de elementos que constituyen lo bello -lo que merece ser referido en poesía- por definición, y el simbolismo -a través de su valoración de lo irracional como ámbito de relación con el mundo- redistribuye esos elementos de tal forma que éstos se constituyen en modos desplazados de referir a instancias instintivas de la psique humana. (Kaliman, 1898: 18)

Por consiguiente, el parnasianismo, llamado así por el Parnaso (donde habitan las musas), buscaba lo bello y la perfección; si era bello entonces era perfecto. Sin embargo, muchos de los poetas de la época engendrarán concepciones diferentes de lo que es bello. En sí, lo bello estaba sujeto más que todo a la forma. “El arte por el arte”, por ende, no sería otra cosa que aspirar a representar la belleza de la forma. Claro que esa aspiración no encontraba siempre relación con los preceptos del simbolismo y por ello no todos los modernistas fueron, a la vez, parnasianos, pero entre los más relevantes se encuentran: Théophile Gautier, Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre.

### ***b. Castalia Bárbara***

Ricardo Jaimes Freyre, ilustre escritor boliviano perteneciente al círculo de los modernistas, publica su obra *Castalia Bárbara* en el año 1899. A partir de entonces, son varios los críticos que le prestan interés al análisis de los poemas que componen las tres partes del poemario: “Castalia Bárbara”, “País de Sueño”, y “País de Sombra”. La influencia de dos corrientes míticas atraviesa la obra y este gesto no pasa inadvertido a la hora de enfocarse en un análisis temático. El mito nórdico, en “Castalia Bárbara”, y el mito griego, en las otras dos partes del poemario, construyen el escenario para que el poeta despliegue imágenes y

personajes que nos remiten al tiempo mítico. En el presente estudio limitaremos nuestro enfoque al mito nórdico y, como corresponde, a los poemas que forman parte de “Castalia Bárbara”.

Ahora bien, Ricardo Jaimes Freyre no fue el único poeta de su época que fijó su interés en temas mitológicos para la consecución de su obra. Rubén Darío, otro de los grandes representantes del modernismo y el simbolismo, también se nutrió de la misma fuente. *Prosas profanas*, obra publicada en 1896, está compuesta por una serie de poemas que demuestran la maestría de Darío a la hora de utilizar símbolos que provienen de diferentes tradiciones. A simple vista, podemos encontrar algunos títulos de poemas como «El Cisne», «Epitalamio Bárbaro» y «Canto de Sangre», que parecerían guardar alguna semejanza con los poemas de Ricardo Jaimes Freyre. Sin embargo, a pesar de que ambos poetas se nutren de fuentes similares, no las utilizan de la misma forma. En el caso de Jaimes Freyre, existe una lógica en cada uno de sus poemas y bajo la misma podemos ligarlos. En cambio, si leemos los poemas de Darío, no hay una lógica de poema a poema, sino que hay un desdoblamiento de diferentes tradiciones para diferentes motivos.

*Castalia Bárbara* también ha sido relacionada con otra obra previa, *Poèmes barbares* (1872), de Leconte de Lisle. En este caso encontramos una mayor similitud entre ambas obras, ya que desde los títulos parece existir una correspondencia. Sin embargo, al igual que en el caso de Darío, las semejanzas no necesariamente nos llevarán por el mismo sendero. *Poèmes barbares* sí es un poemario cuya base se asienta sobre la mitología nórdica, incluso se puede decir que el manejo de los símbolos y de los relatos nórdicos es mucho más pulcro que en el poemario de Jaimes Freyre, pero no existe una lógica estructural semejante a la que encontramos en “Castalia Bárbara”. Es innegable que existe una gran similitud en las referencias, incluso hay poemas, como «Los Elfos», que parecen tener el mismo escenario. Se puede decir que Jaimes Freyre leyó este poema antes de re-crear el suyo, pues las similitudes son relevantes. Lo que hace diferente a la obra de Jaimes Freyre es que, si bien el poeta pudo haber tomado préstamos de otros autores y de sus fuentes, su intencionalidad cambia a la hora de concebir su obra. Es así que, si comparamos los poemas previos y posteriores

a «Los Elfos», tanto de la obra de Leconte de Lisle, como la de Jaimes Freyre, encontraremos diferencias ponderables<sup>1</sup>. Entonces, podemos decir que al comparar y leer poemas aislados de los autores mencionados, encontraremos grandes similitudes, pero también notaremos que no existe la misma lógica en la construcción de los poemarios.

### **c. Posibilidad**

Este trabajo se justifica en la posibilidad de plantear una lectura nueva a una de las obras más representativas de Ricardo Jaimes Freyre: “Castalia Bárbara”. A pesar de que la obra poética del autor ha sido ampliamente estudiada por la crítica, no todas las perspectivas han sido abarcadas y es importante aceptar la posibilidad de que siempre exista “algo más” que decir. La lectura que se hace de “Castalia Bárbara” en este trabajo sigue el postulado de que los trece poemas que conforman la obra citada, más el soneto «Siempre...» que abre el telón, pueden ser leídos como un todo. Al afirmar que puede hacerse una lectura que unifique los poemas de “Castalia Bárbara” se tiene como base la idea de viaje iniciático, para el cual será necesario correlacionar los símbolos encontrados a lo largo de la obra. Dicha conexión no es de ninguna forma adjudicada al azar, ya que, como se verá en el desarrollo de esta propuesta de lectura, cada símbolo obedece a un entramado que va configurándose de acuerdo a la coherencia del viaje iniciático.

Ahora bien, la posibilidad de leer “Castalia Bárbara” como un viaje iniciático se debe a que los símbolos de los poemas forman parte de una tradición mítica que no se puede dejar de lado. La mitología escandinava, fuente de la que Ricardo Jaimes Freyre se provee para construir los poemas que forman parte de la obra mencionada, posee una simbología peculiar que está estrechamente relacionada con la figura del héroe y el sacrificio de éste en virtud de poseer los máximos honores que le esperan en la vida que existe después de la muerte. No es fortuito, pues, que en los poemas de “Castalia Bárbara” la figura del héroe se encuentre en

---

<sup>1</sup> Una de las diferencias más notables entre ambos poemarios se encuentra en el rol de los elfos. En el caso de Jaimes Freyre, hace mención a “los Elfos de la oscura selva”, como personajes principales, que hieren a un cisne “para oír el divino canto postrero”; Leconte De Lisle, por su parte, hace referencia a “felices Elfos bailan en la llanura”, pero no son más que personajes secundarios del poema al encontrarnos con un caballero y una joven reina como personajes principales.

la mayoría de los poemas y que existan al mismo tiempo elementos que configuren la presencia de la heroicidad.

#### **d. Reflexión**

Si bien el viaje iniciático puede ser complejo de fundamentar en el territorio de la poesía, no es un camino imposible. Como se dijo antes, los símbolos que existen en los poemas de “Castalia Bárbara” configuran el camino, las etapas, de un viaje iniciático que transcurre dentro del territorio del mito. Mircea Eliade denomina a este último como el territorio de lo sagrado, del centro, del origen. Las preguntas que surgen a partir de esto son: 1) ¿Quién hace el viaje iniciático?, y 2) ¿Para qué lo hace?. Ya que en los poemas no existe un yo-personaje al que se le atribuya el rol de ‘héroe’, podemos aventurarnos a decir que el viaje iniciático se enfoca sobre todo en la experiencia del viaje más que en el viajero. La mirada de una voz impersonal, que observa todo lo que sucede, es la que nos lleva por el viaje y sus diferentes etapas. La otra interrogante, la del para qué del viaje, encuentra su justificación en el último poema de “Castalia Bárbara”, en donde se revela que el que transita por el espacio sagrado del mito, debe atravesar por todos los estadios del viaje iniciático para llegar al momento del saber supremo. En ese momento, las palabras no son suficientes para expresarlo, solo queda el silencio y un saber inaccesible para quienes no han pasado por esa experiencia.

Entonces, en “Castalia Bárbara” los símbolos nos remiten a un viaje iniciático, pero no se debe olvidar que en éste se privilegia lo que acontece en el transcurrir del viaje por encima de la figura de algún héroe definido. La voz poética no se convierte en personaje, sino que es la que hace de observadora sobre determinados escenarios. En el tránsito por el espacio sagrado del mito, las experiencias por diferentes estadios son las que se evocan a través de los símbolos. Los héroes que existen en los poemas son parte de ese mundo mítico pero son también símbolos que dan un sentido determinado a la experiencia de cada estadio del viaje iniciático. Los elementos que tienen relación con los héroes también tienen una simbología ligada a la experiencia de afrontar ciertas pruebas que se van dando durante el viaje iniciático. Finalmente, los símbolos que hacen



posible dicho viaje son aquellos que se relacionan con el paso de un estadio a otro: el mar, la encina y el dios de los brazos abiertos (entre otros).

#### **e. Entramado**

Una vez que se ha completado la perspectiva del campo de estudio, la preocupación que surge es la relacionada con lo que ya se ha dicho de la obra y el sustento teórico que servirá para asentar las bases de la propuesta de lectura. Lo primero que entra en consideración es la crítica que ha estudiado con anterioridad “Castalia Bárbara” y, en especial, aquella que le da énfasis al análisis de elementos míticos; nos referimos a los trabajos de: Carlos Castañón Barrientos, Blanca Wiethüchter, Mauricio Souza, Antonio Vera y Ángela Romera. Ahora bien, lo que tienen en común estos críticos es el enfoque sobre el símbolo y cómo éste construye diferentes niveles de significación en los poemas. Los símbolos más analizados son los que forman parte del soneto «Siempre...» y de «Aeternum Vale»: la roca, la paloma y el dios de los brazos abiertos.

Cabe señalar que todos los estudios sobre “Castalia Bárbara” son fragmentarios y dan preponderancia solo a algunos poemas, en lugar de a todos como un conjunto. Sin embargo, las lecturas hechas aisladamente a los poemas son de vital importancia debido a que facilitan la comprensión de varios símbolos desde diferentes perspectivas. Es así que, en otros casos, críticos como Mónica Velásquez, Monserrat Fernández y Mauricio Murillo privilegian motivos como la voz poética, la imagen y el sonido. A pesar de que las lecturas de estos críticos no son citadas en la presente propuesta, no se puede dejar de mencionar el aporte que ellos también añadieron a la crítica dedicada a Jaimes Freyre.

Por otro lado, el sustento teórico que acompaña a esta propuesta es la lectura del viaje iniciático de Joseph Campbell, mitógrafo bastante reconocido que escribió varios libros dedicados a la mitología comparada y a lo que se denomina monomito (o viaje del héroe). *El héroe de las mil caras* (1959) es el trabajo de Campbell que explica en detalle las características de las etapas del viaje iniciático y que se acopla al propósito de la lectura que planteamos. Se omitirán

los ejemplos que abundan en la mencionada obra del mitógrafo, pero se rescatará la organización de las etapas del viaje iniciático y la importancia que cada una de ellas tiene para construir lo que es la experiencia iniciática.

La razón para elegir el trabajo de Campbell, como base para nuestra propuesta de lectura, se debe a que posee un largo recorrido en lo que se refiere al análisis de los mitos de diferentes culturas. La mitología comparada, trabajo al que dedicó su vida este autor, ha permitido que se reconozcan esquemas recurrentes en tradiciones que son de diferentes culturas. Lo que Campbell demuestra, es que el esquema del viaje iniciático, al igual que los símbolos que son universales, no se limita a una sola tradición, sino que está presente en la mayoría de ellas. De la misma forma, Campbell demuestra que el fin último de todos los viajes iniciáticos es el de enfrentar un camino de pruebas para acceder a un nivel de conocimiento superior.

#### **f. Recorrido**

Esta propuesta está dividida en dos partes: en la primera se hace una breve introducción de “Castalia Bárbara”, resaltando la importancia de los paisajes y símbolos en los que la mirada de la voz poética se detiene. En la segunda, después de reconocer que en “Castalia Bárbara” hay un recorrido de un poema a otro, y que éste puede ser leído bajo el esquema de viaje iniciático que propone Campbell, se traza el camino por el que nos guían los símbolos elegidos en cada uno de los poemas:

<b>ETAPA DEL VIAJE</b>	<b>SÍMBOLOS</b>
LA LLAMADA O INVITACIÓN AL VIAJE Poema: “Siempre”	Mar, roca, paloma
LA AYUDA SOBRENATURAL Poemas: “El Camino de los Cisnes”, “El Canto del Mal”	Mar (símbolo principal) Thor, Lok, cisnes, foso (símbolos secundarios)
CRUCE DEL PRIMER UMBRAL Poemas: “Los Héroes”, “La muerte del héroe”	Cuervos (símbolo principal) Héroe/Guerrero (símbolo secundario)

EL VIENTRE DE LA BALLENA EL CAMINO DE LAS PRUEBAS (Dos etapas del viaje que se dan simultáneamente) Poemas: “La Noche”, “Los Elfos”, “Las Hadas”, “El Alba”, “La Espada”	Encina (símbolo principal) Monstruos mitológicos, los elfos, el cisne, Iduna, las hadas, la espada (símbolos secundarios)
ORDEN SUPREMO/APOTEOSIS Poemas: “El Walhalla”, “El Himno”, “Los Cuervos”, “Aeternum Vale”	El dios (símbolo principal) Guerrero-himno, los cuervos, la encina - jabalina (símbolos secundarios)

En el cuadro se presentan seis etapas del viaje iniciático del esquema de Campbell. Se ha elegido aquellas etapas que se ajustan al entramado de los símbolos de “Castalia Bárbara” para que exista una coherencia que nos permita entender el recorrido. De esta forma, podemos encontrar una lógica que relaciona un poema con el siguiente a través de varios símbolos, de los cuales se prioriza algunos para hacer más eficaz la comprensión del tejido de sentidos que se pretende articular. A partir de la lectura de cada uno de los símbolos y el objetivo que cumple en el poema en el que se encuentren, se hará posible comprender la relación que existe entre los poemas.

Finalmente, se cierra la propuesta con el Epílogo, donde se comenta el proceso por el que se atravesó para hacer la lectura de los símbolos. En las conclusiones se considera la posibilidad de continuar el trabajo de análisis de símbolos en el resto de la obra de Ricardo Jaimes Freyre. Debido a que en esta propuesta solo se analiza la parte de “Castalia Bárbara”, se abre un espacio para continuar el trabajo en “País de Sombra” y “País de Sueño”. En ese sentido, hay que recalcar que la delimitación de este estudio es el espacio del mito nórdico y la lectura de los símbolos desde la perspectiva del viaje iniciático en “Castalia Bárbara”; de modo que las consideraciones relativas a la vida y a otros textos del autor quedan fuera de nuestro alcance, por el tema de la limitación del espacio dado a las monografías. No obstante, una vez más, con este trabajo queda abierta la posibilidad de realizar un futuro análisis simbólico de toda *Castalia Bárbara* y sus relaciones con el resto de la obra de Jaimes Freyre.

## I. LAS CARTAS DE NAVEGACIÓN: LA VISIÓN DE JAIMES FREYRE

Una de las características principales de Jaimes Freyre era su persistente deseo de viajar por medio de su obra. Los viajes a los que nos lleva no sólo son lugares lejanos, sino también son tiempos pasados y perdidos en algún momento de la historia. “Castalia Bárbara” es el lugar del mito nórdico al que el autor nos transporta y nos sumerge para que, siguiendo la guía de una voz poética despersonalizada, podamos atestiguar la experiencia del viaje iniciático. Sin embargo, no nos encontramos en el territorio del cuento o de la novela para que se nos *narre* una historia. Entonces, el viaje se nos presenta por medio de los símbolos y, para ello, Jaimes Freyre recurre a un repertorio amplio y significativo.

### 1. SÍMBOLOS Y ESCENAS

Durante el modernismo, varios autores recurrieron a la simbología como materia prima para sus obras, así que sabemos que Jaimes Freyre no fue el único en hacerlo. Mauricio Souza, en su texto *Lugares comunes del Modernismo: Aproximaciones a Ricardo Jaimes Freyre*, nos ayuda a entender la visión que, durante el modernismo, fue la de nuestro autor:

[...] el poeta modernista explora una “visión objetiva” que implica la percepción de la inmediatez del mundo, en contraste con el uso dominante en el romanticismo, que privilegiaba “visiones subjetivas”, alentadas por una transformación emocional de la experiencia sensorial a partir de las representaciones de la memoria. Para Rivera-Rodas, el poeta romántico prefigura el mundo mientras que el modernista depende de sus objetos; el primero impone los fantasmas de la subjetividad a las cosas, el segundo construye desde el objeto una dinámica textual basada en la asociación. (Souza, 2003: 33)

Y:

[...] es razonable sospechar que la “visualidad” de la poesía de Jaimes Freyre nos interesa sobre todo en lo que tiene de retórica implícita. La elocuencia de sus “paisajes y escenas” depende menos de los objetos que elige y celebra que de una persistente reflexión o reflejo del acto mismo de mirar, de su inscripción. Sus textos no se cansan de proponer la recreación de una “escena” original de la mirada, de aludir a las condiciones que presiden y limitan la percepción. (Souza, 2003: 33-34)

En base a las citas de Souza, ahora podemos señalar la posibilidad de que Jaimes Freyre haya optado por representar una “visión objetiva” en la construcción de “Castalia Bárbara”. Para empezar, nos apoyamos en la afirmación de Souza con

respecto a que los “paisajes y escenas” de la obra nos muestran una reflexión en la que se recrea una situación. La re-creación del mito nórdico a través de las descripciones que otorga una voz poética, aparentemente un espectador de todo lo que sucede, corresponde a lo que Souza determina como “al acto mismo de mirar”. Es así porque la mirada es la que elige las escenas sobre las que se detendrá y a partir de éstas surge una reflexión sobre lo visto. En este sentido, el poeta se inclina a retratar las experiencias relativas al mito nórdico que el poema puede otorgar a través de los elementos que lo componen: canto, colores, acciones.

Ahora bien, si algo podemos aportar a lo ya dicho es que en la “inmediatez del mundo” que se percibe a través de esta visión, se encuentran los símbolos como los principales protagonistas de cada escena. Entonces, existe una dependencia con respecto a esos “objetos”, pues éstos son los que enlazan los sentidos mediante los cuales podemos leer una experiencia de viaje. El poeta se valdría de los símbolos como partes de un mecanismo para crear una escena visualmente compleja.

## **2. UN VIAJE AL ESPACIO DEL MITO NÓRDICO**

Jaimes Freyre es un poeta que conoce muy bien los sentidos que los símbolos engloban y, más importante aún, sabe cómo utilizarlos en el momento adecuado, pues elige aquellos que actúan para dos propósitos simultáneamente: trazar el esquema del viaje del héroe y relatar la experiencia de ese viaje en sí misma. Ahora, nos encontramos con la labor de aclarar cómo el autor utilizó estos recursos para la construcción de ese espacio. La voz poética, que despliega su mirada sobre escenas particulares, es la que nos va guiando a lo largo del poemario. Por esta razón, es importante tener presente que todo lo que podemos leer de los paisajes y los símbolos es lo que la voz poética decide evocar. Antonio Vera, uno de los críticos cuyo trabajo es importante a la hora de analizar “Castalia Bárbara”, nos da su postura al respecto:

Quando se refiere a los poemas que ha escrito como parte de la serie “Castalia bárbara”, Jaimes intenta dar cuenta de su elección temática en el contexto de un desplazamiento significativo de las fuentes poéticas. Al explicar su opción por la

mitología nórdica, Jaimes postula la opción deliberada de explorar ámbitos alejados, desconocidos; regidos no por la racionalidad y la transparencia, sino por la pasión y el ensueño. (Vera, 2013: 66)

Y:

[...] el régimen de la voz poética intensifica el efecto de objetividad y actualidad de las imágenes, es decir, su carácter plástico. Los poemas se construyen según un régimen enunciativo en el que no se hace explícita la aparición del /yo/ poético. Utilizando términos propios del análisis narrativo, se podría afirmar que se trata de una voz extradiegética que construye las imágenes desde la perspectiva externa o distante de la tercera persona. *Canta Lok, el pastor apacienta; densa bruma se cierne*. Sin embargo, esta distancia se atenúa por el uso casi exclusivo del tiempo presente. Es decir, el efecto que produce el uso del presente (una acción no culminada, que ocurre simultáneamente al acto de enunciación) otorga a las imágenes el sentido de actualidad. (Vera, 2013: 100-101)

Jaimes Freyre nos lleva a un ensueño en tierras lejanas, ese es el espacio de su representación, y también nos invita a ir con él debido al modo en que utiliza la voz poética. Vera afirma que, utilizando términos narrativos, se podría decir que la voz poética es extradiegética. Sin embargo, también toma en cuenta que el tiempo de la narración es presente, lo que acorta la distancia del narrador en tercera persona. Entonces, tomando en cuenta el análisis de Vera y el hecho de que las escenas presentan un sentido de actualidad, podríamos plantear la posibilidad de tener a una voz poética a modo de testigo impersonal. Como en el cine o en la fotografía, la voz poética nos coloca frente a diferentes escenas, algo semejante a una exposición sucesiva de cuadros que se complementan y se explican a sí mismos por los símbolos que los conectan. Vemos el viaje del héroe, pero también seguimos la experiencia de ese viaje, mientras que los símbolos en toda su magnitud evocan lo que hoy conocemos como “efectos especiales”, llegando a afectar nuestra percepción (recordemos las descripciones de colores, sonidos e imágenes).

Ahora bien, si ya hemos delimitado que existe un espacio definido en el que acontecen las escenas y en las que se desarrolla el viaje del héroe ligado a la experiencia mística, también debemos establecer que dicho espacio no es simplemente un préstamo arbitrario de la mitología nórdica, sino que está adecuado al fin que persigue el poeta. Mauricio Souza explica cómo Jaimes Freyre crea el espacio visual:

Jaimes Freyre, de hecho, no “reconoce” un espacio visual sino que lo crea, lo elabora a través de una mirada. Es más, reflexiona indirectamente sobre las condiciones que intervienen en la creación de un “campo visual”. Lejos de esconder la subjetividad, este mecanismo la torna aparente; la creación de una visualidad nos dice menos sobre las superficies del mundo y más sobre “el punto de vista” que las instaura. Por eso mismo, esta poesía busca complejizar el estatuto de sus procedimientos visuales: el sujeto “describe las cosas del mundo” pero también las produce; la voz se demora en una supuesta exterioridad casi paisajista pero a la vez esos paisajes son las fantasmagorías interiores de la reclusión profesional. (Souza, 2003: 55)

Y:

En términos retóricos, la mirada evita en los poemas de Jaimes Freyre proponer sus descripciones en función de una ilusión mimética. El escenario creado por la mirada es un predio convencional, en el que los ojos pueblan y moldean el espacio de la representación como si se tratara de pinturas, escenas de teatro, retratos. La mirada no lee la “realidad” sino otros signos, otras representaciones. En sí, esto deriva de la generalización de un procedimiento específico de la tradición clásica, la *ékfrasis*: la descripción literaria de una obra de arte o, en una definición más precisa, la descripción artística de “un objeto ya constituido como obra de arte” (Hamon 8). Se ha llamado a estos ejercicios ‘iconotextos’, escritura en la que los significantes leen otros significantes, en una transposición que no está muy lejos de los principios de la traducción. (Souza, 2003: 62)

De la primera cita de Souza debemos rescatar un aporte muy importante para la presente lectura de la obra de Jaimes Freyre, y es que éste crea espacios a partir de una perspectiva. En “Castalia Bárbara”, la mirada se detiene sobre escenas específicas y sobre símbolos que son rectores de sentidos muy peculiares — estrechamente conectados al viaje del héroe y la experiencia mística—. El poeta describe lo que hay en la escena, pero también entrelaza los símbolos de tal forma que se producen sentidos específicos. Es así que no es casualidad que en el poema «Siempre...» encontremos a la roca, a la paloma y al mar. Todos estos símbolos se relacionan entre sí y al mismo tiempo tienen algo que ver con la posibilidad del viaje. Se mueven entre el estado de quietud y el deseo por el movimiento, la posibilidad de fluir, como las olas del mar que nos llevan de ese poema al siguiente para sumergirnos en el territorio del mito nórdico. Así, ninguno de los símbolos encontrados en los poemas se ha colocado allí por azar. Las escenas son construidas con todos los elementos que son necesarios para alcanzar sentidos que el poeta quiere resaltar.

Ya en la segunda cita, Souza afirma que los poemas de “Castalia Bárbara” podrían ser vistos como pinturas, escenas de teatro o retratos, y esta es una de

las formas más acertadas en las que podríamos empezar a ver cada uno de los poemas. Entonces, reiteramos, los poemas están contruidos de tal forma que se nos coloca frente a la perspectiva del que mira, del observador que pasa de una escena a otra —aunque lo más conveniente sería empezar a llamarlas pinturas—, y se nos da el reto de leer más allá de lo descrito. Vemos los símbolos en cada poema como elementos que construyen la escena, pero al mismo tiempo están construyendo una segunda lectura, una que requiere interpretación, llegando así a lo que Souza define como “iconotextos”.

Finalmente, recapitulando todo lo dicho en esta parte, llegamos a concluir que “Castalia Bárbara” está contruida con paisajes y símbolos. Lo primero que capta la mirada es el paisaje en su totalidad. En cada escena se describe un hecho y éste causa una impresión inmediata en el lector. Lo siguiente que sucede es que en cada escena se reconocen símbolos y nos damos cuenta de que también podemos leerlos. Entonces, la tarea a la que nos avocamos en la presente propuesta es la de construir el mecanismo por el que se pueden leer los símbolos dentro del paisaje en el que se encuentran. Reconocemos, entonces, las etapas del viaje del héroe en cada uno de los poemas como si fueran pinturas. Posteriormente nos detenemos a ver estas pinturas para encontrar los elementos de un mensaje “secreto” que transmiten los símbolos y en los que, más allá de reconocer el viaje, reconocemos la experiencia en éste.

La voz poética tiene la función de guía mientras pasamos de una pintura a otra. Hay una distancia de los sucesos con respecto de la voz, lo que Vera cree que se enmarca dentro de lo objetivo. Sin embargo, el que la voz sea despersonalizada no tiene el efecto de alejar al lector, sino que más bien deja que éste pueda interpretar la experiencia del viaje por medio de la asociación de símbolos. Si la voz poética estuviera dentro de las escenas como un personaje, por ejemplo, no se podrían leer los símbolos como otra cosa que no fuera una experiencia ligada a esa voz. Al estar fuera de las escenas, como alguien que las observa y las comunica, la voz poética posibilita que cada lector pueda sentir la experiencia que se vive en el transcurso de ese viaje. Se puede decir que el efecto de esa voz es borrar los límites para no quedarse encerrada dentro del marco de la pintura,



sino para acceder al espacio del mito nórdico como en un ensueño, en tanto nos invita a seguirla en el transcurso.

## II: EL VIAJE INICIÁTICO EN “CASTALIA BÁRBARA”

### 1. EL LLAMADO A LA AVENTURA

«Siempre...» es el soneto con el que Ricardo Jaimes Freyre abre el telón de su *Castalia Bárbara*. Varios críticos han prestado su tiempo al análisis de los versos que forman parte del soneto y han resaltado su valor tanto en la construcción de imágenes como de ritmos. Ahora bien, tomando en cuenta todos los aportes anteriormente realizados por los eruditos, para este estudio se recuperan dos de las imágenes más representativas de «Siempre...»: la roca solitaria y la paloma imaginaria; se añade la presencia del mar como uno de los símbolos vitales al que debe dársele la misma importancia que a los dos símbolos anteriormente mencionados. Lo que se pretende en adelante es analizar lo que se tenía por imágenes en una magnitud más importante, es decir, la del símbolo, para que así el lector pueda comprender cómo el mar, la roca y la paloma construyen el sentido para que el soneto «Siempre...» represente la primera etapa del viaje del héroe mítico: el llamado a la aventura.

Para trazar la relación entre esta etapa del viaje y el soneto «Siempre...», veamos a continuación una de las apreciaciones de Castañón Barrientos:

El soneto en verdad, no guarda conexión directa con los poemas siguientes, pues no se ocupa de ningún aspecto del mundo pagano de Odín. Sin embargo, “Siempre...” posee una trascendencia propia nada desdeñable porque, en la misma entrada del libro, pinta la visión que el poeta tiene de su propia alma y su posición frente al mundo. (Castañón, 1969: 125)

Para Castañón Barrientos, el soneto en cuestión no tiene relación alguna con el mundo pagano de los nórdicos al que se hace referencia en los poemas I al XIII. Sin embargo, si tenemos al viaje iniciático como base para este estudio, «Siempre...» parece hacer referencia al momento en el que la voz poética presenta el prelude del viaje, pues existiendo elementos que remiten al movimiento y uno que remite a lo inmovible. Por una parte se hace mención a la “peregrina paloma imaginaria” y al “mar glacial” (movimiento) y, por otro lado, se manifiesta el contraste con la imagen de la “adusta roca solitaria” (lo inmovible) en medio de

un paisaje desolado. Para Castañón, la escena del soneto se puede leer como el alma del poeta (paloma) en contraste con un mundo de amarguras (roca), pero no vamos a adelantarnos al análisis de cada uno de éstos símbolos hasta un poco más adelante.

En cuanto a las características específicas de esta etapa del viaje, Joseph Campbell explica lo siguiente:

Este primer estadio de la jornada mitológica, que hemos designado con el nombre de “la llamada de la aventura”, significa que el destino ha llamado al héroe y ha transferido su centro de gravedad espiritual del seno de su sociedad a una zona desconocida. Esta fatal región de tesoro y peligro puede ser representada en varias formas: como una tierra distante, un bosque, un reino subterráneo, o bajo las aguas, en el suelo, una isla secreta, la áspera cresta de una montaña; o un profundo estado de sueño; pero siempre es el lugar de fluidos extraños y seres polimorfos, tormentos inimaginables, hechos sobrehumanos y deleites imposibles. (Campbell, 1959: 40)

Debido a que este llamado corresponde a un estadio anterior al comienzo de la verdadera aventura, es acertado considerar que «Siempre...» podría representar al estadio de “el llamado” (con la ubicación en el mundo ordinario), pues no guarda una conexión directa con el mundo nórdico (lo que sería el mundo especial). El llamado en «Siempre...» sería, más bien, una invocación de la voz poética para poder acceder al mundo del mito. Esa fatal región a la que Campbell hace referencia podría ser el “mar glacial de los dolores” que aparece en el sexto verso de «Siempre...». Entonces, tal vez es conveniente decir que ese mar, cuya imagen evoca el movimiento de las olas, representa el ‘ir hacia’ aquel lugar desconocido. La invitación al viaje, en ese sentido, se apoya en dos elementos que se asocian con el mundo real y el mundo especial: la roca (el centro de gravedad que debe ser transferido) y la paloma imaginaria (el elemento intangible). Cómo operan éstos a nivel simbólico para generar la posibilidad del viaje es lo que se verá a continuación.

### **1.1 El mar glacial**

El mar es uno de los símbolos más importantes en “Castalia Bárbara” y por ello es necesario que lo analicemos en primer lugar. En los siguientes poemas el mar

volverá a presentarse como el lugar por donde se llega al mundo sagrado del mito desde un mundo ordinario. Tomando esto en cuenta, es importante analizar el mencionado símbolo desde este momento porque la roca en su quietud se opone como elemento a lo que es el mar. La roca es sólida e inmóvil, mientras que el mar es líquido y siempre está en movimiento. Además del movimiento, el mar también tiene una simbología particular que se relaciona estrechamente con el propósito del viaje. Ángela Romera, en su tesis doctoral *Cosmovisión y simbolismo en la obra poética de Ricardo Jaimes Freyre*, es la única crítica que ha analizado este símbolo, y al respecto afirma:

Con todo, en determinados poemas el MAR (aguas, océano, olas, ondas) es un verdadero símbolo que permite representar una realidad inabarcable por su magnitud y su fuerza arrolladora. [...] Así el mar representa el mundo que aglutina todas las fuerzas, no siempre positivas aunque sean vivas, y a menudo abarca toda la realidad hasta configurar una masa informe y anónima, frente al barco que simboliza la singularidad del individuo, de su vida y en el caso del yo poético, de su oposición a ese mismo mundo. En el poema «Siempre...» la variante del barco la encontramos en la ROCA como símbolo de individualidad que se enfrenta al “mar glacial de los dolores”. (Romera, 2009: 87-88)

Romera hace énfasis en dos aspectos del mar: lo inabarcable y su fuerza. En «Siempre...» la descripción de las olas del mar nos muestra esa imagen y, más adelante, en «El camino de los cisnes», vemos las mismas características repitiéndose. Es el mar, entonces, una constante en ambos poemas y el hilo que los conecta. Romera menciona que el mar actúa en contraste con la roca, en un primer momento, y con el barco, en un segundo momento. En ambos casos nos encontramos frente a un símbolo que representa lo inconmensurable frente a lo que a simple vista puede parecer pequeño y perderse (como la roca y la barca). Sin embargo, tanto la roca como la barca representarían una individualidad que se opone a la inmensidad de lo desconocido, aquello que aterriza, pero al mismo tiempo llama. Así, las aguas del mar bañan la roca y posteriormente conducen a la hasta la tierra del mito nórdico.

En esta parte nos limitaremos ver la relación del mar con la roca y para ello recurriremos al análisis simbólico del mar. Al igual que Romera, recurrimos a Chevalier para encontrar el significado de este símbolo que mejor se ajusta a la escena representada en «Siempre»:

	<b>SÍMBOLO</b>	<b>NATURALEZA/LUGAR</b>
<b>MAR</b>	Símbolo de la dinámica de la vida. Todo sale del mar y todo vuelve a él: lugar de los nacimientos, de las transformaciones y de los renacimientos. Aguas en movimiento, la mar simboliza un estado transitorio entre los posibles aún informales y las realidades formales, una situación de ambivalencia que es la de la incertidumbre, de la duda, de la indecisión y que puede concluirse bien o mal. De ahí que el mar sea a la vez imagen de la vida y de la muerte. (Chevalier, 559)	El mar es el elemento intermedio entre la roca y la paloma. Actúa como aquel elemento inmenso y a la vez desconocido que golpea la roca con las olas. La paloma vuela sobre la roca y sobre el mar.

En «Siempre...», la crítica suele privilegiar los símbolos de la roca y de la paloma, ya que representan lo inmóvil y lo móvil, respectivamente. A pesar de que más adelante se analizarán ambos símbolos, en este momento se tiene que aclarar que la paloma va acompañada del adjetivo “imaginaria”, por lo que no es un ente físico como la roca y el mar. En ese sentido, si se quiere oponer la inmovilidad de la roca con alguna movilidad tiene que ser el mar que baña la roca. Además, según la simbología, el mar representa el estado de lo transitorio, es decir, de lo cambiante y lo que, en este caso, es el paso de un estado a otro, como puede serlo el de la vida a la muerte. Tal vez por esta razón, en el poema el mar vaya acompañado de los adjetivos “glacial” y “de los dolores”, debido a que lo que se encuentra al otro lado de la orilla es un territorio desconocido y tormentoso. Otra posibilidad más cercana es, quizá, que el denominativo “glacial” esté relacionado con el lugar al que la voz poética llegará en el tercer poema: al territorio de Lok, hogar de los gigantes de hielo.

Ahora bien, ya que el mar suele ser el símbolo que conduce “hacia”, aunque esto se verá en el poema «El camino de los cisnes», en esta parte ya se vislumbra la posibilidad de un viaje debido a que el símbolo está presente de un modo latente en la escena. Junto a la roca y a la paloma imaginaria, el mar posee un significado ambivalente al responder a una naturaleza transitoria: por un lado es vida, en tanto que de él nacen, emergen, o se mueven las cosas; pero también es muerte, en tanto que puede ocultar en sus profundidades o en su transcurrir “hacia” todo un mundo desconocido e inlegible.

## 1.2 La adusta roca solitaria

La escena de «Siempre...» parece pertenecer a esa parte del mundo en la que aún no hay interrupción directa de elementos que provengan de la mitología nórdica. La roca simboliza lo inmóvil y lo que se encuentra, según la interpretación propuesta a partir de la teoría del viaje iniciático, en el mundo ordinario. Los adjetivos que acompañan a la descripción de la roca son: “adusta” y “solitaria”; además, el lugar en el que se encuentra, geográficamente, es a orillas del mar o muy cerca de éste, pues llega a ser bañada. Al ser uno de los elementos que más ha sido analizado por la crítica, no se puede dejar de lado el aporte de Castañón Barrientos y Antonio Vera. Por este motivo, a continuación se presenta la simbología de la roca seguida de los aportes de los críticos:

	<b>SÍMBOLO</b>	<b>NATURALEZA/LUGAR</b>
<b>ROCA</b>	Como la piedra, en muchas tradiciones se considera a la roca como morada de un dios. Una tradición del Cáucaso dice: «Al comienzo, el mundo estaba cubierto de agua. El gran dios creador permanecía entonces en el interior de una roca». Parece, pues, que la intuición humana considera las piedras (mito de Deucalión) y rocas origen de la vida humana, mientras la tierra (inferior por su mayor disgregación) es madre de la vida vegetal y animal. Se atribuye al mineral un significado místico, en relación con el sonido que da al ser percutido y con la unidad que presenta en virtud de su solidez y cohesión. (Cirlot, 1992: 389)	En el poema la roca se encuentra muy cerca del mar ya que es bañada por sus aguas.  El adjetivo “solitaria” acompaña la descripción de la roca para reforzar la naturaleza unitaria del símbolo.  El adjetivo “adusta” nos remite a la naturaleza huraña de aquella roca. Significa que está apartada de las personas.

La roca que está asociada a la solidez y a la permanencia, parece además tener otro significado mucho más relevante: el de la morada. Si se toma en cuenta esta nueva perspectiva para el símbolo de la roca se puede acceder a las siguientes posibilidades:

1) la roca, al ser la morada de un “dios creador”, posibilita la lectura del origen de la vida, al igual que el mar que representaba el lugar de donde todo emerge.

2) debido a que en el poema existe la cercanía entre mar y roca, es posible que esta última represente una existencia unitaria que, en tanto es materia, posee un lugar en el mundo ordinario.

3) aunque la roca se encuentre en el mundo ordinario, éste queda opacado por la ambivalencia del símbolo, que tiene también un lado místico, un nexo con el origen divino.

Con todos estos supuestos se puede, quizá, hacer una pre-conclusión: la roca es la morada (de naturaleza unitaria, sólida e inmovible) que representa la experiencia de tener un lugar en el mundo que no se puede cambiar ni mutar. Lo que se puede hacer desde ese estado de quietud es acceder al aspecto místico que pervive en la naturaleza de la roca: su nexo con un origen divino. Este nexo, lo que algunos llaman alma (si vemos a la roca como el cuerpo), es atribuido por la crítica a la figura de la paloma imaginaria, que se analizará más adelante.

Ahora bien, como se mencionó antes, la lectura que Castañón Barrientos hace de este símbolo contribuye en gran medida a entender el papel que juega en el poema y por ello es conveniente citarlo para complementar este estudio:

Ahora bien, esa alma, evanescente y frágil, se mueve, vuela, en torno al mundo, el cual está presentado mediante una realidad sólida y pétrea, a más de fría, que es una roca bañada por el mar, un mar lleno de dolor (verso 6). Nótese cómo la fragilidad del alma forma antítesis o contraste con lo sólido y adusto de la roca. (Castañón, 1969: 127)

Y:

La roca (el mundo alrededor del cual gira el alma del poeta), en cambio, es firme, adusta y solitaria y está bañada por una realidad llena de dolores. Así, el mundo por el que el alma discurre es un mundo de amarguras. (Castañón, 1969: 128)

La roca, para Castañón, adquiere esa naturaleza sólida y pétrea que antes se había mencionado, pero, además, lo que resalta en las citas es el lugar donde se encuentra el símbolo: en un mar “lleno de dolor”. Este mar baña la roca y le brinda el atributo de estar siempre fría y solitaria. Tal vez ese sea el motivo por el que Castañón interpreta a la roca como el mundo alrededor del poeta, como esa realidad llena de dolores, o como un lugar de amarguras. En resumen, la roca, como lo vemos en las citas, representaría el mundo en contraste con el alma (paloma) que vuela alrededor. Sin embargo, antes de tomar una postura con

respecto a esta lectura de la roca, también es necesario citar a Antonio Vera, quién considera a la roca como una figura en la que se condensa la interioridad de la voz poética:

[...] la roca, asimilable a la voz poética, sugiere también el espacio de la interioridad subjetiva: ese espacio oscuro, solitario y doloroso sin el cual es impensable el origen del deseo. Como hemos visto, se puede afirmar que el punto de partida, el origen de las diversas experiencias de la voz poética, es el deseo de mirar, el deseo de representar, el deseo de consumir diversos tipos de encuentro. La imagen de la roca solitaria nos conduce a recordar aquellos espacios en los que la voz poética se confronta con la extraña y vasta zona de la interioridad subjetiva. (Vera, 2003: 210)

El que la roca represente el espacio de la interioridad subjetiva nos hace pensar en un sujeto que habita en el símbolo. Sea una unidad de forma indefinida o sea la voz poética, la relación de ésta con el espacio solitario y doloroso es una condición recurrente en todas las interpretaciones donde lo que se privilegia es la experiencia mística. Hay, claramente, una fuerte experiencia ligada a la soledad, que se hace notoria gracias a los adjetivos que se utilizan para describir la situación de la roca en la escena de «Siempre...» pero, más importante aún, se da paso a la opción de un encuentro entre la naturaleza de la roca, la de la paloma imaginaria y la del mar. Los tres elementos, conectados en el entramado unidad corpórea (roca) – unidad imaginaria (paloma) – trascendencia (mar), se conectan de una forma coherente para pensar que el poema «Siempre...» representa el llamado a la aventura o primera etapa del viaje iniciático.

En base a todo lo expuesto, se puede decir que la roca es un símbolo ambivalente en «Siempre...» ya que posee dos niveles de significación: por un lado, representa el estado natural de lo inmóvil, sólido y frío de un mundo exterior aparentemente solitario y huraño; y, por el otro, representa un mundo interior y unitario pues es el hogar, la morada, el caparazón. Por consiguiente, la roca representa un estado físico cuya imposibilidad de movimiento se contrapone a la posibilidad de alcanzar aquello que está más allá del mar glacial. En contraposición a la naturaleza de la roca interviene el segundo símbolo que se halla en el soneto: la paloma imaginaria. El espacio donde habita la voz poética, esa interioridad oscura, solitaria y dolorosa, como la describe Vera, no encuentra más solución que la evocación a un estado en el que es posible un desplazamiento. De esta



forma, la naturaleza sólida de la roca, como objeto (forma) y como sujeto (unidad), puede aliviar su estado de quietud gracias a la evocación de un opuesto que encarna al movimiento y la libertad (“vuela sobre la adusta roca solitaria”). La paloma no es un símbolo sólido, frío, tangible, como la roca; sino que “peregrina” e “imaginaria” la oponen al mundo de lo ordinario para evocar una conexión con el mundo especial al que el mar glacial permite el acceso. Mientras que la roca está quieta y solo puede ser seducida (mojada por el mar), la paloma imaginaria puede emprender vuelo y desplazarse.

### **1.3 La peregrina paloma imaginaria**

El último símbolo que predomina en «Siempre...» es el de la paloma. Al igual que en el caso de la roca, hay varios adjetivos que acompañan la descripción del ave, siendo “peregrina” e “imaginaria”, quizá, los más importantes. Claro que en torno al nivel simbólico de la paloma se han propuesto diferentes interpretaciones que se rescatarán en este punto. Sin embargo, antes de abordar las lecturas de los críticos, es necesario que se recurra, como en el anterior análisis, al significado base de la paloma en tanto símbolo:

No merece casi la pena recordar que la paloma es el símbolo del Espíritu Santo: es ella quien lo personifica en las figuraciones de la Trinidad. Es el Espíritu de Dios aleteando sobre la superficie de las aguas de la substancia primordial indiferenciada. (Chevalier, 2003: 796)

Y:

La paloma representa el alma del justo. Entre los textos más antiguos relativos a la paloma-alma, señalemos el relato del martirio de Policarpo, según el cual una paloma salió del cuerpo del mártir en el momento de su muerte. Prudencio refiere que en la muerte de la mártir Eulalia, se vio una paloma más blanca que la nieve tomar el vuelo hacia el cielo. (Chevalier, 2003: 797)

La figura de la paloma está sujeta a varias interpretaciones, pero son dos lecturas de éste símbolo las que conciernen a nuestro análisis: la paloma como alma del justo y como espíritu de Dios. De nuevo, nos encontramos frente a un símbolo estrechamente relacionado a lo místico. En este caso, la naturaleza de la paloma representa al elemento que posee la movilidad, la facultad de desplazarse. Pero esta paloma-alma-espíritu no existe si no está conectada a un sujeto, como se menciona en las citas, pues hay un lazo con un portador (sea Dios o sea el

hombre). Se puede decir que la paloma representa el estado más puro del espíritu y por ello puede volar cuando el cuerpo (como en el relato del martirio) deja de funcionar para permanecer estático. El cuerpo es mortal, pertenece al mundo de lo ordinario, como la roca, pero el alma es inmortal y trasciende el nivel corpóreo para que su vuelo la lleve a otro plano de la existencia. Cirlot, otro autor que analiza la simbología del pájaro, menciona que en varias mitologías el pájaro es un símbolo de espiritualización y da a entender, mediante varios ejemplos, que dicho símbolo siempre está ligado a una existencia terrenal.

Ahora bien, volviendo al soneto «Siempre...», existe la posibilidad de que la paloma adquiera el significado de alma que se eleva sobre la roca y el mar glacial, pero no es un alma cualquiera sino el alma del poeta. Castañón Barrientos lee este símbolo así:

En suma, el alma del poeta es una sustancia leve, sutil y frágil, evanescente, que en cualquier momento puede deshacerse, perderse en el aire, desintegrarse. Los sustantivos usados en el soneto mencionan realidades —y al fin una sola realidad—, que parece escurrirse de entre las manos por su poca consistencia y vida efímera. Llevan además implícito el color blanco, símbolo de la nobleza y distinción, color que por momentos es sólo blancura de espuma que se pierde en medio de las olas de la atmósfera. El color blanco está encadenadamente implícito en los conceptos de paloma, luz, hostia, nieve, lirio y neblina. (Castañón, 1969: 127)

Y:

La paloma (el alma del poeta) es viajera e imaginaria. Por tanto, se mueve incesantemente y es, o parece ser, una creación de la imaginación, hecho que denota de nuevo la fragilidad de su sustancia. El poeta califica a la paloma de peregrina e imaginaria empleando una doble adjetivación que exterioriza afecto y simpatía.

Asimismo, en el verso 2, le atribuye la facultad de enardecer (avivar) los últimos amores, o sea una fuerza interior considerable. El poeta, igualmente, desea que el alma, a su paso por el mundo, encuentre siempre los resplandores de la luz, dando así otra prueba de su afecto por la paloma imaginaria (su alma) [...] (Castañón, 1969: 127)

Debido a que la paloma pertenece al momento de la evocación (*alma de luz...vuela sobre la roca solitaria*) corresponde que se la relacione con el alma del poeta. De lo mencionado por Castañón, podemos rescatar como importantes, para este estudio, los siguientes atributos de la paloma: “peregrina” (viajera), “imaginaria” (intangibles), y “alma de luz” (naturaleza mística-conciencia). El crítico también refuerza la importancia de la paloma con las acciones que la voz poética le encomienda: “enardecer los últimos amores” y “haya un haz de resplandores” a

su paso. Al contrario de la roca, la paloma no está quieta sino que vuela y se eleva como “alma de luz, de música y de flores”, lo que devela una naturaleza muy diferente a la del anterior símbolo. Más importante aún, la paloma es peregrina (hecho que se menciona dos veces en el soneto) y esto significa que transita por territorios desconocidos o por una senda ligada a la experiencia mística.

Finalmente, si se entretajan todos los niveles de significación de la paloma, se puede concluir que ésta representa un alma en su sentido de elevación por sobre lo material o lo que se constituye, en el soneto, como el mundo de la roca solitaria. Esa alma que es peregrina, en el escenario contrastado con el mar glacial y la roca, también es imaginaria, pero esto no quiere decir que no exista. Por el contrario, se instaura la posibilidad de que la paloma no solo sea alma sino también conciencia e imaginación del poeta que debe elevarse para trascender el mundo ordinario hacia el territorio de lo sagrado. A su paso, la paloma es alma de luz y provoca resplandores, lo que, aquí, podríamos traducir como la exterioridad del encierro de la roca, y por ello se puede decir que es evocación de la voz poética para trascender hacia la experiencia mística en los siguientes poemas que forman parte de “Castalia Bárbara”.

## **2. LA AYUDA SOBRENATURAL**

El recorrido por el espacio sagrado del mito nórdico empieza en este estadio del viaje, y está constituido por los poemas «El camino de los cisnes» y «El canto del mal», los que lo configuran a través de sus símbolos. Desde ya, se debe tener en cuenta que uno de los símbolos más importantes en esta parte del viaje es el mar. Como se vio anteriormente, el mar representa un estado de tránsito entre la vida y la muerte. El mar es, en todo caso, el medio por el que se puede llegar a tierras desconocidas, al otro lado de la orilla, o al lugar imaginado desde una subjetividad. En «El Camino de los Cisnes» la primera imagen que aparece es la de las olas, y los adjetivos que la acompañan denotan el movimiento galopante y tempestuoso, en comparación con el de los corceles. Ese movimiento brusco de las olas seguirá hasta el poema «El Canto del Mal», donde finalmente se detiene para seguir el recorrido por la desolada región de los gigantes de hielo, el

territorio del dios Lok. En esta etapa del viaje se considera que el mar es el símbolo principal pero, a la vez, hay otros símbolos que son fundamentales para justificar el paso por este estadio: Thor, los cisnes, Lok y el foso.

En cuanto a esta etapa del viaje, específicamente, se puede decir que en este momento se presenta la primera intromisión del espacio y tiempo profanos de la mitología nórdica. En los dos poemas que forman esta parte, se tiene la presencia de dos de los dioses más importantes en la mencionada mitología: Thor y Lok. Según lo que postula Joseph Campbell podemos deducir que ambos dioses son la ayuda sobrenatural:

No es raro que el ayudante sobrenatural tenga forma masculina. En el reino de las hadas puede ser algún pequeño habitante del bosque, algún hechicero, ermitaño, pastor o herrero que aparece para dar al héroe los amuletos y el consejo que requiere. Las mitologías superiores han desarrollado el papel en la gran figura del guía, el maestro, el conductor, el que lleva las almas al otro mundo. En el mito clásico es Hermes-Mercurio; en el egipcio, usualmente es Thoth (el dios ibis, el dios cinocéfalos); en el cristiano, el Espíritu Santo. Goethe presenta el guía masculino en Fausto como Mefistófeles, y a menudo se subraya el peligroso aspecto de la figura “mercurial”, porque él es quien induce a las almas inocentes a los reinos de la prueba. (Campbell, 48)

Thor y Lok poseen naturalezas contrarias pero se complementan perfectamente al ser el primero el dios guerrero por excelencia, y el segundo el dios que se encarga de los territorios del inframundo. Claro que si volvemos a la apreciación de Campbell, se puede dar más relevancia a Lok, ya que éste posee las características de hechicero, ermitaño y pastor. Sin embargo, la presencia de Thor es también relevante debido a que el viaje iniciático requiere no solo de la inteligencia y astucia que encarna Lok, sino también de la valentía y ferocidad del guerrero que encarna Thor. Más adelante se verá a cada uno de estos símbolos en detalle.

## **2.1 Crespas olas**

El mar en este estadio del viaje está representado por medio de las descripciones de las olas. En las cinco estrofas que conforman el «El Camino de los Cisnes» se menciona constantemente el movimiento de las olas, pero al mismo tiempo son

éstas las que van guiando el transcurrir del poema, desde el mar tempestuoso hasta la costa que aparecerá en el poema que sigue. «El Canto del Mal», si es posible verlo de esta forma, en lo que enmarca la perspectiva del viaje, transcurre solo en el mar, entre las olas, es decir, en ese momento de pasaje del mundo ordinario al mundo sagrado. Romera también toma en cuenta la figura de las olas cuando analiza el mar como símbolo, y afirma:

En «El Camino de los Cisnes» las olas representan la dificultad que encuentra el hombre (“guerrero”) a la hora de enfrentar su vida (“quilla”) a los avatares del mundo (“mar”). Se entronca de esta manera con el “mar glacial de los dolores”, símbolo en el que se diluyen dos ideas antagónicas, la vida y la muerte: las aguas como origen y fin de la vida y de las criaturas. Y es que, aquí, las olas aluden en última instancia a la muerte, en la medida en que ésta será la que dé por terminado dicho enfrentamiento, convirtiéndose así en la respuesta clave que otorga sentido a las empresas humanas. Pensemos además que, dentro del conjunto poemático en el que se inserta la composición, **Castalia Bárbara**, la muerte del guerrero heroico representa su mayor gloria y garantía de felicidad en el paraíso odínico. (Romera, 2009: 89)

La lectura anterior hace mención a un elemento que es muy importante en nuestro análisis de los símbolos: el guerrero o héroe. Romera simplemente lo menciona en esta parte para crear el contraste entre la quilla y el mar. Así, afirma que la quilla representa la vida del guerrero que se enfrenta a las tempestades del mar. Nosotros nos aproximamos a esa idea, pero tomamos el mar como el medio por el que es obligatorio que el héroe transite para llegar al mundo de lo sagrado. A diferencia de Romera, por otro lado, no creemos que se pueda afirmar que las olas, en «El Camino de los Cisnes», tengan que representar la muerte. En todo caso, las olas representarían el origen que se menciona en la misma cita, ya que son ellas las que transportan la barca hasta el territorio del mito nórdico.

Ahora bien, a pesar de que la autora citada está en lo correcto al afirmar que la gloria del héroe se encuentra en la muerte, no se llega a esa etapa del viaje aún en este poema, pues tanto la muerte del héroe como la aparición del paraíso odínico aparecerán en poemas posteriores. Lo que sí tenemos en este poema es el desarrollo de un viaje, actividad que es también muy asimilable a todo héroe épico. El transportarse en barco hacia territorios desconocidos es un motivo común en la antigüedad y, de hecho, es el inicio de la aventura que lleva a un hombre ordinario a convertirse en extraordinario (en héroe).

Entonces, enfocándonos en el poema «El Camino de los Cisnes», la imagen de las olas adheridas a las crines de los vientos nos hace imaginar una tormenta en la que el agua (olas) y el aire (viento) se unen en un movimiento ondulante. Por otro lado, también está la imagen de las crines de los corceles, cuya descripción es paralela al del movimiento del agua y los vientos. La fuerza del corcel conteniendo a las olas y los vientos otorga a la escena de la primera estrofa el movimiento brusco que abre el telón para la entrada estrepitosa de Thor blandiendo su martillo. No se percibe la figura del dios del trueno, pero su presencia se establece gracias al sonido del martillo-trueno.

En la segunda estrofa se hace hincapié en la imagen del crepúsculo. En este caso, se juega con una gama de colores: lo oscuro de las nubes que se va difuminando en colores rojizos para dar paso al crepúsculo. Este símbolo aparece para cerrar un ciclo, ya que es el momento en el que el sol declina y muere. La noche acontece y bajo su manto viven los monstruos espantables que se mencionan en la tercera estrofa. Y, además, el sonido vuelve a aparecer en la escena, pero ya no es el sonido del martillo de Thor sino una voz que entona un “salvaje epitalamio<sup>2</sup>, como himno<sup>3</sup> gigantesco”. Tanto el epitalamio como el himno son composiciones poéticas de género lírico, por lo que podemos relacionar su aparición en este poema con el canto de Lok, que se ve en «El Canto del Mal».

Ya en la cuarta y quinta estrofa se deja el espacio de las olas y de los sonidos para hacer mención a la noche de los hielos, lo que nos remite al territorio de los gigantes de hielo, donde el silencio solo es roto por la ventisca. La llegada a ese territorio inhóspito queda descrita de tal forma que se puede suponer que hubo un naufragio (“crespas olas que la quilla despedaza”) que se conecta directamente con las imágenes de «El Canto del Mal». Finalmente, queda implícita la mención de que el camino es iluminado por el rayo de los ojos del guerrero (nuevamente Thor).

---

<sup>2</sup> **Epitalamio:** Composición poética del género lírico, en celebración de una boda. (RAE, 2016)

<sup>3</sup> **Himno:** Composición poética en loor de los dioses o de los héroes. (RAE, 2016)

## 2.2 Thor

En “Castalia Bárbara” el primer dios que aparece es Thor, cuyo significado simbólico es el del guerrero rebelde de gran fuerza, valentía y coraje (como las olas, los vientos, la voz que llama a la batalla). Rasmus Björn Anderson, en su texto *Norse Mythology*, describe las características del dios del trueno de la siguiente manera:

Thor wears a red bear, his nature is fire, he is girded with the belt of strength, swings a hammer in his hand, rides in a chariot drawn by two goats, from whose hoofs and teeth sparks of fire flash, and the scarlet cloud reflects his fiery eyes, over his head he wears a crown of stars, under his feet rests the earth, and it shows the footprints of his mighty steps. [...] He is enormously strong and terrible when angry, but, as is so frequently the case with very strong men, his great strength is coupled with thoroughly inoffensive good-nature. (Anderson; 1884: 298)

Gracias a las descripciones de la cita podemos relacionar a Thor con los elementos que aparecen en el poema. Thor no es nombrado como tal en «El Camino de los Cisnes», pero sus características están presentes y las podemos reconocer. En la primera estrofa del poema en cuestión se hace mención a que el trueno bate su martillo. El trueno y el martillo son dos elementos que, como vemos en la cita de Anderson, pertenecen a Thor, el dios guerrero por excelencia en la mitología escandinava, y, al estar estos involucrados en el movimiento de las olas (que vimos antes como el momento de pasaje entre un plano y otro), lo convierte en la primera ayuda sobrenatural. Según Campbell, la ayuda sobrenatural aparece en el momento en el que el héroe necesita un guía o alguien que le asista para superar el camino de las arduas pruebas.

Ahora bien, Romera también relaciona el martillo y el trueno con la figura de Thor. La crítica traza una relación entre esos elementos y el resto de las fuerzas que aparecen en el poema «El Camino de los Cisnes»:

El color rojo, el martillo y el trueno, evocan la presencia de Thor, dios del trueno. [...] Con los atributos de esta divinidad en los primeros versos del poema, se establece de entrada un marco de connotaciones belicosas, que se incrementarán a través de una sucesión impresionista de imágenes cruentas (“cuerpos

desgarrados y sangrientos”), violentas por su fuerza sensorial (“la gran voz de las borrascas”, “enormes ventisqueros”, “sollozos convulsivos”, “entrañas palpitantes”), así como por la repetición del motivo “crespas olas” al inicio de cada estrofa, que marca el ritmo del movimiento incesante del mar embravecido. En este contexto se sitúan “los monstruos espantables”, que parecen evocar la presencia de la serpiente Jormundgander, arrojada por Odín al océano, razón por la que remite a su vez al mar furioso y rebelde, es decir, a Aeger, el gran océano, turbulento y mortífero, cuya esposa, Ran, acecha con su red a los hombres que se aventuran a cruzarlo, y cuyas hijas, las olas, muestran también un rostro hostil a los hombres. (Romera, 2009: 177-178)

En un primer momento, se menciona la naturaleza de Thor, un dios guerrero, en contraste con las fuerzas de las olas que se presentan de forma violenta. El movimiento de las olas y los vientos fuertes son descritos en paralelismo con imágenes como “cuerpos desgarrados y sangrientos” y “entrañas palpitantes”. Esto nos remite a los poemas que se ven más adelante y en los que ya podemos ver al guerrero escandinavo en plena batalla, por lo que podemos tomar las imágenes de este poema como un preámbulo a lo que llegará a acontecer. No por nada los símbolos asociados al guerrero impetuoso (Thor) se encuentran en el mismo poema acompañando a imágenes sangrientas. Romera resalta todos estos elementos para dar a entender que el cuadro que se nos ofrece en «El Camino de los Cisnes», es el que retrata no solo a un dios-héroe, sino también su naturaleza y fuerza de acción. Sin embargo, no hay un personaje que encare todo esto, lo que hay son símbolos y sentidos que se desprenden de ellos para llegar a esa interpretación.

En un segundo momento, Romera vuelve al tema del mar para resaltar que los “monstruos espantables” que se encuentran en su seno. Así, se hace mención a dioses escandinavos que tienen dominio sobre el océano y las olas. Todas estas entidades actúan en desmedro de quien transita por ese territorio para impedir su paso. Sin embargo, como podemos ver en el poema, a pesar de las inclemencias del mar y del viento, la barca llega a pasar y a anclarse en tierra firme. Thor, en este caso, según nuestra interpretación, es el guía y protector de esa barca para que pueda llegar al territorio donde se encuentra Lok. Si bien parece existir una correspondencia entre lo violento del mar y la fuerza del trueno, también se puede leer una confrontación y, si recurrimos a esa



perspectiva, el rol del trueno es precisamente ser “el que ilumina las entrañas palpitantes/ del Camino de los Cisnes”.

En conclusión, podemos considerar que el trueno y el martillo, símbolos propios de Thor, se encuentran en el primer poema de “Castalia Bárbara” porque, a través de esta figura, la voz poética lleva a un nivel simbólico la condición de todo aquel que decide aceptar el viaje iniciático: convertirse en guerrero. Solo el guerrero, quien está dispuesto a luchar contra las adversidades que se presenten en el camino, puede acceder al espacio y tiempo de lo sagrado. Así, la figura de Thor encarnaría al que está a punto de llegar a ese territorio inhóspito donde empieza la travesía del viaje iniciático. Ya en la última estrofa vuelve a hacerse latente la presencia del dios, cuando la quilla es despedazada por las crespas olas, es decir, cuando se vislumbra la llegada al territorio de los gigantes de hielo. Thor, entonces, en el papel de guardián, de quien ha empezado el viaje iniciático, actuaría como un guía (“bajo el rayo de los ojos del guerrero”) hacia el camino de los cisnes, hacia las entrañas palpitantes del mar abierto (el paso ha sido abierto hacia el espacio de lo sagrado).

### **2.3 Los cisnes**

Al final del poema se menciona el «Camino de los Cisnes», que es el último recorrido que se hace antes de llegar a «El Canto del Mal». El cisne es uno de los símbolos más complejos, ya que pertenece a diversas tradiciones a lo largo del mundo, y en “Castalia Bárbara” aparece dos veces. En cada una de estas ocasiones, el cisne tiene un significado diferente debido al contexto en el que se encuentra en los poemas. Para «El Camino de los Cisnes» se tiene el siguiente análisis del símbolo:

	<b>SÍMBOLO</b>	<b>NATURALEZA/LUGAR</b>
<b>CISNE</b>	El cisne es el pájaro nombrado más frecuentemente en los textos célticos. Criatura esencialmente celeste, es la forma tomada por la mayor parte de los seres del otro mundo que, por una razón o por otra, penetran en el mundo terreno. Los cisnes de la mitología céltica viajan por lo general de a dos, ligados por una cadena de oro o de plata. En muchas obras de arte célticas figuran dos cisnes sobre sendos lados de la barca solar, que ellos guían y acompañan en su viaje sobre el océano celeste. Viniendo del norte o volviendo a él, simbolizan los estados superiores o angélicos del ser en curso de la liberación y volviendo hacia el Principio supremo. (Chevalier, 306-308)	El camino de los cisnes representa un estado de transición por el que se accede al espacio y tiempo sagrados.  En el poema, el camino de los cisnes es el último recorrido en medio de las olas, antes de llegar al territorio de Lok.

Es de vital importancia resaltar que en el poema mencionado no hay un solo cisne, sino que se trata de “los cisnes”, por lo que no se puede analizar el símbolo como un elemento unitario (lo que sí aplica al análisis de este símbolo que se verá más adelante). Como se puede ver, la figura de los cisnes que viajan es recurrente en la mitología céltica y, más importante aún, en la cita se expresa que el viaje de estos pájaros se realiza sobre el océano mientras guían la barca solar. Esta descripción, sin duda, se adapta a lo descrito en el poema, ya que se tiene la mención de la quilla, las olas y el rayo que ilumina el camino de los cisnes.

Además, al simbolizar un estado superior, los cisnes pueden relacionarse directamente con el viaje. Todo héroe que emprende un viaje a territorio desconocido, lo hace porque persigue una búsqueda, y ésta termina siempre elevando al héroe a un estado superior. Un hombre común que emprende ese camino, o bien se convierte en héroe, o bien adquiere el status de semidios. El «El Camino de los Cisnes», al ser el título del poema, nos remite al camino de aquellos que salen en búsqueda de una sabiduría suprema, la cual solo llegan a obtener por medio de la experiencia tras enfrentar el camino de las pruebas. Entonces, la mención en la cita con respecto a la “liberación y vuelta hacia el Principio Supremo”, se puede interpretar como el momento en que el barco

navega en el mar, venciendo las inclemencias del tiempo, para llegar al espacio mítico.

## **2.4 Lok**

La primera figura que aparece en la escena de «El Canto del Mal» es la del dios Lok. La presencia del dios se asienta en el poema por medio del canto producido por su voz, canto que emite vapores de sangre, canto que llena el espacio de los vientos helados del territorio de los gigantes de hielo. Como símbolo, a “Loki se le solía identificar con las fuerzas del caos y la discordia. Poseía una mente perversa, caótica e indomable y el deseo de discordia era uno de sus rasgos más característicos” (Carrasco, 7). A pesar de estar asociado a la oscuridad, Lok es un dios que posee una naturaleza ambivalente, representando, por una parte, al dios incontrolable que causa problemas a los otros dioses y, por otra, al dios que rectifica sus faltas con grandes proezas. El don de Lok es el de la palabra, pues puede convencer a cualquiera usando artimañas, por lo mismo, también se le conoce como el dios hechicero y cambiaformas.

Ahora bien, en «El Canto del Mal», la figura de Lok aparentemente se encuentra asociada a su aspecto oscuro, pues todo lo que lo rodea es la desolación, los vientos helados y los propios vapores de sangre que emanan de su canto. Sin embargo, si recordamos la definición de Campbell con relación a la ayuda sobrenatural de esta parte del viaje iniciático, se puede decir que Lok, al igual que Thor en su momento, asumiría el rol de guía y guardián del acceso al umbral: el foso. Al llegar a esta instancia, en la última estrofa hay un cambio muy importante en el canto de Lok, y es que éste se dirige a “la Muerte que pasa”. Para que el viaje iniciático pueda continuar tiene que haber un sacrificio y por ello es importante que resaltemos la mención de una víctima, la que tiene los brazos abiertos. Se puede plantear la posibilidad de que la víctima sea el guerrero que ha llegado en la barca, ya que la figura de los brazos abiertos puede remitir a la espada, herramienta del guerrero, que al mismo tiempo es un símbolo de conexión con lo sagrado (como se verá más adelante, en otros poemas). Lok sería

quién posibilita la entrada del guerrero al foso y, por ende, sería también alguien que presta la ayuda sobrenatural en esta etapa del viaje.

## **2.5 El foso**

Hemos visto anteriormente que el símbolo del mar es el principal generador de sentido en tanto que representa el tránsito entre la vida y la muerte (de la tierra al mar-viento) y su recurrencia en «El Canto del Mal» está ligada directamente a la última estrofa, en la que se menciona el foso. Tanto el mar como el foso pueden leerse como figuras de pasaje hacia lo desconocido: en el primer poema es el mar el que conduce la barca hacia la tierra nórdica; en el segundo poema se llega al territorio habitado por Lok y los gigantes de hielo, pero también hay un recorrido en el que se presenta al típico guerrero nórdico para luego trazar su destino hacia el foso. El recorrido sigue la siguiente lógica:

**1ra estrofa (el segundo guía):** Lok establece su presencia mediante el canto a los vientos helados y como pastor de los gigantes de hielo que tiemblan ante su voz.

**2da estrofa (el héroe o guerrero):** Nuevamente, las olas chocan contra la tierra y aparece la barca que transporta al guerrero. Lok procede a cantar a las olas.

**3ra estrofa (el paso hacia el umbral):** El canto se ha convertido en un himno que se eleva al espacio y en cuya respuesta aparece un siniestro clamor. Siguiendo a éste, dos elementos nuevos irrumpen en la escena: el foso y la víctima de los brazos tendidos (consideramos que podría ser el guerrero). Lok procede a cantar a la Muerte.

Entonces, se concluye que la primera estrofa presentaría al guía de esta instancia (las tierras de los gigantes de hielo), quién conducirá al héroe que ha llegado en la barca hasta el paso por el umbral (el foso sagrado y profundo). El canto de Lok se convierte en la invocación que al mismo tiempo representa la metáfora del rito para llegar hacia el umbral. Recordemos que en el poema «El camino de los Cisnes» se hace referencia a los enormes ventisqueros que aparecen en la noche de los hielos; pues bien, en «El Canto del Mal» hemos llegado al centro de la noche de los hielos y por ello el primer canto de Lok aparece en la “oscura región

desolada” y el segundo canto se dirigea “los vientos helados”. El canto del cual emanan vapores de sangre parece apaciguar la fuerza de los vientos, como luego lo hace con la fuerza de las olas al llegar la barca del guerrero. En cuanto ambas fuerzas son aplacadas, el canto se convierte en un himno, en una composición solemne (como en el primer poema) y, muy importante, hay una respuesta en forma de clamor seguida de la aparición de la víctima con los brazos tendidos. La víctima con los brazos tendidos prefigura al guerrero que encara la oscuridad del foso sagrado y profundo (la internación en lo desconocido). En el primer poema también se hace mención a los rayos que iluminan el paso “por las entrañas palpitantes/ del Camino de los Cisnes” (en cuyo momento Thor era el guía), pero en este poema la internación es mucho más profunda, ya que el foso representaría la bajada hacia la profundidad de la tierra. Podría decirse que el guerrero baja al inframundo y por ello la mención de la Muerte, a la que también canta Lok. Como se comentó anteriormente, el guía lleva a las almas al otro mundo, donde son recibidas por esa Muerte para pasar por el umbral.

Hasta este punto, es necesario recapitular todo lo visto para pasar a la siguiente etapa del viaje. Esta etapa marca la posibilidad del viajero de acceder al espacio sagrado del mito nórdico. Hemos visto la travesía desde la invitación al viaje, el recorrido por el mar y la llegada a una costa donde la primera presencia que se siente es la de los dioses. Es muy importante, para entender la naturaleza completa del guerrero, que Thor y Lok sean los primeros dioses mencionados en “Castalia Bárbara”. Thor representa al guerrero por excelencia en cuanto a habilidad y a fuerza física; Lok, por su parte, representa la astucia y la inteligencia, aspectos que no pueden faltar a un guerrero, ya que éstas lo hacen un estratega. Con ayuda de ambos dioses se hace posible que el viajero se sumerja en lo más profundo de lo desconocido para enfrentar las pruebas que le esperan del otro lado.

### **3. CRUCE DEL PRIMER UMBRAL**

Esta etapa del viaje, denominada así por Campbell, es un momento determinante en el viaje iniciático, pues configura la entrada del viajero al mundo sagrado donde encontrará las pruebas. Se puede decir que el umbral es la puerta de

acceso al territorio desconocido y oscuro en el que el viajero pondrá a prueba su valor. De hecho, no es coincidencia que los poemas «Los héroes» y «La muerte del héroe» representen el umbral, ya que en ambos la figura principal es la del héroe bárbaro en medio del combate. En «Los héroes» se hace una descripción detallada de cómo se representan éstos en batalla. El aspecto físico del guerrero bárbaro, de alguna forma, corresponde a su naturaleza sanguinaria. El poema es un cuadro en el que se aprecia la figura majestuosa del guerrero en medio de la batalla. Ahora bien, el cuadro que sigue en «La muerte del héroe» muestra al guerrero en los últimos momentos de la batalla, cuando ya no queda más que entregarse a la muerte. La batalla y la consiguiente muerte del guerrero simbolizan el ritual para la apertura del umbral.

Según la teoría del monomito (o viaje del héroe) de Campbell, esta etapa requiere de una muerte simbólica para acceder a la siguiente etapa del viaje:

La idea de que el paso por el umbral mágico es un tránsito a una esfera de renacimiento queda simbolizada en la imagen mundial del vientre, el vientre de la ballena. El héroe en vez de conquistar o conciliar la fuerza del umbral es tragado por lo desconocido y parecería que hubiera muerto. (Campbell, 57)

Y:

Este motivo popular subraya la lección de que el paso del umbral es una forma de autoaniquilación. Su parecido a la aventura de las Simplegades es obvio, pero aquí, en vez de ir hacia afuera, de atravesar los confines del mundo visible, el héroe va hacia adentro, para renacer. Su desaparición corresponde al paso de un creyente dentro del templo, donde será vivificado por el recuerdo de quién y qué es, o sea polvo y cenizas a menos que alcance la inmortalidad. El templo interior, el vientre de la ballena y la tierra celeste, detrás, arriba y abajo de los confines del mundo, son una y la misma cosa. (Campbell, 57)

En los poemas se llega a un territorio desconocido, visto desde fuera por la mirada vigilante de la voz poética, que se limita a transmitir la imagen de cada cuadro, así la aniquilación que se requiere para pasar por esta etapa del viaje sucede protagonizada por los guerreros. De la misma forma, el creyente —la voz poética que evoca— que está dentro del templo —el campo de batalla constituiría este lugar— transmite la experiencia de la vivificación del recuerdo de quién (naturaleza) y qué (propósito) es el guerrero bárbaro. Finalmente, en un último momento, en el poema «La muerte del héroe» aparecen los dos cuervos mensajeros de Odín. El papel de Hugin y Munin es relevante al representar éstos,

en tanto cuervos, el símbolo rector del pasaje de un estadio a otro, pues “al guerrero las sombrías alas tienden” como si determinaran el instante preciso en el que el alma deja el cuerpo (“la noche de sus alas, a los ojos del guerrero, / resplandece como el día, y hacia el pálido horizonte reposado vuelo emprenden”).

### 3.1 El héroe

Al analizar el poema «Los héroes» se puede ver que en la primera estrofa se hace alusión a la actitud del héroe en medio de la batalla, el que avanza en su corcel lanzando un alarido, hacia su final. En la segunda estrofa se retrata la situación del héroe: semi-desnudo, sudoroso, herido, extasiado por la batalla, toma su escudo como su último recurso antes de que el destino lo alcance. Sin embargo, antes de que exista una escena en la que haya una estocada final para este héroe, hay un corte en el inicio de la tercera estrofa: “surge de pronto”. En medio de la batalla acontece la llegada del atardecer: “el horizonte tenebroso baña / un mar de fuego de purpúreas ondas”. El atardecer, a nivel simbólico, puede ser leído como el fin de un ciclo. El color fuego-púrpura, entonces, haría alusión no solo al fin del día sino también al fin del héroe. Por esta razón, en la tercera y cuarta estrofa, el color del horizonte se mezcla con el de “los anchos pechos, los sangrientos ojos / y las hirsutas cabelleras blondas”. El fin del héroe acontece el mismo instante que el día también finaliza.

El siguiente cuadro resume la naturaleza del héroe en este poema y las principales acciones que le son propias:

<b>HÉROE</b>	<b>NATURALEZA/LUGAR</b>	<b>ACCIÓN: LUCHA</b>
	Combate	Hundiendo el acicate
	Horizonte tenebroso	Lanzar un lúgubre alarido
	Mar de fuego/lamos rojos	Abatir con el escudo

Nótese que cada casilla del lugar donde se encuentra el héroe tiene una conexión directa con las casillas que corresponden a las acciones. Por cada intervención de la naturaleza hay una acción que a nivel de significado genera una correspondencia.

Como una continuación de lo visto en «Los héroes», en «La muerte del héroe» se puede apreciar que el guerrero, como símbolo, encarna la unión de las fuerzas celestes y las fuerzas terrenas (su lucha contra sí mismo y las fuerzas de las tinieblas lo conducen de lo terreno a lo supremo). Además, existe otro elemento que porta el héroe y que simboliza la unión entre el mundo terrenal y el mundo celestial: la espada. En este poema aparece por primera vez la figura de la espada y no es coincidencia que se encuentre en las manos del héroe en el preciso momento en el que éste recibe a la muerte, es decir, cruza el umbral. La espada “es en primer lugar el símbolo del estado militar y de su virtud” (Chevalier 471-474), pero también es “símbolo de exterminación física y de decisión psíquica” (Cirlot, 192-194). Ambas interpretaciones son aplicables para la espada que se encuentra en este poema, ya que, en principio, es el arma del guerrero (estado militar y de virtud) pero, aún más importante, podemos leerlo como el símbolo que coincide con la imagen del hombre con los brazos abiertos (figura del poema II) que se adentra al foso (la exterminación física para el trascender psíquico). Aquí también se encuentra un ‘adentrarse’ en la oscuridad, pero es la misma muerte: “[el héroe] hunde en la sombra infinita su mirada / y en sus labios espirantes cesa el canto heroico y rudo”.

### 3.2 Los cuervos

En la segunda y última estrofa del poema «La muerte del héroe» se cambia totalmente el enfoque en primer plano que se tenía sobre el héroe para dar paso a la imagen de los cuervos. En la mitología escandinava “dos cuervos están posados sobre el asiento de Odín, uno es Hugin, el espíritu, el otro Munin, la memoria” (Chevalier, 391). Éstos son los dos cuervos que aparecen en la estrofa y que actúan como mensajeros no solo de Odín sino también de la muerte, como veremos en el siguiente cuadro:

<b>CUERVOS</b>	<b>NATURALEZA/LUGAR</b>	<b>ACCIÓN: MEDIO PARA CRUZAR EL UMBRAL</b>
	La noche de sus alas	Ven la agonía
		Al guerrero las sombrías alas tienden
		Hacia el horizonte reposado vuelo emprenden



Recordemos la mención de la primera estrofa en la que se establece que el guerrero “hunde en la sombra infinita su mirada”; en la segunda estrofa, “la noche de las alas” que los cuervos tienden hacia el guerrero reafirma la llegada de la oscuridad/muerte. Aparentemente son dos momentos diferentes, pero en realidad son dos momentos que se complementan. La primera estrofa rescata la figura del héroe que fue central en el anterior poema; mientras que la segunda estrofa no solo continúa con el paso del héroe por el umbral, sino que también abre el telón para el siguiente poema.

Finalmente, es importante señalar que las figuras de la espada y los cuervos funcionan a un nivel simbólico parecido, pues ambos están relacionados con la naturaleza psíquica más que con la naturaleza terrenal. El espíritu (Hugin) y la memoria (Munin), suponemos, serían lo único que queda del héroe cuando su cuerpo ha muerto. Ambos trascienden el espacio y el tiempo para emprender vuelo hacia el otro lado del umbral, pero esto solo es posible cuando cesa el canto del guerrero: “Los dos Cuervos silenciosos (el espíritu y la memoria del guerrero) ven de lejos su agonía / y al guerrero las sombrías alas tienden”.

En resumen, todo lo visto en esta etapa del viaje prefigura la entrada al camino del viaje iniciático. El cruce del primer umbral es determinante para que el viajero se sumerja previamente en el espacio de lo sagrado. Lo primero que encuentra tras el cruce es a los guerreros y es precisamente lo que debe encarnar para poder seguir en el tránsito. El camino de la iniciación es, después de todo, solo para aquellos que se lanzan a la aventura y a la posibilidad de enfrentar lo desconocido. Los guerreros que se ven en esta parte del viaje poseen la bravura y el valor que, en el campo de batalla, forman parte de la naturaleza de cualquier héroe mítico. En ese sentido, la muerte no puede estar lejos de la figura del guerrero al ser parte de su destino, pues para trascender a un estado superior primero se debe experimentar la muerte física. Por esta razón, posiblemente, los cuervos aparecen después de la muerte del héroe, ya que son mensajeros de Odín y, al representar el pensamiento y la memoria, simbolizan aquel estado que el héroe debe alcanzar *post mortem*.

#### 4. EL VIENTRE DE LA BALLENA Y EL CAMINO DE LAS PRUEBAS

Ahora nos encontramos con dos etapas del viaje que ocurren simultáneamente: el vientre de la ballena (o la caverna oscura) y el camino de las pruebas. Ambas etapas representan el paso del viajero por el rincón más profundo del mundo especial o sagrado. Son varios los poemas de “Castalia Bárbara” que forman parte de estas etapas del viaje: «La Noche», «Los Elfos», «Las Hadas», «El Alba», y «La Espada». Dentro de todos estos poemas también se encuentran varios símbolos que configuran las etapas del viaje, pero por cuestión de precisión solo se analizarán los principales. En primer lugar, se verá la simbología de la encina, o Yggdrasil, ya que es una de las figuras más importantes en todo el poemario. La simbología de algunas criaturas sobrenaturales, de los cisnes, de la diosa Iduna y de la espada también será vista en esta parte del viaje como constructora de sentidos vinculados al tránsito del viajero por el mundo sagrado de la mitología nórdica.

Para Joseph Campbell, las dos etapas de esta parte del viaje corresponden al momento del ensueño, en el que el iniciado se enfrentará a las pruebas determinantes para llegar a su ascensión:

Una vez atravesado el umbral, el héroe se mueve en un paisaje de sueño poblado de formas curiosamente fluidas y ambiguas, en donde debe pasar por una serie de pruebas. Ésta es la fase favorita de la aventura mítica. Ha producido una literatura mundial de pruebas y experiencias milagrosas. (Campbell, 61)

Y:

La prueba es una profundización del problema del primer umbral y la pregunta está todavía en tela de juicio: ¿Puede el ego exponerse a la muerte? Porque muchas cabezas tiene esta Hidra que nos rodea; si se corta una, aparecen dos más, a menos que un cáustico adecuado se aplique a la parte mutilada. La partida original a la tierra de las pruebas representa solamente el principio del sendero largo y verdaderamente peligroso de las conquistas iniciadoras y los momentos de iluminación. Habrá que matar los dragones y que traspasar sorprendentes barreras, una, otra y otra vez. Mientras tanto se registrará una multitud de victorias preliminares, de éxtasis pasajeros y reflejos momentáneos de la tierra maravillosa. (Campbell, 67)

En la primera cita del texto de Campbell se hace referencia al “sueño poblado por formas curiosamente fluidas y ambiguas” que en este análisis veremos en los poemas «La Noche», «Los Elfos» y «Las Hadas». Sin embargo, es en «La Noche»

donde más importancia toman esas “formas”, ya que aparecen criaturas sobrenaturales de naturaleza ambigua que simbolizan la prueba principal para el iniciado: la lucha consigo mismo. A esto hace alusión la segunda cita de Campbell, cuando menciona que “muchas cabezas tiene la Hidra que nos rodea”, pues hace referencia a los muchos vicios que rodean al hombre y que perturban su tránsito hacia un estado superior (la búsqueda del iniciado). Para que el viajero pueda vencer a las “formas” o monstruos que encuentra en su camino tiene que someterse a la muerte del ego, es decir, a aquello que liga un “yo” con los dilemas del mundo exterior.

También es importante señalar que en la segunda cita se hace referencia a que durante el transcurso de este viaje existen momentos en los que el viajero tendrá “éxtasis pasajeros y reflejos momentáneos de la tierra maravillosa”. Esta afirmación se materializa, en este estudio, en el poema «El Alba», en el que parece dejarse por un momento el espacio de lo nórdico para dar paso a otras visiones que corresponden, especialmente, a las siguientes secciones del poemario: “País de Sueño” y “País de Sombra”. Sin embargo, no se debe olvidar que el viajero se encuentra en un espacio poblado por el ensueño por lo que cuando terminan las visiones regresa al tiempo sagrado de lo nórdico.

#### **4.1 La encina**

El poema «La Noche» abriría la etapa del viaje denominada como el vientre de la ballena o la caverna oscura. Ya sea el vientre o la caverna, se plantea la oscuridad como una imagen rectora de esta parte del viaje. La noche, como tal, nos remite a la oscuridad como el espacio en donde mora lo desconocido y es precisamente eso lo que nos presenta este poema. Desde el primer verso se hace mención a las “negras ramas” que son agitadas por el viento y en los siguientes versos lo que se describe es una imagen viva: el tronco lleno de grietas de un árbol que está pronto a ceder y hay algo peleando por salir desde el interior. Finalmente, las raíces del árbol ceden y se asoman por la tierra para que nazcan, en la próxima estrofa, los seres que habitan en la noche. Sin embargo, antes de pasar a hablar en detalle de estos seres, es menester decir que el árbol

mencionado es la encina (Yggdrasil). Es la primera vez que aparece este árbol en el poemario y, como ya se mencionó, es uno de los símbolos más importantes entre los muchos que hemos visto y que aún veremos.

La encina (o roble) es, en muchas tradiciones, un árbol sagrado y como símbolo representa el árbol de la vida, el eje del mundo, el lugar de las revelaciones (es un instrumento de comunicación entre la tierra y el cielo) y también representa las virtudes de la fuerza y la sabiduría. Su aparición en la primera estrofa del poema «La Noche» no es decorativa, ya que, siendo el eje del mundo, de ese árbol emergen hacia la noche todas las criaturas que se mencionan en los versos de la segunda estrofa. Si este árbol es el lugar de las revelaciones porque conecta el mundo terrenal con el mundo psíquico, es importante notar la imagen de que tanto lo malo como lo bueno pueden emerger del interior.

Ahora bien, en los poemas «Los Elfos» y «Las Hadas», la encina también se presenta como uno de los símbolos más importantes, pues prefigura directamente el Yggdrasil de la mitología nórdica. Yggdrasil es la encina sagrada, el centro del mundo y de sus ramas y raíces se desprenden todos los mundos que existen en la cosmogonía escandinava: Asgard<sup>4</sup>, Midgard<sup>5</sup>, Helheim<sup>6</sup>, Niflheim<sup>7</sup>, Muspellheim<sup>8</sup>, Svartalfheim<sup>9</sup>, Alfheim<sup>10</sup>, Vanaheim<sup>11</sup> y Jötunheim<sup>12</sup>. En el poema «Los Elfos» la acción principal de esos seres es la búsqueda de la “sagrada encina”. Se establece que los elfos llevan jabalinas y, si relacionamos los símbolos de la encina y la jabalina, recordaremos su asociación directa con Odín (de la cual se hablará en la próxima etapa del viaje de todas formas). Según la mitología nórdica, las raíces del árbol guardan el pozo del conocimiento, al que accedió Odín por medio de su auto-sacrificio, por lo que la búsqueda de los elfos puede responder a dos urgencias: 1) encontrar el pozo de la sabiduría o 2)

---

<sup>4</sup> El mundo de los Aesir, gobernado por Odín.

<sup>5</sup> El mundo de los hombres.

<sup>6</sup> El reino de los muertos, gobernado por Hela (Hija de Lok)

<sup>7</sup> El reino de la oscuridad y las tinieblas, en donde habita el dragón Níðhöggr.

<sup>8</sup> El reino de fuego, que es morada de los gigantes de fuego.

<sup>9</sup> El reino de los elfos oscuros y enanos.

<sup>10</sup> El reino de los elfos luminosos y de los elfos oscuros.

<sup>11</sup> El mundo de los Vanir.

<sup>12</sup> El mundo de los gigantes de roca y de hielo.

encontrar el puente que dirige hacia los diferentes mundos que conecta Yggdrasil. La razón de la búsqueda no se llega a saber en el poema, solo la podemos suponer, ya que otra acción irrumpe con mayor fuerza: la caza. Los elfos matan a uno de los cisnes que pertenecen a la diosa Iduna.

En «Las Hadas» se ve una continuación de lo ocurrido en «Los Elfos» y está presente, nuevamente, la encina. En este poema presenciamos un salto de lo que fue la matanza del cisne a lo que es la agonía de la diosa Iduna. De alguna forma existe una trasposición a nivel de significantes, pues el cisne sería el símbolo de la diosa o, en otras palabras, la diosa misma. Iduna agoniza a los pies de Yggdrasil, cuando llegan las hadas a devolverle la vida.

Más adelante, en el poema «El Alba», la encina vuelve a ser mencionada mientras resguarda a su sombra una “olvidada y polvorosa” espada. No se menciona la encina más que en una estrofa y parece ser un elemento más del espacio, pero su presencia no es una simple casualidad. En «El Alba» la encina parece estar ligada a la espada porque ambos símbolos tienen un significado semejante: conectan mundos. La encina, como ya vimos, es la puerta hacia todos los mundos posibles que existen en la mitología nórdica; la espada, por su parte, prefigura la imagen de la cruz y en la simbología esto significa una conexión entre el mundo de los mortales y el mundo de los dioses (como veremos más adelante, cuando lleguemos a ver la espada como símbolo).

Para finalizar con el análisis de la encina como símbolo, por lo menos en esta parte del viaje, es importante enfatizar en el porqué es importante su presencia en todos los poemas mencionados. Yggdrasil, en todo el recorrido por el mundo sagrado, es como un faro del que se desprenden las luces (sentidos) que posibilitan el avanzar en el viaje iniciático. En un primer momento, representaría el lugar de donde nacen las pruebas que el viajero tiene que enfrentar, al ser el eje del mundo, es coherente que todas las formas nazcan de su interior. En un segundo momento, la encina se constituiría como protectora de sí misma (al no ser reconocible para los elfos que la buscan) y de la diosa Iduna, a la que resguarda hasta que lleguen las hadas. Finalmente, en un tercer momento, la

encina es la conexión de los ensueños, de mundos posibles, que son develados momentáneamente y que parecen más lejanos y desconocidos que los admitidos en la tradición nórdica (los espacios que se aprecian en el ensueño de «El Alba»).

## 4.2 Los seres de la noche

### 4.2.1 Monstruos de la mitología

Las criaturas sobrenaturales aparecen en el poema «La Noche» y, como dijimos al inicio de esta parte del viaje, todas las apariciones responden a una naturaleza ambigua. Por un lado, son monstruos de la mitología nórdica y griega; por otro lado, en su carácter simbólico, corresponderían a las deformaciones del carácter y vicios a los que se debe enfrentar el ser humano para poder trascender. Lo que emerge de la encina, los monstruos, es detallado en la segunda estrofa de «La noche», y lo vemos en detalle en el siguiente cuadro:

	<b>CRIATURAS</b>	<b>SIGNIFICADO</b>
<b>SERES NOCTURNOS</b>	Quimeras	Deformación psíquica caracterizada por una imaginación fértil e incontrolada; expresa el peligro de la exaltación imaginativa. Su cola de serpiente o de dragón corresponde a la perversión espiritual de la vanidad; su cuerpo de cabra, a una sexualidad perversa y caprichosa; su cabeza de león, a una tendencia dominadora que corrompe toda relación social.
	Esfinges	La intemperancia y la dominación perversa. Ella no puede ser vencida más que por el intelecto, por la sagacidad, contraforma del embrutecimiento vulgar.
	Unicornios	Sexualidad desmedida.
	Dragones	Enemigo primordial, el combate por el cual se constituye la prueba por excelencia. El dragón universal (Katolikosophis), según los gnósticos, es el «camino a través de todas las cosas». Se relaciona con el principio del caos (nuestro Caos o Espíritu es un dragón ígneo que todo lo vence. Filalete, «Introitus») y con el principio de la disolución.
	Hidras	Prefiguran los vicios múltiples (aunque se corten las cabezas vuelven a crecer).

De todos los monstruos que aparecen, podemos decir que solo el dragón y el unicornio se encuentran dentro de la mitología escandinava y que los demás

pertenecen a la mitología griega. Sin embargo, más allá del lugar de procedencia de las criaturas, dos cosas debemos resaltar:

1) “Van las nubes por el cielo” son las palabras con las que empieza la segunda estrofa. Esto quiere decir que estas criaturas no son relevantes en tanto su forma palpable, sino en su contenido. Según los antiguos mitos, se cree que muchas de las criaturas mitológicas tomaron su forma de las nubes al ser imaginadas por los hombres a partir de las formas que se configuraban en el cielo. Los ‘monstruos’, en este sentido, toman una forma que nace del imaginario de los primeros hombres. Los relatos de la aparición de los monstruos fueron pasando de boca en boca por medio de los relatos orales y, al mismo tiempo, cada monstruo adquirió un carácter simbólico al representar algún temor o vicio que los hombres debían confrontar. La mención de las criaturas en este poema, en todo caso, representaría, sobre todo, una invocación a lo que significan para ejemplificar los vicios a los que el hombre se enfrenta en el transcurso de este viaje. El iniciado debe enfrentar a su propio ego, hogar de estos vicios, para poder trascender.

2) Cada una de las imágenes de las bestias tiene un significado ligado a un comportamiento humano. Como vemos en el cuadro, estas nubes con formas de criaturas representan perversiones y vicios. Por esto se puede decir que el guerrero ha llegado al momento en que tiene que enfrentarse a sí mismo (o por lo menos tiene que reconocer en las nubes sus propios vicios).

En la tercera y cuarta estrofa se vuelve a hacer referencia a las criaturas nocturnas confirmando que éstas se desprenden de la encina: “Saltan sombras de las grietas del viejo tronco desnudo / y hacia la selva en fantástica carrera se precipitan”. Lo nuevo, hasta este punto, es el lugar que se devela en este poema: la selva. El trayecto ha seguido hasta ese lugar y luego de divisar las formas de los monstruos y el lugar de donde provienen, se da un paso a la posibilidad de salir de la oscuridad (o del vientre de la ballena), o la posibilidad de reconocerla como un sueño: “en el sueño vaporoso de una noche que no se acaba... / Mientras luchan en el cielo los Dragones y las Hidras” (últimos versos de la

última estrofa de este poema). Por un lado, se ha reconocido que este espacio es un lugar cuya naturaleza corresponde a la de un sueño, es decir, a un lugar donde habita la psiquis y, por otro lado, en ese lugar luchan los monstruos de la noche o, mejor dicho, las perversiones y los vicios.

#### 4.2.2 Los elfos

En la primera estrofa del poema «Los Elfos», se destacan dos símbolos que son de vital importancia en el recorrido del viaje: la encina (Yggdrasil) y la jabalina o lanza (Gungnir<sup>13</sup>). La encina, como se estableció anteriormente, es el árbol sagrado y eje del mundo, lugar del origen de la fuerza y la sabiduría. La jabalina, por su parte, es instrumento de los cazadores y en este poema quienes la utilizan son los elfos. Sin embargo, antes de analizar la figura de los elfos, se debe dejar claro que la jabalina es el instrumento de Odín y su filiación con la encina la veremos más adelante, cuando aparezca la figura del dios. Por ahora tomaremos en cuenta el hecho de que los elfos buscan la sagrada encina y que en sus manos llevan una jabalina “envuelta en sangre y polvo”. Ahora bien, según Souza, en la nota al pie que escribió para este poema, un elfo es “un genio o espíritu del aire” (Souza, 82), pero esta definición puede ser ampliada si indagamos en la extensa tradición de la mitología élfica que se extiende por los países nórdicos. La que parece más apropiada para entender el poema se resume en el siguiente cuadro:

	<b>SU LUGAR EN LA MITOLOGÍA</b>	<b>LUGAR: BOSQUE ACCIÓN: LOS CAZADORES</b>
<b>ELFOS</b>	En la mitología nórdica su nombre proviene de “albo” que significa “blanco”. Se les creía de una raza relacionada con los dioses Aesir y Vanir pero en una escala menor. Sin embargo, su raza era superior a la de los mortales, ya que eran poseedores de la inmortalidad, de la belleza y de un ansia constante por la sabiduría. Residen en los bosques, aunque en otras menciones acerca de ellos se dice que hay elfos acuáticos y otros que habitaban en el aire.	En el poema los elfos aparecen en el bosque y buscan la sagrada encina.
	Otra mención importante que se hace	Los elfos son portadores de la jabalina, instrumento de Odín, por lo que son también una clase de guerreros.
		La acción principal de los elfos es la del asesinato de un cisne de Iduna para poder oír el canto postrero (el canto más hermoso que interpreta el cisne en toda su vida).

<sup>13</sup> Es la lanza del dios Odín. Con ésta se auto-crucifica luego de clavarla a Yggdrasil.



	de ellos es unos pertenecen a la luz (cuyo señor es el dios Frey), y otros que pertenecen a la oscuridad.	
--	---	--

En el cuadro se establece la relación entre los elfos y los dioses Aesir y Vanir pero, más importante aún, se afirma que el nombre de estas criaturas proviene de “albo” (blanco). Si revisamos el poema «Los elfos», exactamente en la tercera estrofa, encontramos la mención de “los albos cisnes de Iduna”. El denominativo de albo funciona para ambos (elfos y cisnes) pero desde diferentes sentidos. A pesar de que el color de la piel-plumaje puede responder al denominativo de “albo”, también hay una superposición de sentidos que no se puede dejar de lado: 1) el ser “albo” en el caso de los elfos puede relacionarse también con su extraordinaria belleza, con el ansia constante por tener acceso a la máxima sabiduría y, sobre todo, con su pertenencia a la luz 2) el ser “albo” en el caso de los cisnes responde a la naturaleza divina de estos al ser criaturas que pertenecen a la diosa Iduna.

Ahora bien, es necesario precisar que los elfos de este poema no pertenecen a la luz, pues desde el primer verso se menciona: “Los Elfos de la obscura selva vecina”. Entonces, el contraste entre la luz y la oscuridad se hace evidente entre los elfos y los cisnes. Los elfos albos de la luz, por su cercanía a los dioses, no cometerían el crimen de asesinar a los cisnes (también albos) de una diosa. Los elfos oscuros, en cambio, viven bajo la tierra y son la antítesis de los elfos de la luz. Por este motivo, consideramos importante señalar que no se debe confundir la naturaleza de los elfos de la luz con la de los elfos de la oscuridad, que serían los protagonistas de este poema. En todo caso, en el poema, la luz y la oscuridad entran en tensión mostrando a dos criaturas que se oponen en más de un sentido:

<b>ELFOS OSCUROS</b>	<b>CISNES ALBOS</b>
Tierra	Aire
Juego	Sueño
Murmullos y gritos	Canto

La presencia de los elfos en la escena se debe a que buscan, entre juegos, la encina (la puerta hacia el reino de los dioses). La encina, en este sentido, estaría

relacionada con la búsqueda del conocimiento de orden supremo, algo que solo está al alcance de los dioses y, por ello, no sería posible que los elfos que habitan en el bosque oscuro la puedan encontrar. Ya que esa búsqueda no da resultados, en el poema se señala la existencia de un lago en el que duermen los cisnes, y los elfos llegan hasta ese lugar. Sucede, entonces, el encuentro entre la luz y la oscuridad; la actitud de juego y paso turbulento de los elfos frente a la quietud y belleza de los cisnes dormidos. No hay nada más bello, en ese escenario, que los cisnes, pero aún más bello es su canto postrero. Los elfos proceden a herir de muerte a uno de los cisnes que está en la laguna y se quedan espiando el momento de la agonía para oír su canto. Los murmullos, gritos y carcajadas que llevaban los elfos son silenciados por el canto del cisne. Este ser albo, de luz, llena el espacio con su voz, terminando así el poema para pasar a la escena del siguiente poema.

#### 4.2.3 Los cisnes e Iduna

Antes de que los elfos hieran al cisne para escuchar su canto postrero, se hace mención a tres elementos que no pueden pasar desapercibidos: las hadas, la luna e Iduna. Las hadas permanecen escondidas, pero se sabe que están allí observando la escena. La luna es de vital importancia porque establece el momento de la noche y dota al cisne de su naturaleza femenina. En otro poema habíamos visto al cisne en su naturaleza masculina, pero en este caso, debido a que es de noche, la naturaleza del cisne se torna femenina. Además, los cisnes de la laguna son los cisnes de Iduna, diosa de la eterna juventud y de la primavera, y el cisne herido no es otro que la misma Iduna (como se apreciará en el poema «Las Hadas»).

Para comprender la relación entre los cisnes e Iduna es necesario separar ambos símbolos en los siguientes cuadros:

	<b>SÍMBOLO</b>	<b>ACCIÓN</b>
<b>CISNE</b>	Hay de todos modos dos blancuras, dos luces: la del día, solar y macho; y la de la noche, lunar y hembra. Criatura esencialmente celeste, es la forma tomada por la mayor parte de los seres del otro mundo que, por una razón o	Canto postrero

	por otra, penetran en el mundo terreno. Todavía tiene otra característica: cuando se aproxima el final de su vida canta mejor y más fuerte [como no lo hizo nunca]; y, así, cantando, él acaba su vida. (Campbell, 306-308)	
<b>CISNE</b>	<b>SÍMBOLO</b>	<b>ACCIÓN</b>
	Según Schneider, por su relación con el arpa y con la serpiente sacrificada, el cisne aparece como montura mortuoria, ya que los símbolos esenciales del viaje místico al ultramundo (aparte del barco funerario) son el cisne y el arpa. Esto constituiría también una explicación del misterioso «canto del cisne» moribundo. El cisne-arpa, correspondiente al eje agua-fuego, expresa la melancolía y la pasión, el autosacrificio, la vía del arte trágico y del martirio. (Cirlot, 132-133)	Puerta hacia el inframundo.  Resurrección

<b>IDUNA</b>	<b>SÍMBOLO</b>	<b>ACCIÓN</b>
	No tenía padres, pues nunca llegó a tener un nacimiento y de igual forma se pensaba que tampoco conocería la muerte. Idun era la joven diosa que suministraba a los dioses las manzanas de la juventud, el único alimento que consumían los dioses (a excepción de la hidromiel), quienes esquivaban con ello los incesantes azotes de la vejez y de la enfermedad. (Carrasco, 8)	Sacrificio

El cisne e Iduna, si suponemos que ambos encarnan el sacrificio, tienen la función en este poema de abrir la posibilidad hacia el paso por otro umbral mucho más profundo: el de la muerte y resurrección que se aprecia en el poema «Las Hadas». Ya hemos visto con anterioridad que en el trascurso del viaje que siguen los héroes de la mitología se tiene que ir avanzando de un nivel hacia otro, adentrándose en lo desconocido (como el recorrido que se hace hacia el inframundo) para llegar a la verdad máxima y, en ese sentido, este poema sería el telón de otro suceso: el sacrificio de Odín, en el último poema.

Finalmente, no se debe olvidar que la presencia de los elfos en este poema tiene una función ambivalente, como muchos símbolos que se presentan a lo largo del poema: por un lado, son los cazadores y, por otro lado, los que quieren alcanzar la sabiduría de los dioses buscando la encina. En este sentido, los elfos estarían aspirando a poseer la sabiduría del universo o la experiencia de lo bello, al igual que los poetas. Recordemos que los elfos oscuros son seres terrenales en comparación a los elfos de la luz, que son celestiales. Si la búsqueda de los elfos oscuros aspira a llevarlos a un plano más elevado, como el lugar en el que residen los elfos de la luz, el cisne sería la única criatura en el poema que

representa la posibilidad del pasaje. El rito del sacrificio es común, pero el sacrificio del cisne prefigura no solo la posibilidad de escuchar el divino canto, sino también el contacto entre el arma de un ser terreno (la jabalina manchada de sangre) y la divinidad (el cisne/Iduna que recibe herida de muerte).

La muerte del cisne es simbólica, pues lo que parece acontecer en «Los Elfos» es una representación del ser terrenal que aspira a encontrar la luz. En un primer momento, la búsqueda se enfoca en la encina; en un segundo momento, en el canto del cisne. El canto es la respuesta a esa búsqueda, es un canto celestial, pero solo puede ocurrir si el cisne es herido de muerte, es decir, si se hace el sacrificio de terminar con su vida. Sin embargo, cuando se hace la trasposición del cisne herido a la diosa herida, la muerte no logra su cometido debido a la naturaleza divina de Iduna. Además de ser inmortal, es la que provee las manzanas de la juventud a todos los dioses, es decir, la permanencia eterna. De alguna, forma se acentúa el hecho de que la agonía del cuerpo herido conlleva una revelación (el canto) y una resurrección, tras las que se recibe el atributo de la vida eterna.

#### 4.2.4 Las hadas

Las hadas son criaturas mágicas que aparecen en diversas mitologías a lo largo de variadas tradiciones. En el poema «Las Hadas», que en secuencia escenográfica continúa al anterior, las hadas finalmente salen de las sombras en las que se escondían para ir en auxilio de la virgen que yace postrada bajo un árbol (el cisne herido del anterior poema). Sabemos que esa virgen es el cisne herido debido a que en la segunda estrofa se describen características propias a ese símbolo: “Su faz blanca, como un lirio de la selva; / dormida en sus labios la postrer plegaria.” Anteriormente, vimos el símbolo del cisne en su naturaleza femenina, pero para este poema es necesario volver a recapitular su importancia, ya que las hadas aparecen para auxiliar a Iduna-cisne.

En «Las Hadas», el cisne continúa poseyendo su naturaleza femenina, pero es también símbolo del viaje místico al ultramundo. El canto postrero cesa e Iduna

parece agonizar ante la inminente fatalidad de un destino que podría estar reservado para cualquiera, menos para ella, ya que es inmortal. Las hadas acompañan a la diosa que está bajo el árbol mientras “pasa huyendo tenebrosa cabalgata” (los elfos cazadores del anterior poema). Ahora bien, nos aventuramos a decir que el cisne/virgen es Iduna y que el árbol bajo el cual descansa es la encina por lo siguiente:

En otra ocasión, mientras se encontraba a la sombra del gran Yggdrasil, Idun cayó en un agujero que la condujo hasta la entrañas del Nilfheim en donde observó terribles visiones que la dejaron privada durante largo tiempo, ya no hablaba ni caminaba, únicamente de su rostro continuamente brotaban hermosas lágrimas que denotaban una gran y embargadora tristeza. (Carrasco, 8)

Como vemos en la cita, esa imagen se encuentra dentro de la mitología nórdica y expresa claramente cómo Iduna cae hasta las entrañas de Nilfheim (el reino de la oscuridad y las tinieblas). Según la tradición nórdica, ese reino oscuro es habitado por el dragón Níðhöggr, quien roe las raíces de Yggdrasil y quien se encarga de atormentar a las almas después del Ragnarok<sup>14</sup> (hay una clara equivalencia con el Lucifer de la tradición cristiana). En el poema, se nos presenta la misma escena, pero Iduna no cae en el agujero, ya que las hadas la despiertan a tiempo para que, supongamos, siga habitando en su hogar, el bosque llamado Brunnaker.

La función de las hadas, que en la simbología “son la personificación de estadios de la vida espiritual o del alma de los paisajes” (Cirlot, 235), queda marcada por su intromisión en el momento de la agonía última de la virgen (que, a propósito, se la denomina así por la naturaleza jovial/eterna juventud/primavera de la diosa). Ahora bien, Romera se ha detenido en este símbolo para relacionarlo con Iduna de la siguiente manera:

El motivo de la luz, como en otras ocasiones, no sólo sugiere conceptos etéreos e incorpóreos, sino que alude también y por lo mismo a una idea de espiritualidad que será determinante para confirmar el simbolismo que tradicionalmente revisten estos seres fantásticos: representan la naturaleza sobrenatural del alma y el carácter inmortal del espíritu. En este sentido, se oponen a la figura de la virgen muerta, que al comienzo del poema designa el componente material y

---

<sup>14</sup> Es la batalla del fin del mundo en la que los dioses Aesir enfrentarán a los monstruos engendrados por Lok.

finito del ser humano. Las hadas se convierten así en símbolo de la inmortalidad del alma que goza de una belleza espiritual, representada por el motivo de las “rubias cabelleras luminosas”. (Romera, 2009: 201-202)

Y:

Un último elemento viene a sumarse a los anteriores para establecer el punto de conexión que vincula a las hadas con la virgen: la idea de pureza; idea que se desprende del mismo motivo de la luz, en el caso de las primeras, y del motivo del lirio y el color blanco, en el segundo caso, además del propio término “virgen”. Será este punto de unión el que propicie el beso sobre la frente de la muerta para infundirle una nueva vida: la sobrenatural (“Y en los ojos apagados de la muerte/brilla la mirada”). (Romera, 2009: 202)

Por lo dicho en las citas podemos deducir, entonces, que la intervención de las hadas hacia la diosa es parecida a la de Thor en el poema «El Camino de los Cisnes». En ambos casos nos encontramos con seres de características sobrenaturales que a su paso reparten la luz. La aparición de esa luz en el momento en que el peligro o la muerte amenazan, provoca que en los poemas exista siempre una situación de confrontación. En el caso de «Las Hadas», la confrontación llega desde el anterior poema, «Los Elfos», ya que el cisne es asesinado por los elfos de la noche. El paralelismo entre el cisne y la diosa Iduna ocurre por el motivo de la muerte. La diosa no muere, pero agoniza. Las hadas llegan a asistir a la diosa y, como dice la anterior cita, le devuelven la vida. Las hadas desempeñan su labor como personificaciones de la vida espiritual asumiendo el rol de protectoras. En muchos cuentos y fábulas, las hadas poseen esa naturaleza, pero en el poema no solo aparecen por “arte de magia” sino que se encuentran en su hábitat —el bosque, la naturaleza, el espacio sagrado donde habitan criaturas mágicas.

### **4.3 La espada**

La figura de la espada aparece en dos poemas: «El Alba» y «La Espada». Con este símbolo se cierra esta etapa del viaje, pues, luego de haber transitado por el territorio donde habitan las criaturas sobrenaturales, el iniciado debe seguir su camino para ir al encuentro con el padre.

«El Alba» es un poema extenso que parece no pertenecer al mundo de lo nórdico debido a todas las descripciones de otros lugares que en él se hacen. Souza

menciona que Jaimes Freyre se aleja de los espacios sagrados de la mitología nórdica con este texto; sin embargo, no debemos olvidar que en este poema se menciona el “ensueño” por lo que es posible que el viajero caiga en un momento de trance que, de alguna forma, prefigura lo que podrá apreciarse en las siguientes secciones del poemario *Castalia Bárbara*: “País de sueño” y “País de sombra”. En cuanto a lo que vemos en el poema «El Alba», se puede decir que sí hay una enumeración amplia de lugares que no pertenecen a la tradición nórdica (calles, ciudades, perfumes de Oriente, beduinos, etc.), pero también es cierto que el mismo poema termina regresando a ese espacio en la sexta y séptima estrofa. No existe un quiebre que deje al margen el poema «El Alba» con respecto de los otros poemas, ya que hay símbolos que se presentan como conectores: la encina y la espada.

Se podría plantear la posibilidad de que las enumeraciones que se presentan en las primeras cinco estrofas, y que parecen pertenecer a tradiciones ajenas a la nórdica, son producidas por un ensueño o por deseo del viajero de acceder a esos mundos posibles. No debemos olvidar que en un poema anterior, «Las Hadas», la presencia de la encina es latente. Vale la pena recordar que la encina como símbolo representa el axis en el que todos los mundos que existen se conectan, pues habitan en las ramas y raíces del árbol. Para el poeta, en este caso el viajero, es posible que los mundos de su imaginario se traspongan a los mundos conocidos en la mitología nórdica. El ensueño precisamente posibilita una visión de esos mundos posibles que se verán en las otras partes del poemario, como antes se señaló.

Las últimas cuatro estrofas de «El Alba» son determinantes para nuestra afirmación, la de que nunca se ha dejado el espacio de lo nórdico. Nuevamente, aparece la encina y, esta vez, acompañada de la espada, símbolo del guerrero/héroe, que yace a la sombra “olvidada y polvorosa” (recordemos que la jabalina también estaba bañada de sangre y polvo). La espada que yace a la sombra de la encina representa la conexión del héroe con el mundo sagrado de los dioses al que está próximo a ascender. La simbología de la espada

corresponde a la conexión entre planos, al igual que la encina, como lo vemos en la siguiente cita:

Compuesta esencialmente de hoja y guarda, es un símbolo de conjunción, especialmente cuando adopta —en la Edad Media— la forma de la cruz. [...] por virtud del sentido cósmico del sacrificio (inversión de realidades entre orden terrestre y orden celeste), la espada es símbolo de exterminación física y de decisión psíquica. Por ello se comprende que, durante la Edad Media, se considerara símbolo preferente del espíritu o de la palabra de Dios, recibiendo un nombre como si se tratara de un ser vivo (Balmunga, de Sigfrido; Escalibur, del rey Arturo; Durandal, de Rolando; Joyosa, de Carlomagno, etc.). Bayley señala el interesante hecho de que, en inglés, espada es *sword* y palabra es *word*. No hay duda de que un componente sociológico entra en la constitución de este símbolo, por ser la espada instrumento reservado al caballero, defensor de las fuerzas de la luz contra las tinieblas. (Cirlot, 192)

La espada, entonces, es un símbolo de conjunción entre el orden terrestre y el orden celeste. Su forma de cruz prefigura la unión entre lo vertical y lo horizontal, pero además representa, al mismo tiempo, la vida y la muerte, el instrumento de aniquilación y defensa. También se debe tener en cuenta el hecho de que la espada es un símbolo muy ligado a los dioses desde las antiguas civilizaciones. Si bien en la Edad Media se lo consideraba un símbolo del espíritu o de la palabra de Dios, como afirma Cirlot en la anterior cita, no debemos olvidar que en las civilizaciones antiguas la espada es instrumento de los guerreros que otorgan la gloria obtenida en batalla a los dioses. En todos los mitos y leyendas que se han expandido con el paso del tiempo, resalta la figura del guerrero que es portador de una espada, pues es el símbolo que determina su presencia y que hace posible que pueda enfrentarse a las tinieblas. El viajero que avanza por el espacio sagrado de “Castalia Bárbara” solo ve a los guerreros con espadas y jabalinas hasta que llega a la instancia en que la espada descansa a la sombra de la encina en el poema «El Alba». Esa “olvidada y polvorosa” espada prefiguraría, como menciona Cirlot, la exterminación física y la decisión psíquica; sin embargo, al no ser empuñada por ningún guerrero, se puede suponer que la espada ya no obedece a su primera función, por lo que solo apertura el momento en que se aproxima la posibilidad de trascender hacia el momento de la iluminación o apoteosis. El viajero ha concluido con su paso por el espacio desconocido, poblado de monstruos y, por ende, ya no es necesaria la lucha física sino que es tiempo de adquirir una conciencia superior en base a la experiencia acumulada.



Por último, el alba, como símbolo en su magnificencia, cumple su cometido en los últimos dos versos: “Y el sol eleva su disco fulgurante, sobre la tierra, los aires y las suspirantes olas”. El alba actuaría como la metáfora del despertar de las sombras, es el sol que se eleva sobre la tierra, es decir, sobre todo lo que en ella existe y mora. La voz entonces trasciende del espacio de la oscuridad, siguiendo el camino del héroe, para alcanzar el espacio del Walhalla.

Ahora bien, «La Espada» es el otro poema donde la figura del mismo nombre puede encontrarse como una continuación de lo visto en «El Alba». «La Espada» es uno de los poemas más cortos entre todos los que conforman la parte de “Castalia Bárbara”, pero su importancia para los próximos poemas es vital. A continuación la única estrofa que compone este poema:

La rota, sangrienta espada del soldado,  
cuando el Corcel luminoso con su roja crin la baña,  
cubierta de polvo yace como un ídolo humillado,  
como un viejo Dios, hundido en la montaña.

La figura de la espada que yace cubierta de polvo ya se había visto en el anterior poema, pero aquí hay dos palabras que la cargan de una connotación diferente: “rota” e “ídolo”. La espada rota, según Cirlot, representa:

Siendo la espada símbolo de la agresividad espiritual, del ánimo del héroe, la espada rota es un símbolo que representa un estado de destrucción de dicho factor. Con todo, como la «espada enterrada», más bien suele aparecer en las leyendas medievales como herencia que ha de ser reconquistada por el propio valor. (Cirlot, 194)

Por un lado, está la espada rota, como símbolo de la destrucción del ánimo del héroe (su posible derrota); y, por otro, la forma de cruz de la espada (sentido cósmico del sacrificio), caracterizando, en este poema, al ídolo humillado. Recordemos que la espada representa la exterminación física, pero al verla rota se confirma la afirmación que se planteó en el anterior poema, al suponer que “la batalla”—exactamente el paso por el espacio de las pruebas— ha terminado. No se ve a un héroe en plena batalla y la espada descansa. La espada rota, “como un viejo dios hundido en la montaña”, prefigura el momento de quietud después de

una batalla. La cruz, al igual que la espada, es clavada en una superficie luego de que se ha dictado una sentencia, así que a la figura de la espada se le puede trasponer la figura de la cruz que aparece al final del poema. En ese sentido, es prudente recurrir a la anterior cita de Cirlot, en la que afirma que la espada simboliza el espíritu o palabra de Dios y el sentido cósmico del sacrificio. La cruz también prefigura el sacrificio y, más importante aún, el fin de un trayecto al que le sigue la muerte. La espada, entonces, representaría el camino de las pruebas, pero cuando se ha pasado por todas éstas acontece la muerte del héroe, su sacrificio para trascender del mundo terreno al mundo celestial (por lo mismo, la espada y la cruz simbolizan la unión de la tierra y el cielo).

Es importante señalar que hay una relación padre-hijo en estos versos que no puede pasar desapercibida. La espada es símbolo del héroe (hijo) y la cruz es símbolo del dios (padre). De alguna forma, en la lógica del viaje iniciático, el primero busca ser como el segundo: la espada debe convertirse en cruz, o bien el guerrero debe asemejarse al padre-dios para completar su camino hacia lo más elevado. Entonces, la función de este poema sería la de establecer que el momento del encuentro entre el hijo y el dios se aproxima; uno necesitó transitar por el territorio de las sombras para probar su valor y el otro otorgará su sabiduría en el momento de la apoteosis.

Finalmente, recapitulando todo lo visto en esta etapa del viaje, hemos apreciado el paso del guerrero por dos instancias que se dieron simultáneamente: el vientre de la ballena —como el territorio de lo desconocido— y el camino de las pruebas —como el encuentro con las criaturas que moran en la noche—. A lo largo de esta etapa del viaje hacia la iniciación, se pasa por espacios que tienen un peso simbólico bastante importante para poder trascender a la siguiente etapa. En primer lugar, aparecen símbolos que son conectores con el mundo superior de los dioses: la encina y la espada. Ambos símbolos están vinculados estrechamente a la figura del dios que se verá más adelante. La encina conecta los mundos y es el orden cósmico mediante el cual los dioses mayores vigilan; la espada, por su parte, es el símbolo del guerrero y su conexión con la deidad, pues representa tanto la fuerza física como psíquica —ambas encarnando el sacrificio de quien

lucha contra las tinieblas—. Asimismo, las tinieblas aparecen en esta etapa del viaje encarnadas por las formas de las criaturas sobrenaturales que habitan en la noche —y muchas de éstas nacen de la encina—. Para seguir el viaje es necesario que el viajero que busca la iniciación pueda reconocerlas y nombrarlas. Al encontrar sus formas y al reconocer sus acciones, como se hace en el caso de los elfos y las hadas, se posibilita el paso por un entretejido de significaciones que va descifrándose de a poco hasta llegar al momento de la apoteosis.

## **5. EL ENCUENTRO CON EL PADRE Y APOTEOSIS**

La última etapa del viaje iniciático que se aplica a “Castalia Bárbara” es la del encuentro con el padre y apoteosis. Para Joseph Campbell existen muchas posibilidades para el héroe que llega a esta instancia, pero solo una de ellas aplica a este estudio. Cuando el viaje llega a este estadio, el héroe se encuentra frente a frente con la recompensa de sus arduos trabajos: puede ganar a la dama, la riqueza, algún privilegio u objeto especial, o bien acceder a la sabiduría. Los poemas que componen esta parte —«El Walhalla», «El Himno», «Los Cuervos» y «Aeternum Vale»— demuestran que la riqueza que se busca en este viaje sería la del conocimiento. El símbolo del padre está latente hasta su encuentro, por lo que nos limitaremos a suponer que, según la teoría de Campbell, el triunfo del guerrero es representado por el reconocimiento del padre-creador y la divinización:

Cuando llega al nadir del periplo mitológico, pasa por una prueba suprema y recibe su recompensa. El triunfo puede ser representado como la unión sexual del héroe con la diosa madre del mundo (matrimonio sagrado), el reconocimiento del padre-creador (concordia con el padre), su propia divinización (apoteosis) o también, si las fuerzas le han permanecido hostiles, el robo del don que ha venido a ganar (robo de su desposada, robo del juego); intrínsecamente es la expansión de la conciencia y por ende del ser (iluminación, transfiguración, libertad). (Campbell, 140)

En general, el último poema de “Castalia Bárbara” es el que es analizado por la crítica para asentar la presencia del Dios que pertenece a la tradición cristiana. Sin embargo, si consideramos los otros poemas mencionados y leemos los cuatro poemas como un todo, podemos concluir que el dios evocado no sería otro que Odín, de la mitología nórdica. Son varios los símbolos que evocan la presencia de ese dios, aunque el nombre del dios no es pronunciado en ningún momento. A

partir de esto se postula la posibilidad de que el encuentro con el padre y apoteosis se lleva a cabo mediante la figura de Odín, dios que encarna al guerrero, pero también a la más elevada sabiduría, que es accesible solo por medio del sacrificio en la cruz.

A continuación, se analizarán los símbolos que evocan la presencia del dios Odín y que al mismo tiempo entretejen esta etapa del viaje, que será la última a analizar en lo que compete a “Castalia Bárbara”.

### **5.1 El himno**

El himno es uno de los símbolos que no se encuentra bajo los mismos parámetros que otros símbolos que vimos, es decir, no es un símbolo con forma. Lo que importa del himno es su sentido evocativo, ya que es una loa hacia algo que debe ser alabado y, usualmente, se la reserva para dioses o héroes. En el primer poema en el que se menciona el himno es «El Walhalla» y lo que describe la voz poética es el festejo de los guerreros caídos que han llegado hasta ese lugar. El poema empieza diciendo “Vibra el himno rojo” y le sigue una descripción de las herramientas con las que los guerreros van a la batalla: escudos y lanzas. La mención de las heridas y la sangre derramada por los guerreros también se hace evidente, pero en medio de eso está el festejo, ya que solo los guerreros caídos que fueron elegidos por Odín pueden llegar a morar en el mismo lugar en el que habitan los dioses: el Walhalla.

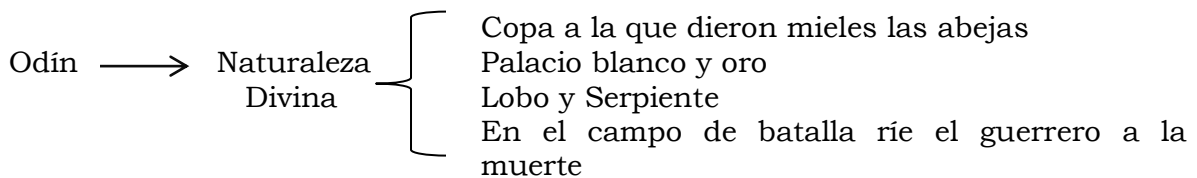
Los guerreros llegaron al Walhalla, a la residencia de Odín, pero el dios de dioses aún no aparece en esta escena. La presencia que está señalada es la de los guerreros que beben hidromiel —de la que se alimentan los dioses— en cráneos. Esta bebida está reservada para los guerreros que han caído en batalla ya que solo ellos pueden tener la inmortalidad que provee el hidromiel. Al convertirse en inmortales los guerreros reciben el máximo privilegio y, por ende, es comprensible que la escena sea la de un festejo en el que se entona un himno de batalla, pues, el denominativo “rojo” permite a esa interpretación.

El himno lo habíamos visto anteriormente en «El canto de Lok», pero ahora su entonación es para los que han caído. El himno es una composición poética para exaltar las hazañas de los dioses y los héroes y por eso no debe parecer extraño que, en un momento, la voz que entona el himno es la de un dios y, en otro momento, la de los héroes que ahora comparten el palacio con los dioses.

Con respecto a la lanza, como ya dijimos, es el símbolo de Odín y en esta escena todos los guerreros portan lanzas en lugar de espadas. La presencia del principal dios nórdico no se encuentra de forma corpórea pero sí simbólica.

La función de «El Walhalla», en sí, es la de dar el telón para la invocación a la presencia de Odín. Se ha llegado a su lugar de residencia, junto a los demás guerreros caídos en la batalla, luego de haber visto desde una mirada paseante todo lo que han vivido.

El siguiente poema, «El Himno», corresponde al momento de la invocación del dios Odín. Para poder analizarlo es necesario recordar, y valorar, todos los pasados poemas en los que hemos visto símbolos vinculados a este dios (la figura de la cruz, la encina, la jabalina, los cuervos, el hidromiel y los guerreros). El nombre del dios permanece anónimo, pero sabemos que en este poema el llamado hace alusión a Odín debido a las siguientes imágenes:



La miel de las abejas hace referencia, obviamente, al hidromiel; la bebida que es consumida por los dioses que habitan en el Walhalla (palacio oro y blanco) y por guerreros que han llegado hasta esa instancia.

En cuanto al Lobo y a la Serpiente, son dos figuras que hacen referencia a Fenrir y Midgar de la mitología escandinava. Ambas criaturas son engendradas por el dios Lok y son las enemigas eternas de los dioses que habitan en el Walhalla. Según la mitología escandinava, cuando el tiempo del Ragnarok llegue, Odín se

enfrentará a Fenrir y Thor se enfrentará a Midgar, siendo ambos dioses derrotados en combate.

Finalmente, la última estrofa nos guía hacia una posible relación entre el dios y el guerrero, cuando este último se encuentra en el campo de batalla. Si se dice que el guerrero “ríe” a la muerte cuando estalla la voz del dios es porque se considera a Odín como el protector de los guerreros de corazón valeroso. Bajo la compañía del dios, incluso después de dejar el cuerpo físico, no hay porqué temerle a la muerte, ya que los guerreros elegidos por Odín son llevados a la residencia de los dioses. En el himno, el valor de los guerreros queda implícito en sus acciones, portan las flechas y las lanzas, y cantan en la lengua de Orga —la lengua sagrada—. Es importante la mención de ésta justo en este momento ya que anticipa el sacrificio que se acerca en el poema «Aeternum Vale». Romera, al respecto, afirma:

También en “El Himno” se introduce el motivo de la lengua de Orga, que se recuperará en “Aeternum Vale” (“y en la lengua de Orga se extinguen los divinos versos”). Emilio Carilla identifica el término “Orga” con *Hoerg*, lugar del sacrificio, o *Hörgr*, santuario o bosque sagrado. De ello se infiere que la lengua de Orga corresponde a las fórmulas rituales empleadas en los sacrificios bárbaros. [...] Se trata, pues, de la lengua adámica del universo mítico escandinavo. Por esta misma razón es la lengua que resuena en el paraíso odínico, tal y como se recoge en el poema “El Himno” (“y vierte la lengua de Orga su sacro raudal sonoro”). Como lengua de la divinidad mítica es símbolo a su vez de la lengua poética perdida, aquella que precisamente buscan los “sacerdotes de lo bello” y cuya cualidad más preciada es la de su musicalidad (en “El Himno” se califica de “raudal sonoro”, al tiempo que en “Aeternum Vale” de “canto divino”). (Romera, 2009: 187-188)

Si tomamos en cuenta el importante aporte de Romera, podemos concluir que el himno que entonan los guerreros es un llamado al dios Odín, pero también un canto a su pronto sacrificio. La invocación, entonces, no solo se encuentra en las palabras que se pueden asociar al dios, sino también en la lengua sagrada de Orga. Al ser “*Hörgr*, santuario o bosque sagrado”, se configura el escenario que aparecerá en “Aeternum Vale”. Entonces, se hace un llamado al lugar del sacrificio, al bosque que vemos en el último poema. Más importante aún, se confirma que existirá un sacrificio en el bosque sagrado. Por último, la lengua de Orga, nos dice Romera, nos remite también a la lengua poética perdida. Desde esta perspectiva, podemos trazar un desdoblamiento hacia la experiencia del

poeta que busca esa lengua sagrada o, en términos del viaje del héroe, la sabiduría.

## **5.2 Los cuervos**

El poema «Los Cuervos» es una continuación del anterior, pues desde el inicio se establece la situación: “Sobre el himno de combate y el claro de los guerreros”. De nuevo, nos encontramos en medio de la invocación al dios Odín, pero en este poema lo que se añade es la aparición de los dos cuervos que ya habíamos visto anteriormente: Munin y Hugin. La escena parece ser similar a la anterior, pues estos cuervos se encuentran nuevamente volando por encima de donde se encuentran los guerreros; sin embargo, en esta ocasión, los cuervos no llevan en sus alas a los caídos sino que son ellos los que se posan sobre el hombro del más alabado de los guerreros, el dios Odín. Debido a que los cuervos “se posan en los hombros del Dios y hablan a su oído” es que sabemos que el dios ha llegado, finalmente está en la escena, y el encuentro con él es inminente. También debemos resaltar el hecho de que los cuervos le hablan al dios, porque en el simbolismo ambas criaturas representan el pensamiento y el espíritu, por lo que podría decirse que estas características están siendo encarnadas en la aparición del dios (quien es la máxima representación de la sabiduría).

Ahora bien, hay una mención muy importante en el poema y es que se denomina a los cuervos como “los divinos, tenebrosos mensajeros” de los cuales “se oye un lúgubre graznido”. No se sabe cuál es el mensaje que le transmiten al dios, pero el hecho que se mencione un lúgubre graznido bien puede dar a entender que, en este caso, los cuervos simbolizan el anuncio o la premonición de una muerte que se aproxima. Dicha muerte tiene lugar en el último poema de “Castalia Bárbara”, por lo que la presencia de los cuervos en ese preciso lugar y momento acciona no solo el presagio de lo que se aproxima, sino también de aquello que el iniciado posiblemente podría recibir al final de su jornada: elevación del pensamiento y del espíritu (lo mismo que ambos cuervos encarnan).

### 5.3 El dios crucificado

Finalmente, llegamos al último poema, «Aeternum Vale», en el que ocurre la apoteosis o divinización —momento en el que el viajero recibe la sabiduría—. Desde la primera estrofa, está marcada la presencia de un dios misterioso y extraño que transita por el bosque, donde también se encuentra la diosa Freya. Hay varias lecturas de este poema que coinciden en señalar que el dios misterioso es Cristo<sup>15</sup>, y que su llegada prefigura el triunfo del cristianismo sobre el mundo mítico. Uno de los aportes más razonables lo hace Mauricio Souza, señalando:

“Aeternum Vale” es útil a la hora de identificar este mito edénico: la voz alude al silenciamiento de la lengua sagrada. Como se sabe, el poema narra —a través de una serie de imágenes— la irrupción del cristianismo que derrota a la vieja fe germánica. El escenario de esta confrontación es la selva, marcada por una serie de rastros que señalan su carácter sagrado: la encina, la fuente de Imer (que tiene “bordes sagrados”) y la misma presencia de Freya, la diosa escandinava del amor y la fertilidad que cabalga gozosa en estas tierras. En este escenario idílico, la poesía es un componente orgánico: “En la lengua sagrada de Orga/ despertaban del canto divino los divinis versos”. La “invasión” del dios cristiano no sólo rompe la sacralidad sino que en sí misma es una negación de los principios que encarnan los viejos dioses: es una figura inmóvil y muda, es un “Dios silencioso que tiene los brazos abiertos”. (Souza, 2003: 160)

Los elementos que señala Souza, con respecto al mundo nórdico, aparecen en el poema en diferentes momentos, pero a nuestro parecer no lo hacen como una serie de imágenes que narran la irrupción de un dios cristiano. Debe quedar claro que la interpretación de Souza es muy coherente cuando se lee el poema desligándolo de los anteriores. En este sentido, no quedaría más que aceptar que existe la figura del dios cristiano que entra a la selva sagrada para escenificar la caída de los dioses paganos ante su imponente presencia. Sin embargo, si consideramos los anteriores poemas y los mismos símbolos a los que Souza hace referencia, no podemos excluir la idea de que el dios que irrumpe podría ser

---

<sup>15</sup> La figura de la cruz es recurrente en la obra de Jaimes Freyre; véase, por ejemplo, el relato "Mosaicos Bizantinos: Zoe" (donde, además, se nombra, específicamente, a Jesús) y "En las montañas" (dónde los indios besan la señal de la cruz para hacer un pacto de silencio). Probablemente por esa razón, entre otras, se ha interpretado que el dios crucificado de este poema es Cristo; sin embargo, por el contexto mitológico de “Castalia Bárbara” y por las características particulares de «Aeternum Vale» proponemos que aquí se habla de Odín.



también Odín. De hecho, Romera también considera que en “Aeternum Vale” la presencia de Odín es incuestionable:

[...] esta composición reúne, como dijéramos, muchos de los motivos introducidos en los poemas anteriores para ofrecer una ilustrativa representación del Panteón bárbaro. La presencia de Odín corre de nuevo a cargo de los animales con los que se le puede asociar (“el águila negra y los cuervos de Odín escuchan”) como símbolos de la concepción bárbara de la vida y del más allá, que gira siempre en torno a la heroica muerte del guerrero. Thor se erige en el más alto exponente de la batalla y de la fuerza física, preconizada por la cosmovisión pagana. Por su parte, Freya, diosa del amor, hace aquí su primera y última aparición en todo el libro (“ni la voz amorosa de Freya cantando a lo lejos”). Su inclusión en “Aeternum Vale” pone de manifiesto la voluntad de Jaimes Freyre de reunir en la selva a los dioses más representativos de la mitología nórdica como símbolos del predominio de los sentidos y los atributos físicos en el mundo pagano. (Romera, 2009: 193)

Y:

Por su parte, “la fuente de Imér” se refiere, sin duda, a la fuente de Mimer. En cualquier caso, conviene distinguir entre el personaje de la raza de los gigantes, Imer o Ymer, tras cuya muerte a manos de Odín, Vile y Ve, tiene lugar la creación del mundo; y Mimer (que significa “memoria”), guardián de la fuente de la ciencia, a quien Odín deja en prenda un ojo para beber de sus aguas y adquirir toda su sabiduría. (Romera, 2009: 196)

Ambas citas nos demuestran que «Aeternum Vale» está impregnado de elementos que remiten a Odín. Por el contrario, además de la figura de la cruz no hay otros elementos que se relacionen a Cristo. Romera menciona no solo a los animales asociados a Odín, sino también a otros dioses que son exponentes importantes dentro de la mitología nórdica. Así, encontramos nuevamente a Thor, con toda su intemperancia de por medio, y a Freya que pasea por el bosque. Desde el punto de vista de Romera, cada uno de los dioses representaría a los sentidos y atributos físicos más relevantes del mundo pagano. Sin embargo, no menciona cuáles son estos sentidos o atributos. Por nuestra parte, podemos suponer que se refiere a que Odín representa la mente; Thor, el cuerpo y Freya, la pasión (corazón). Por último, Romera hace mención a la fuente de Mimer para asociarla también con Odín, ya que en la mitología nórdica se dice que el dios bebió de esas aguas para adquirir sabiduría.

Por otro lado, vale la pena recordar que Odín también es representado como un dios crucificado —de hecho, fue representado de esa forma antes de que el cristianismo se prestara esa figura para asimilarla y transformarla— y, ya que el

motivo del poemario obedece a la mitología nórdica, también es coherente que exista la posibilidad de leer esa aparición desde una perspectiva vinculante a anteriores poemas. Los símbolos que se encuentran en «Aeternum Vale» ayudan a confirmar la afirmación de que esa presencia no es otra que la del dios Odín (o, por lo menos, una naturaleza similar a la suya):

<b>ODÍN</b>	<b>YGGDRASIL</b>	<b>GUNGNIR</b>
Dios de la sabiduría y de la magia, inventor de las runas y juez de los hombres. Se dice que su conocimiento lo adquirió después de sacrificarse, haciéndose colgar al insertarse su propia lanza Gungnir, la cual colocó sobre el Árbol del Mundo (Yggdrasil), desde donde gradualmente recibió el conocimiento de los secretos del universo.	El eje del mundo, el lugar de donde se origina el universo, la fuerza y la sabiduría.	La jabalina en la que Odín se sacrifica.

Por lo dicho en el cuadro acerca de la lanza e Yggdrasil, y por lo citado anteriormente con respecto a la fuente de Mimer, hasta este momento ya se tienen varios elementos que están ligados al motivo del sacrificio de Odín para acceder a la sabiduría universal. Si seguimos todas estas pistas, no podemos obviar el hecho de que la presencia de Odín encaja de mejor forma, en «Aeternum Vale», que la presencia de Cristo. Para reforzar esta posición, recurrimos a Rasmus Björn Anderson, quien, en su texto *Norse Mythology*, afirma:

The first and eldest of the asas is Odin. His name is derived from the verb *vada*, to walk, (compare watan, wuot, wuth, wüthen, wuothan, wodan). He is the all-*pervading* spirit of the world, and produces life and spirit. He does not create the world, but arranges and governs it. [...] All the enterprise in peace and in war proceeds from him. He is the author of war and the inventor of poetry. All knowledge comes from him and he is the inventor of the runes. [...] Specially are the heroes constantly the object of his care. He guides and protects the brave hero through his whole life; he watches over his birth and over his whole development; gives him wonderful weapons, teaches him new arts of war; assists him in critical emergencies, accompanies him in war, and takes the impetus out of the enemy's javelins; and when the warrior has at last grown old, he provides that he may not die upon his bed, but fall in honorable combat. (Anderson, 1884: 215-216)

Y:

Odin hung nine days on the tree (Yggdrasil) and sacrificed himself to himself, and wounded himself with his own spear. [...] The spear with which he now wounds himself shows how solemnly he consecrates himself. For the sake of this struggle to acquire knowledge, the spirit offers itself to itself. It knows what hardships and sufferings must be encountered on the road to knowledge, but it bravely faces these obstacles, it wants to wrestle with them; that is its greatness,

its glory, its power. [...] Odin was preeminently the god of war. He who fell in battle came after death to Odin in Valhal. There he began the battle anew, fell and arose again. Glorious was the life in Valhal. (Anderson, 1884: 269-270)

En ambas citas encontramos detalles relevantes para nuestro estudio. Para empezar, en la primera cita se establece la naturaleza doble de Odín: por un lado, personifica la fuerza del guerrero; y, por otro lado, asume la sabiduría del padre que es a la vez inventor de la poesía. Es importante recalcar que se señala que los héroes se encuentran bajo la guía y protección de este dios. A lo largo del poemario hay algunas escenas en las que se ve a los guerreros escandinavos en el fragor de la batalla. Los cuervos, mensajeros de Odín, se hacen presentes en esas escenas, lo que nos hace suponer que el dios está allí observando a los valientes que, después de morir, serán llevados al Walhalla. De hecho, en «Aeternum Vale» la presencia del dios es vital para configurar el momento del encuentro con el padre, el cual es el estadio principal del viaje iniciático. Por esto, se podría decir que, tras haber observado las escenas de la confrontación, la voz poética finalmente nos lleva a encontrar al dios.

Continuando con la segunda cita, se explica en detalle lo que mencionamos antes con respecto al auto-sacrificio de Odín. Tenemos, entonces, la figura de un dios que se crucifica porque estaría representando, en la escena, el rito de pasaje que debe cumplirse para acceder al saber universal: la muerte. Solo aquel que muere en batalla, con honor, puede alcanzar el conocimiento supremo y llegar a las puertas del cielo con un alma inmortal. Odín demuestra, con su auto-sacrificio, que el camino del héroe es el del sacrificio, y que éste será premiado con la vida eterna en el palacio de los dioses.

Ahora bien, volviendo al poema en sí, el dios silencioso se yergue a la sombra de un añoso fresno, la encina, el árbol sagrado de los dioses; inmediatamente después, se afirma que desde la fuente de Ímer (fuente de la sabiduría y conocimiento) se revelaron todos “los secretos de la Noche de los Dioses”, esto es, del infinito; el canto de Orga acompaña la escena y se establece que los dioses estaban espantados al presenciar lo que sucedía. Es verosímil pensar que una escena de sacrificio ante el árbol sagrado de los dioses provocaría esa reacción, más que la aparición de un dios (Cristo) que es ajeno a ellos y a todo el contexto

de “Castalia Bárbara”. Recordemos que antes del silencio existe el canto y este paso, que va de lo que parece una invocación a la deidad hacia el silencio rotundo cuando el dios aparece, nos remitiría a la representación de un rito sagrado. El sacrificio, por lo tanto, podría tomarse como el de la mitología escandinava, cuando Odín se crucifica a sí mismo con su jabalina, debajo de la encina. No obstante, hay que señalar que la escena del sacrificio no sucede en este poema sino que desde el inicio se presenta como tal, es decir, el dios aparece crucificado (debajo de la encina) en los primeros versos.

Algo que resalta casi al final del poema es la intervención de Thor, que intenta frenar el sacrificio. Dos posibilidades responden a esta acción: la primera es que “Thor, el rudo”, como se lo describe, represente la naturaleza desaforada (la intemperancia, la impaciencia y el descontrol) del héroe que se interpone en el camino del otro dios hacia la sabiduría (máxima aspiración del héroe para regresar victorioso). La otra posibilidad es que ese dios crucificado, esa imagen de Odín (o de cualquier dios crucificado) sea el hijo/guerrero/héroe que intenta alcanzar la misma elevación del padre (el dios). En ambas posibilidades la meta es la misma: alcanzar un estado de sabiduría superior. El camino del héroe se trata precisamente del conocimiento de sí mismo, de la lucha contra sí mismo, para alcanzar un estado en el que la naturaleza humana sea superada.

En el poema, el dios de los brazos abiertos triunfa. Todos los “secretos de la Noche de los Dioses” han sido revelados a esa figura que se conserva erguida a la sombra del árbol. El héroe ha alcanzado un estado de elevación tal que lo conocido hasta entonces ya sucedió y no se repetirá. Todo lo que queda es el silencio, no hay más voces, porque en la muerte/sacrificio de ese dios ha trascendido a otra instancia. La mención a la agonía de los dioses que pueblan la selva sagrada no representa el triunfo del dios crucificado sobre ellos, sino el triunfo del pensamiento y el espíritu de este dios para avanzar a otras tradiciones o mundos posibles: “País de sueño” y “País de sombra”.

Hay una muerte, eso no se puede negar, pero ésta aparece como la única posibilidad para poder trascender. El poema es bastante lúgubre al representar

esa muerte y el fin de la mirada sobre el espacio de la mitología nórdica, pero no podía ser de otra forma. Si recordamos los mitos y leyendas de los héroes de las antiguas tradiciones, no hay momentos de dicha cuando se llega a la máxima prueba: el sacrificio de uno mismo. Solo mediante este, con la muerte de la carne, se puede liberar el espíritu hacia el conocimiento universal. Odín se sacrifica por esta razón y solo tras su resurrección adquiere la sabiduría, a la que otros dioses no pueden acceder de la misma forma que él. Con el acto del sacrificio, Jaimes Freyre nos da entender que la lucha que acepta aquel que emprende el viaje iniciático es siempre con uno mismo.

### III. EPÍLOGO

“Castalia Bárbara” ha sido ampliamente estudiada por la crítica literaria desde hace varios años. Los trabajos en los que se hace una lectura de los símbolos, en algunos de los poemas de “Castalia Bárbara”, intentan sacar a la luz los posibles significados de éstos desde diferentes perspectivas. Gracias a esos trabajos, citados a lo largo de esta propuesta, nació la motivación de dar una continuación al análisis de los símbolos. En ese contexto, el aporte realizado es leer los símbolos como un todo y no a cada uno de ellos por separado. Así, se crea un entramado a partir de éstos: el viaje iniciático del héroe. Leemos, entonces, el viaje del héroe a través de los símbolos en todos los poemas de “Castalia Bárbara”. No se ha dejado ni un poema de lado, ya que solo de esa forma se puede afirmar que cada uno tiene un propósito y un lugar en el mencionado viaje.

La teoría del monomito de Campbell fue la base para entender el trayecto que realiza un héroe en el viaje iniciático, pero fueron los símbolos los que nos guiaron a través del poemario para reconocer cada una de las etapas del viaje. Es así que los siguientes grupos de símbolos lo configuran: 1) el mar, la paloma y la roca son *el llamado a la aventura*; 2) Thor, los cisnes, Lok y el foso representan lo que es *la ayuda sobrenatural*, 3) el héroe y los cuervos arman *el cruce del primer umbral*; 4) la encina, los seres de la noche y la encina configuran *el vientre de la ballena*; y 5) el himno, los cuervos y el dios crucificado llevan a *el encuentro con el padre y apoteosis*. Al interpretar todos estos símbolos llegamos a la conclusión de que cada poema ha sido construido siguiendo una lógica. Es evidente que hay un transcurrir de un estadio del viaje al otro y eso queda demostrado por la relación que existe entre los símbolos.

Después de haber reconocido los símbolos, las etapas del viaje y las escenas mitológicas, nos damos cuenta de que todo ello ha sido parte de un mecanismo, cuyo último fin sería el de privilegiar la experiencia de un viaje iniciático. La pregunta que surgió cuando llegamos a ese punto fue de quién es el viaje. Hay héroes en algunos poemas, pero éstos son solo parte de las escenas, por ello no

podemos decir que el viaje sea el de un solo héroe que se pueda identificar. Lo que está claro es que las etapas del viaje del héroe son visibles para el lector y éste es guiado por la voz poética. Sin embargo, tampoco podemos identificar a la voz poética, ya que ésta tiene un *status* de observadora a lo largo del poemario y lo único que delata su presencia es su mirada. Si es que existe una forma de instalar la presencia de la voz poética cerca de los cuadros que nacen de cada poema, es gracias a que la mirada se detiene en ciertas situaciones y resalta la presencia de los símbolos mencionados anteriormente.

Ahora bien, en todas las escenas de “Castalia Bárbara”, surge la impresión de que siempre hay una batalla librándose y es la mirada/voz poética la que busca transmitirnos esa experiencia. Ésta empieza con una invitación al viaje y luego nos sumerge en el espacio del mito nórdico para que apreciemos lo que es necesario para poder superar el viaje: la ayuda sobrenatural (las virtudes), el enfrentar a las criaturas que moran en la noche (los vicios) y la conciliación con el padre o dios (el reconocerse a uno mismo). Todo esto culmina en el momento en que la experiencia del viaje llega a su apogeo y la distancia entre la mirada y lo que se percibe se nubla. Queda el silencio por un momento y, cuando se ha recuperado la visión, se observa solo el símbolo de la lucha y el sacrificio: la cruz. Allí termina el viaje en “Castalia Bárbara” y, según la teoría del monomito y la lectura apropiada de los símbolos, existe una correspondencia entre el sacrificio del dios en la cruz con la posibilidad de acceder a un conocimiento supremo.

El viaje mítico usualmente concluye cuando el héroe accede a un conocimiento superior o recompensa. En la última etapa del viaje iniciático, hay un contacto directo con la divinidad y el héroe regresa victorioso al punto de su partida. Esto no sucede en “Castalia Bárbara”, pues, cuando la voz poética llega al último poema y se visualiza el contacto con el dios de los brazos abiertos, se da paso al silencio. Esa parte de la experiencia no la podemos compartir o bien la voz poética no puede describirla para que quede inscrita en un cuadro más (no existe otro poema que explique esa parte del viaje). Sin embargo, los símbolos sobre los que la mirada de la voz poética se detiene, otorgan un cierre al viaje por el que se ha transcurrido a través de los 13 poemas.

En la escena final encontramos dos símbolos que parecen oponerse: Thor y el dios de los brazos abiertos. El primero representa, como vimos en el análisis de ese símbolo, al dios guerrero escandinavo en su máxima expresión; mientras que el segundo representa al dios que, siendo guerrero (recordemos que la espada y la cruz tienen la misma forma), también ha alcanzado la sabiduría después de su muerte. En la propuesta, se ha probado que el dios de los brazos abiertos es Odín, debido a los elementos que se relacionan a él desde anteriores poemas. Entonces, si la presencia del dios que se crucifica a sí mismo para acceder a la sabiduría universal calla a la fuerza e intemperancia del Thor, podemos interpretar que la batalla ha concluido, pues la sabiduría se antepone al ánimo guerrero. La recompensa para aquel que vence las pruebas del viaje iniciático es la adquisición de la sabiduría, lo que tiene mucho que ver con el enfrentar a la muerte. Morir es el viaje final que un iniciado debe emprender y solo aquellos a los que se les otorga la sabiduría pueden regresar.

Finalmente, cabe señalar que, aunque el viaje iniciático en “Castalia Bárbara” concluye con el sacrificio del dios en la cruz, no se ha agotado el análisis de todos los símbolos que se encuentran en el poemario, ni mucho menos todos los sentidos que éstos pueden aportar. Queda abierta la posibilidad de continuar la investigación, y se podría hacerlo de dos maneras: por un lado, se puede profundizar esta investigación tomando en cuenta todos los símbolos que aparecen en cada poema de la sección de “Castalia Bárbara”. El análisis, entonces, no debe limitarse solo a interpretar los símbolos, sino a encontrar relaciones entre ellos para llegar a una lectura más completa de la obra de Jaimes Freyre. Por otro lado, no debemos olvidar que “País de Sueño” y “País de Sombra” son dos secciones que también forman parte del poemario *Castalia Barbara*, en ambas partes existe una infinidad de símbolos a los que se les debe prestar importancia y a los que también se debería relacionar para trazar un viaje. Sin embargo, es posible que el viaje que se encuentre en esas dos partes del poemario no obedezca al mismo esquema que vemos en “Castalia Bárbara”. Y es que el viaje iniciático puede traducirse como el viaje que se desarrolla en el espacio del mito. En “Castalia Bárbara” el mito nórdico está latente de principio a



fin y hemos probado que la estructura de los poemas configura el transcurso de un viaje iniciático. En cambio, en “País de Sueño” y “País de Sombra”, existen referencias a la mitología griega, pero también hay referencias a otras tradiciones en las que habrá que detenerse y reflexionar. Entonces, es un arduo trabajo el que queda por hacer en *Castalia Bárbara* y, seguramente, muchos aportes se sumarán a lo ya bastante dicho acerca de la obra de Jaimes Freyre.

## BIBLIOGRAFÍA

### TEXTOS REVISADOS Y CITADOS:

Anderson, Rasmus Björn. (1884). *Norse Mythology, or, The Religion of our Forefathers, Containing All the Myths of the Eddas, Systematized and Interpreted*. Chicago: S. C. Gkiggs and Company. London. Trubner & Co.

Campbell, Joseph. (1959). *El héroe de las mil caras*. México: Fondo de Cultura Económica.

Carrasco Garibay, Ricardo. (2014). *Pequeño diccionario de mitología escandinava*. [En línea]. Divertimento Editorial. Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/282817719/2/Bibliografia> [2015, 27 de junio]

Castañón Barrientos, Carlos. (1969). *Ricardo Jaimes Freyre: Estudios*. La Paz, Bolivia: Academia Nacional de Ciencias de Bolivia - IEB.

Chevalier, Jean, et al. (2003). *Diccionario de Símbolos*. Barcelona, España: Herder.

Cirlot, Juan Eduardo. (1992). *Diccionario de Símbolos*. Barcelona, España: Gersa.

Jaimes Freyre, Ricardo. (1899). *Castalia Bárbara*. Buenos Aires, Argentina: Imprenta Juan Schuller-Stolle.

——— (1957). *Poesías Completas*. La Paz, Bolivia: Ministerio de Educación y Bellas Artes.

Koch, Dolores. (1979). “José Olivio Jiménez: *El Simbolismo*” en *Revista Iberoamericana de Pittsburgh Vol. XLVI, Núm. 112-113, Julio-Diciembre 1980* [En línea]. Pensilvania, Estados Unidos. Disponible en: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3529/3705>

Mitre, Eduardo. (1994). *De cuatro constelaciones: Ensayo y Antología*. La Paz, Bolivia: Fundación BHN.

Romera Pintor, Ángela. (2009). *Cosmovisión y simbolismo en la obra poética de Ricardo Jaimes Freyre* (Tesis Doctoral). Madrid, España: Fundación Universitaria Española – Alcalá 93.

Souza Crespo, Mauricio. (2003). *Lugares comunes del Modernismo: Aproximaciones a Ricardo Jaimes Freyre*. La Paz, Bolivia: Plural Editores.

——— (2005). *Ricardo Jaimes Freyre: Obra poética y narrativa*. La Paz, Bolivia: Plural Editores.

Vera, Antonio. (2003). *El signo de la herida. Conflicto de sentido en la obra poética de Ricardo Jaimes Freyre*. Tesis de Licenciatura. La Paz, Bolivia: Carrera de Literatura - UMSA.

Wiethuchter, Blanca et al. (2002). *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia* (Tomo I y II). La Paz, Bolivia: PIEB.

### **TEXTOS REVISADOS Y NO CITADOS:**

Campbell, Joseph. (1991). *Las máscaras de Dios: Mitología primitiva*. (1991). Madrid, España: Alianza Editorial.

Castañon Barrientos, Carlos. (1997) *Ricardo Jaimes Freyre: Notas sobre su vida y su obra*. 2da Edición. La Paz, Bolivia: Juventud.

Eliade, Mircea. (1991). *Mito y Realidad*. Barcelona, España: Gersa.

———. (1999). *Historia de las creencias y las ideas religiosas. De Gautama Buda al triunfo del Cristianismo*. Barcelona, España: Paidós.

———. (2009). “Ensayo de una definición del mito” en *Mito y Realidad 4*. Barcelona, España: Editorial Kairos S.A.

Francovich, Guillermo. (1971). *Tres poetas modernistas de Bolivia*. La Paz; Bolivia: Juventud.

Jaimes Freyre, Mireya. (1966). “El Tiempo en la Poesía de Ricardo Jaimes Freyre” en *Revista Iberoamericana de Pittsburgh Vol. XXXII, Núm. 61, Enero-Junio 1966*. [En línea] Pensilvania, Estados Unidos. Disponible en: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2222/2416> [2015, 27 de junio]

——— (1969) *Modernismo y 98 a través de Ricardo Jaimes Freyre*. Madrid: Gredos.

——— (1968). “Análisis de las teorías castellanas de versificación de un poeta modernista” en *Actas III*. [En línea]. Madrid, España: Centro Virtual Cervantes. Disponible en: [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/03/aih\\_03\\_1\\_055.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/03/aih_03_1_055.pdf) [2015, 2 de junio]

Mitre, Eduardo. (1988). “El peregrino y la ausencia” en *Separata de la revista Hipótesis N° 25*. La Paz, Bolivia: Altiplano.

- (1994). *De cuatro constelaciones: Ensayo y Antología*. La Paz, Bolivia: Fundación BHN.
- Monguió, Luis. (1944). “Recordatorio de Ricardo Jaimes Freyre” en *Revista Iberoamericana de Pittshburgh Vol. VIII, Núm. 15, Mayo 1944*. [En línea] Pensilvania, Estados Unidos. Disponible en: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3144/3325> [2015, 27 de junio]
- Ocampo Moscoso, Eduardo. (1968). *Personalidad y obra poética de Don Ricardo Jaimes Freyre*. Cochabamba; Bolivia: Universitaria.
- Prada, Ana Rebeca. (2002). “La cultura como viaje: Apuntes teóricos” en *Viaje y narración*. La Paz, Bolivia: IEB.
- Rivera Rodas, Oscar. (1989). “El discurso modernista y la dialéctica del erotismo y la castidad: Un poema de Ricardo Jaimes Freyre” [en línea] en *Revista Iberoamericana de Pittshburgh Vol. LV, Núm. 146-147, Enero-Junio 1989*. Pensilvania, Estados Unidos. Disponible en: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/.../4713> [2015, 27 de junio]
- Rocha Velasco, Omar, (Editor). (2016). *La Prosa de Jaimes Freyre* (Tomo II). La Paz, Bolivia: Carrera de Literatura; Instituto de Investigaciones Literarias; Instituto de Estudios Bolivianos - UMSA.
- VV.AA. (2000). *Edda mayor*. Madrid: Alianza Editorial.
- VV.AA. (2000). *Edda menor*. Madrid: Alianza Editorial.
- Velásquez, Mónica et al. (2013). *La crítica y el poeta: Ricardo Jaimes Freyre*. La Paz: Plural Editores – Carrera de Literatura.