

LA IMAGEN ARQUETÍPICA DEL “PARAÍSO PERDIDO” EN LA  
SECCIÓN *VACACIONES SENTIMENTALES DE LAS ROSAS*  
*DE HÉRCULES* DE TOMÁS MORALES

ANTONIO BRUNO PÉREZ ALEMÁN  
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN

La imagen arquetípica del “Paraíso Perdido” en las *Vacaciones Sentimentales* nos revela que al optimismo moralesiano precede un estado de desengaño e incertidumbre colectiva e individual. Su recuperación, mediante la ensoñación evocadora, ofrece un fundamento mítico que ayudará al poeta a encarar el mundo moderno.

ABSTRACT

The archetypical image of the “Lost Paradise” in *Vacaciones Sentimentales* reveals to us that a state of collective and individual disappointment precedes Moralesian optimism. Its recovery, through evocative dreaming, offers a mythical basis that helps the poet to face the modern world.

Cuando Morales, como escritor que es, ejecuta el acto creador poético, están operando en él dos ejercicios dadores de significación. Uno de esos ejercicios corresponde al plano consciente de la escritura y la voluntariedad de decir explícitamente en el poema. El segundo atañe al plano inconsciente de la escritura y del lenguaje, que otorga una significación primaria que el poeta no dice.

De este ejercicio inconsciente de la escritura se ha encargado la Mitocrítica, utilizando como herramienta básica de trabajo el “arquetipo”.

La palabra “arquetipo”, proviene del étimo griego *archetupos* y fue utilizado originalmente por Platón cuando enunció su teoría idealista. Según él, la Idea era un “modelo original” que servía de referente a las concreciones de la realidad sensible. De manera que la Esencia era lo que de común existía entre las diferentes posibilidades de una misma realidad. Esa concreción real sería la proyección y consecuencia de esa Idea.

El término resurge en la psicología contemporánea de la mano de Jung. Con él se designan unas motivaciones que residen en el inconsciente y que son comunes a toda humanidad. Estas motivaciones colectivas son esquemas organizadores de las experiencias vitales del hombre y se manifiestan mediante imágenes. Estas imágenes aparecen materializadas de diferentes formas, según el individuo y su cultura, pero que, en el fondo, se remiten a un mismo patrón original.

No es difícil deducir, por lo dicho hasta ahora, que las imágenes resultantes de la materialización de los arquetipos no se originan de manera arbitraria, sino que existe una motivación simbólica:

(...) sería conveniente distinguir entre el arquetipo (...) y la imagen proyectada: el primero dice la *configuración* energética, el segundo la *refiguración* energética. Entre ambos módulos respectivamente material e ideal, comparece el *simbolismo*, pues el simbolismo religa o reimplica la imagen con su arquetipo (...). Entre el arquetipo numinoso (mythos) y sus múltiples imágenes convexas, comparecen los símbolos como imágenes-de-sentido (*Sinnbilder*): se trata de imágenes con las que podemos operar hermenéuticamente, pero de imágenes no meramente literarias (metafóricas) sino aquetípicas (catafóricas): por eso constelan sentido de implicación y no mero significado explicativo (explicativo). Pues mientras que las imágenes metafóricas están en el lugar de referencia de otra cosa (sucedáneo), la imagen simbólica sobredetermina a una cosa por afinidad. (...) Al coimplicar y relatar o relacionar los contrarios, el símbolo funda

un *relato* paradigmático: el gran relato de la relación del hombre con el límite, el relato mitológico del sentido en relación al sinsentido<sup>1</sup>.

Lo que nos dice Ortiz-Osés es que la imagen resultante ("*refiguración* energética") del arquetipo ("*configuración* energética") se vincula a éste de forma simbólica. El arquetipo es, en definitiva, material simbólico o símbolo. Pero ¿dónde surge el símbolo y cómo funciona? Bousoño nos lo explica de forma más clara: "Hay símbolo cuando el poeta dice A y A se nos asocia preconscientemente con B, y B con C, de modo que el lector, frente a A, siente la emoción, no de A, sino de C"<sup>2</sup>.

Si seguimos a Bousoño, tenemos que Morales, en sus *Vacaciones sentimentales*, nos ofrece un estímulo A (el cortijo y su mundo rural provinciano) que se nos asocia preconscientemente con B (la familia, la infancia) y B, a su vez, se asocia con C (el seno materno, el Paraíso), de manera que nosotros ante el cortijo y el mundo rural provinciano (A) de Morales no estamos sintiendo esa emoción de A, sino de C, asistimos a la emoción de habitar otra vez el Paraíso. Y estas emociones, obviamente, suceden en la psique del autor y del lector de manera inconsciente.

Una vez que hemos diferenciado imagen de arquetipo y visto su vinculación simbólica, se nos hace necesaria una explicación del nacimiento del arquetipo. Frederic W. Murray nos ofrece una que no sólo nos dice de donde nace, sino que, además, nos predispone teóricamente a un entendimiento del arquetipo en Morales: "Los arquetipos tienen su origen (...) en las situaciones existenciales comunes al hombre sea cual fuera su posición geográfica y temporal"<sup>3</sup>.

Por tanto, lo que hace colectivo al arquetipo es que participa de la situación existencial del hombre, que son las mismas situaciones siempre, sólo que materializadas o entendidas de distinta manera, según las culturas o los individuos. Esa materialización viene motivada porque el hombre está inmerso en una accidentalidad y no es un "yo abstracto". La imagen arquetípica del Paraíso hace que Morales comulgue espiritualmente con otros sujetos de la humanidad, pues, cuando utilizan esa imagen, se encuentran o han encontrado en una misma situación existencial. La imagen es el cuerpo presente por el que se nos revela el significado primordial arquetípico y otros añadidos individuales y culturales.

Como indicamos más arriba, en la sección *Vacaciones sentimentales* del libro *Las Rosas de Hércules*, de Tomás Morales, asistimos a la imagen arquetípica del Paraíso perdido. En el segundo relato de la Creación, el *Génesis* nos cuenta cómo Dios plantó un jardín que llamó Edén en el que dispuso todos los elementos necesarios para el deleite y el sustento de los primeros Padres. Y en el centro de ese jardín plantó dos árboles: el árbol de la Vida y el árbol de la Ciencia del Bien y del Mal. El hombre podía comer de cualquier árbol, excepto del árbol de la Ciencia, pues si lo hacía moriría irremediamente<sup>4</sup>. La serpiente sedujo a Eva que comió del árbol prohibido y dio a comer a Adán su fruto<sup>5</sup>. En castigo a la desobediencia, Dios sentenció los sabidos castigos y echó a Adán y a Eva del Paraíso<sup>6</sup>.

La enseñanza que nos ofrece este relato bíblico del *Génesis* es el castigo del pecado. El hombre, como diría Unamuno, al comer del árbol de la Ciencia, sintió ansias de Progreso que lo sustraerían de la soñarrera paradisiaca y lo conducirían a la conciencia de su devenir histórico<sup>7</sup>. La tragedia de este mito es la tensión entre dos tiempos: uno mítico que es el de la Eternidad y, otro histórico, que es el de la Finitud. En definitiva, esa es la cuestión humana por excelencia.

Debemos entender las peculiares circunstancias de Morales en las que deviene este mito. Cabe imaginar la sensación de desasosiego que pudiera vivir el poeta en su experiencia estudiantil en la Península, que ha tenido que salir de su casa, de su hogar. La sensación que debe sentir es la de la angustia existencial, que le remite a ese estado ideal y protector de vida perdida. Pero esa cualidad de “perdido” no sólo está relacionada con la heideggeriana estructura fundamental de la caída del ser-ahí, como hace notar Juan Eduardo Cirlot<sup>8</sup>, sino que también lo está con la expulsión del estado de acurrucamiento del seno materno que postula Freud. Morales se siente arrojado al mundo, expulsado del Paraíso, y para sobrellevarlo, en un primer momento, se recuperará mediante la evocación poética.

Saunier nos propone una descripción anímica del individuo que padece este estado existencial: “Cuando el hombre se plantea esta misteriosa cuestión, desconoce ya el reposo, pues su pensamiento entregado a una serie de obstáculos infranqueables se rompe y llena su corazón, su alma y su cuerpo de rabia y desesperanza...”<sup>9</sup>.

Morales, que se encuentra en un estado crítico, se entrega a la “autocontemplación”, para ordenar y aclarar el caos en el que está sumido y

para ello tiene que retrotraerse a la situación original antes de la pérdida. Lo que intenta Morales psicológicamente es lanzarse a la búsqueda de su identidad y despejar toda posible incertidumbre.

Pero Morales, que hace una reescritura de su obra, no es ajeno al mundo en que vive y del que proviene. La imagen arquetípica del Paraíso, está estrechamente relacionada con el tópico clásico del *locus amoenus* que, en la literatura canaria desde Cairasco, ha tenido su referente real en la bondad natural de las Islas Canarias.

La imagen *paradisíaca* de la Isla es concreción geográfica y terrena del Edén, pero que es utilizado de distinto modo en los poetas regionalistas y modernistas de Canarias. Los regionalistas ven presente todavía ese mundo que describe Morales en las *Vacaciones sentimentales*. Esa presencia de vida hace posible la reinstalación del pasado precolonial indígena y la identificación de éste con el Paraíso. Sin embargo, algunos, como Nicolás Estévez o Diego Crosa, *Crosita*, comienzan a percatarse de un cambio en ese mundo. Ese cambio es el de la *modernidad*; no obstante, en Tenerife las repercusiones poéticas de ese cambio son muy tenues. La perceptibilidad de éste es mayor en los poetas de Gran Canaria, debido a que la culminación del Puerto de la Luz y la presencia colonial inglesa, despiertan la ciudad de Las Palmas a la modernidad<sup>10</sup>.

El mundo moderno irrumpe en aquel mundo natural y la modernidad es reflejo de que “el mundo proviene de un pecado de origen (*pecado original*), cuya expiación consiste en su reintegración al Uno primordial”<sup>11</sup>. Es decir, el árbol del que comieron Adán y Eva fue el árbol de la Ciencia, el árbol del Progreso, cuyos frutos hacen al hombre avanzar hacia lo moderno. Por tanto, subyace en Morales esa culpa del pecado y pérdida del Paraíso, pues la realidad ha devenido de un estado natural a otro artificial.

Este cambio circunstancial, produce en el hombre canario de la época una incertidumbre de identidad que Morales testimonia. Si el hombre no es un “yo abstracto”, sino que está enclavado en una serie de accidentes circunstanciales que lo definen, al cambiar sus circunstancias, inevitablemente, su definición cambia también; se encuentra en el caos que comentábamos más arriba con Saunier, y debe hacer un ejercicio de autocontemplación para buscar aquello que es. Morales realiza una elipsis temporal para situarse en el momento anterior de la llegada de la modernidad y evocará con nostalgia ese pasado perdido.

Como hemos podido comprobar, la imagen arquetípica del “Paraíso perdido” funciona en Morales de forma doble: una operación de psique individual, que tiene que ver con su peculiar situación personal, y otra de psique colectiva, que corresponde con una actitud y sentimiento comunal ante la realidad.

Pero para conseguir este viaje evocador hacia el pasado Morales tiene que estar inmerso en unas condiciones específicas. En este momento, no nos estamos refiriendo al angustioso caos anímico de psique individual y colectiva que es consecuencia de la caída o expulsión edénica, sino al ambiente físico que predispone al poeta hacia este viaje.

En el párrafo anterior, hemos mencionado el sustantivo “viaje” que, en el caso que nos ocupa, necesariamente, implica un significado traslaticio en el espacio y en el tiempo. Antes hemos hablado de cómo el arquetipo es el “modelo original” a partir del cual se generan sus imágenes correspondientes. Esa unión que se da en el origen, provoca en los investigadores que trabajan con la arquetipología la búsqueda del mito (o arquetipo) que contenga a su vez todos los demás. En definitiva, buscan lo que Joseph Campbell denomina el “monomito”. Y la estructura de éste la encuentra Campbell en el movimiento del viaje, distinguiendo tres momentos o etapas: a) “invitación, conflicto y crisis”; b) “resolución” y descenso; c) “regreso”<sup>12</sup>.

En el caso de Morales, la invitación del viaje de vuelta al Paraíso perdido viene motivado por esos momentos de crisis (personal y colectiva) que ya hemos explicado, pero esa invitación al tránsito debe ser formulada por un ser divino. Generalmente, suele ser la amada divinizada; basta recordar a Beatrice que guía a Dante en su *Divina Comedia* o, en la poesía mexicana, la figura de Fuensanta para López Velarde.

No creemos que sea su “primera visión sentimental”, la traviesa Juana (pues es refiguración de Eva), la que invite o dirija al poeta hacia ese Edén; ni siquiera su amigo Fortún, pues él representa otro momento de su existencia que poco, o nada, tiene que ver con el mundo de su infancia. La representación que se figura parece, más bien, que es su hermana recortada en una imagen lunar:

Y con la luna ha vuelto la visión de mi hermana  
en el plácido ambiente de los primeros años;  
aquel verano vino de la pensión, ufana;...<sup>13</sup>

De hecho, será su hermana quien le prepare el camino hacia las visiones sensuales, pues es ella quien le llena el jardín de amiguitas y la que luego, hecha ya una “mujercita”, se vista con ropas de la tía Rosa, algo que revela un deseo atenuado.

El poema anterior a éste que acabamos de citar, el VII, nos da el marco en que sucede la evocación:

Y como se ha quedado la ventana entornada,  
la estancia se ha llenado de claridad lunar;  
y nosotros pensamos: es nuestra bien amada  
la luna, que esta noche nos viene a consolar...<sup>14</sup>

Morales ya nos ha dicho desde el principio (en el poema VI) que se encuentra en el salón de su amigo Fernando Fortún, en compañía de unos muebles maravillosos y en penumbra. Desde ese salón y en esa penumbra se inicia la evocación o viaje de Morales. El ambiente de duermevela que flota en el salón surte el efecto de un “paraíso artificial” que lo retrotrae a aquel otro natural de su infancia. Esa evocación edénica desaparece cuando el viejo criado de su amigo trae la lumbre y rompe la atmósfera sugestionadora. Esa luz, que trae el servidor, es la luz de la razón, de lo consciente, mientras que las sombras representan las fuerzas sugeridoras de lo inconsciente. Estamos, en definitiva, en una atmósfera propicia que contiene en sí misma los gérmenes del Simbolismo, por lo que las *Vacaciones sentimentales* no son tan románticas, ni tan sentimentales, como pensábamos.

El ambiente descrito y la llegada de la luna (junto con el recuerdo de su hermana) ponen de manifiesto las concomitancias con el poema *El cuervo* de Poe. Recordemos que el protagonista de esta composición se encuentra en su estancia, cuando oye llamar a la ventana. El ruido era un cuervo que al entrar se posa sobre el busto de Palas Atenea y repite constantemente “nunca más” a todo lo que dice el protagonista.

El cuarto descrito por Poe también es una estancia que está en penumbra:

Recuerdo el mes helado de diciembre:  
una a una, las ascuas moribundas  
forjaban su fantasma sobre el suelo<sup>15</sup>.

Esa media luz representa, como hemos dicho, un estado de sueño; además, en el poema existe una disposición del protagonista a intentar extraer de las extrañas palabras del pájaro significativas sugerencias. Junto a esto, el recuerdo de su amada Leonora también es constante. Pero lo que verdaderamente interesa de los versos de ambos poetas es que la acción sucede en un lugar cerrado, en un espacio interior. Y es con la modernidad cuando comienzan a aparecer estos ambientes en literatura.

El estado de duermevela es el límite entre la vigilia y el sueño. La puerta de la psique moralesiana está entornada, como la ventana por la que entra la claridad de la luna. La habitación alumbrada por esta luminosidad lunar está ella misma entornada entre la luz y la sombra, entre la conciencia y la inconsciencia. Dentro de la arquetipología se dice que después de la invitación al viaje comienza la ejecución del mismo, mediante una aceptación y un descenso (segundo momento de Campbell). La aceptación de una crisis personal y colectiva y el descenso a los estratos más profundos de la psique para recordar lo olvidado. La actividad psicológica que efectúa Morales es el proceso platónico de interiorización recordatoria del origen, el punto exacto en el que se encontraba antes de perderse, caer en pecado y ser expulsado del Edén. La propuesta de la filosofía platónica es ésta: el alma debe esforzarse por recordar lo visto en el Mundo de las Ideas. Recordemos que, en las creencias griegas, el límite entre el mundo de aquí y del más allá está representado por un río cuya característica es el olvido, el Leteo. Ni los vivos pueden recordar lo que hay más allá, ni los muertos todo lo relacionado con el mundo de los vivos.

Si a esta simbología acuática del olvido le añadimos las cualidades purificadoras y regeneradoras del agua, tenemos que el medio acuático es la puerta por la que se lleva a cabo el acto de renacer. Además, el agua, dentro de las estructuras de lo imaginario, representa, por su materialidad informe, el inconsciente. El salón en penumbras, como indicamos, es quien permite ese descenso inconsciente a Morales, constituyendo una suerte de paraíso artificial sustituto del medio acuático. Pero en ese espacio aparecen unos elementos que tienen relación estrecha con el líquido elemento. Aparece un espejo en el que Morales tiene una visión que le hace dudar si estaba soñando o no, es decir, el espejo como puerta entornada que comunica las realidades consciente e inconsciente de la mente, y la

luna, que si bien aparece asociada al espejo en cuanto aquella refleja la luz del sol, también rige las mareas y la menstruación de la mujer (que por lo general suele simbolizar también lo irracional).

Es la luna la que se personifica en una mujer, la amada que viene a consolar a los poetas –tanto a Fortún como a Morales–, sólo que en el poeta grancanario la luna se asocia a la hermana. Es la hermana, como indicamos más arriba, quien le inicia en ese viaje. Y aquí seguimos moviéndonos en el plano inconsciente de la escritura: la luna se asocia a la hermana, de la misma manera que Diana aparece simbolizada en la Luna y Apolo, su hermano, en el Sol. Acaso Morales se esté concibiendo, en un arranque de ímpetu juvenil, como el portador de la lírica y la belleza poética. Cosa que, por otra parte, no resulta difícil de imaginar y constatar, si consideramos los halagos que se le hacía y la propia autoestima que se atisba en alguna de las relaciones epistolares que mantenía con sus contemporáneos.

Esta imagen arquetípica del Paraíso perdido, aparece reforzada por una fuerza de creación poética irracional que concierne a los elementos expresivos (o propiamente lingüísticos) del poema.

Las llamadas de atención nos la dan los versos: “Esta tarde he leído a Rodenbach...”<sup>16</sup>; “La cámara está a oscuras...”<sup>17</sup>; “Y las sombras avanzan...”<sup>18</sup>; “Y de pronto, campanas... Un repique sonoro”<sup>19</sup>; “Y como se ha quedado la ventana entornada”<sup>20</sup>; “Y con la luna ha vuelto la visión de mi hermana”<sup>21</sup>.

En el poema VI de las *Vacaciones sentimentales*, Morales nos confiesa que se encuentra en el salón (un espacio burgués, urbano) de su amigo Fortún y que esa tarde ha leído a Rodenbach. Y ahí, en ese salón, que para nosotros pertenece a otra estética, otra posibilidad de vida o de desarrollo del ser, es cuando ha recordado y ha comenzado a disponer su materia poética. Ese poema VI es el centro sobre el que giran las demás composiciones poéticas de las *Vacaciones sentimentales* en una elipsis evocadora. No en vano, Morales nos encabeza este grupo poemático con unos versos de Antonio Machado: “De toda la memoria sólo vale/el don preclaro de evocar los sueños.”

Lo que queremos decir es que Morales hace una reescritura de su obra desde un presente que arranca en el poema VI. Los versos que

hemos señalado nos indican, en realidad, un eje temporal en el que basculan el pasado y el presente. Ese bascular es, ciertamente, un desdoblamiento temporal que introduce una apreciación moralizante sobre el pasado, que transcurre idealmente en el Paraíso, y sobre el presente, que se opone a aquel, caracterizándose por la angustia de estar expulsado, la cualidad de pérdida y el sufrimiento de recuperarlo.

Este recurso es utilizado profusamente por Domingo Rivero y es Eugenio Padorno quien se percata de sus significados biespacial, temporal y moralizador<sup>22</sup>. Acaso sea ésta una característica expresiva del modernismo canario que será utilizado de diferentes maneras por los escritores. Al menos, podemos observar claramente las diferencias entre Rivero y Morales. Ambos, desde un presente enunciador, proyectan y consideran un pasado. Ese pasado se añora y se concibe ideal, mientras que el presente se ve de una forma negativa; en Rivero, concretamente, como una “amenaza de la disgregación corporal”<sup>23</sup>. Sin embargo, las actitudes de Rivero y Morales son distintas, pues para el primero es un refuerzo de la cualidad de pérdida que le empuja hacia la concepción histórica del hombre; un hombre que vive en un tiempo lineal que va a dar a la finitud humana. El desorden histórico en el que se encuentra Domingo Rivero desata la búsqueda de esa vuelta al origen, pero con una actitud pesimista. A Morales, este procedimiento le sirve de contraste entre el tiempo mítico y el tiempo histórico, para aprender que el primero, en contrapartida, es el tiempo de la Eternidad. Esta es la salvación de Morales, pues el viaje hacia ese Edén perdido es un desplazamiento escriturario que lo va llevar hacia la literatura mítica fundacional. Esa vuelta al origen le otorga la visión preclara de que ha de mitificar la realidad en la que se encuentra para no desembocar en la finitud histórica. Se trata, en definitiva, de crear, otra vez, el orden de la existencia mediante el acto creador, recuperando un tiempo mítico, eterno: restituir el pasado en lo nuevo.

#### NOTAS

- 1 ORTIZ-OSÉS, Andrés, *Visiones del mundo. Interpretaciones del sentido*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1995, p. 35.
- 2 BOUSOÑO, Carlos, *Épocas literarias y evolución*, Gredos, Madrid, 1981, p. 217.

- 3 MURRAY, Frederic W., *La imagen arquetípica en la poesía de Ramón López Velarde*, Estudios de Hispanófila, 22, Department of Romance Languages, University of North Caroline, 1972, p. 18.
- 4 *Gen.*, 2, 8-17.
- 5 *Gen.* 3, 1-6.
- 6 *Gen.* 3, 14-24.
- 7 UNAMUNO, Miguel, "Discurso de los Juegos Florales", *Artículos y discursos sobre Canarias*, Edición, introducción y notas por Francisco NAVARRO ARTILES, Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura, Puerto de Rosario, 1980, pp. 19-20.
- 8 CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Círculo de Lectores, Madrid, 1997, p. 361.
- 9 Citado por J. E. CIRLOT, opus cit., p. 360.
- 10 RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge, *Lectura de la poesía canaria contemporánea*, Tomo I, Col. Clavijo y Fajardo, 11, Islas Canarias, 1991, p. 100.
- 11 ORTIZ-OSÉS, A. Opus. cit., p. 31.
- 12 Citado por MURRAY, Frederic W., opus cit., p. 15.
- 13 MORALES, Tomás, *Las Rosas de Hércules*, Biblioteca Básica Canaria, 22, Viceconsejería de Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 1990, p. 84.
- 14 *Ibíd.*, p. 84.
- 15 ALLAN POE, Edgar, *Narración de Arthur Gordon Pym y El cuervo*, trad. *El cuervo*: Julio Gómez de la Serna, Ediciones Gaviota s.a., León 1987.
- 16 Poema VI, MORALES, Tomás, opus cit., p. 81.
- 17 *Ibíd.*, p. 83.
- 18 *Ibíd.*
- 19 *Ibíd.*
- 20 Poema VII, *Ibíd.*, p. 84.
- 21 *Ibíd.*
- 22 PADORNO, Eugenio, *Algunos materiales para la definición de la poesía canaria*, col. Nueva Biblioteca Canaria, 3, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2000, pp. 119-123.
- 23 *Ibíd.*, p. 122.