

EL PROTOIDIOMA EN LA DIVINA COMEDIA DE DANTE

(Fredo Arias de la Canal; México: Frente de Afirmación
Hispanista, 1995, 443 pp.)

“Dante escribió desde el centro de un diamante”, dijo el poeta Richard Wilbur. Como ráfagas de luz, las efusiones elocuentes de lo físico y metafísico emanan de la mente de Dante para formar la síntesis de la Edad Media y definir la cultura italiana.

Los escritos de Dante son también la historia de la consciencia progresiva del espíritu, la reafirmación de la voluntad, y el fortalecimiento de la fe. Sobre todo, atestiguan la necesidad de reordenar dentro un sistema, que es tanto filosófico como religioso, las prioridades de la vida para darles un sentido de unidad. Todo esto en forma poética, de ahí el insuperable esquema de símbolos: la mujer como ángel, Beatriz como guía, el Imperio como la forma de bienestar para el hombre corrompible, la Iglesia como el refugio del creyente en la inmortalidad del ser humano... La lista sigue; el diamante se agranda, y las facetas se multiplican.

Mas solamente un estudioso dedicado, que hace tiempo aceptó el desafío abierto de Freud de usar una limpia navaja de afeitar, pudo haber penetrado en la mente de Dante para encontrar máculas en ese diamante, “faltas”, como las llama María Luida Imbernón, del diario

literario *A. L. A. N.* Tales no son tachas o *hamartias* en el sentido aristotélico, puesto que no sugieren debilidad moral, desviaciones de los principios éticos o aberraciones de carácter. Tampoco son defectos relacionados con el estilo. Como descubriremos, esas fallas son inherentes a un idioma que no es común ni poético. Este es un lenguaje que los psicoanalistas entienden como si se hablara en torno a una situación real. Esta es la *lingua franca* de poetas que hablan diferentes idiomas. Fredo Arias lo llama protoidioma y Dante lo empleó para narrar una faceta de su vida dictada no tanto por los requerimientos conscientes de lo emprendido, sino por la necesidad inconsciente y a la vez natural de la mente de expresar todo un espectro significativo de residuos psíquicos de su época infantil.

Protoidioma es un concepto relativamente nuevo en la crítica literaria y que bien puede aminorar el sentido misterioso dentro del enigma que Dante ha cifrado en sus

versos en la ya de por sí compleja *terza rima*:

Oh tú que tienes sólido
conocimiento
contempla el significado
oculto
bajo el velo de los raros versos.
(*Infierno IX*, 61-63)

La idea de algo nuevo en Dante no puede sorprender a los lectores de Arias acostumbrados a sus ensayos —claramente racionales más que didácticos— lo que significa que la corriente de comentarios se acumula para formar algo siempre evidente. Por una parte, el protoidioma encaja justamente en su tendencia a buscar un significado poético más cercano y profundo. Por otra parte, sabemos que los psi-

cólogos siempre han concebido la poesía como la creación artística donde uno encuentra lenguajes diferentes al común. Jung,

por ejemplo, se atrevió a decir que los poetas están “poseídos” por el lenguaje del mito.

La discusión sobre “lenguajes” utilizados o por utilizar en poesía, es antigua, se regresa a *Ars Oratoria* de Hermógenes, y a *Ars Poetica* de Aristóteles, dos libros prácticos que condujeron a incontables escritores, Cicerón entre ellos. La *questione della lingua*, no obstante, se volvió muy polémica en Italia, con la aparición de la poética de Bembo, Trissino, Castiglione y Vida. En España, la primera discu-



sión sería se inició más tarde con la publicación de las *Obras de Garcilaso de la Vega, con Anotaciones por Fernando de Herrera*. Aunque la intención principal de "El divino Herrera" era la de explicar lo que hacía o no buena la poesía en una época en que los libros al respecto no estaban al alcance de los "vates" españoles; dichas *Anotaciones* incitaron a Prete Jacopin a desatar el más perverso ataque que se haya hecho contra un escritor de poética.

La cuestión de "lenguaje" o "lenguajes", ambos como utensilio común de comunicación o instrumento personal, resurgió brevemente en la Alemania del siglo XIX. Sin embargo, no fue sino hasta después de haberse fundado el *Cercle Linguistique de Prague* —la famosa Escuela de Praga— que los estudiosos sintieron la necesidad de reconsiderar y redefinir el lenguaje común y el lenguaje poético como entes diferentes pero mutuamente compatibles.

Para Jan Mukarovsky, destacado exponente de la escuela, el lenguaje poético no era una rama del lenguaje común. "Esto no contradice la conexión entre ambos, que consiste en el hecho de que para la poesía, el lenguaje común es el transfondo contra el cual se refleja la distorsión estética intencional del componente lingüístico de la obra; en otras palabras, la violación intencional de la norma del lenguaje común", escribió. Luego, acuñó el término "primer plano" y lo usó para definir estas violaciones, tales como las de la escritura periodística las que, en opinión de este escritor, se convierte en iconoclasta —aunque creativa— al informar sobre los eventos deportivos.

Las "faltas" de que hablábamos antes no se deben al "primer plano", ya que no son violaciones y mucho menos distorsiones intencionales de las normas. La cantidad inmensa de documentación prueba todo lo contrario, por lo que debe de llamar la atención, puesto que el hombre que está bajo escrutinio es nada menos que Dante, uno de los "tre corene" de Italia (los otros dos son Petrarca y Boccaccio).

Si es verdad que Dios lo dotó verdaderamente de *hormen* o "virtud del espíritu generativo" (*Convivio*, XXI y XXII), Dante es un poeta tan impecable como no había visto la civilización occidental. Así que ¿cómo puede haber fallas en su "Poema Sacro"? Es como si dijeran que, debido al mejoramiento de un super microscopio electrónico, los científicos han detectado imperfecciones en el cristal de hielo.

Para aquellos acostumbrados a los análisis literarios tradicionales y con frecuencia redundantes, que glorifican al escritor quien, como observó T. S. Eliot, comparte con Shakespeare la única "guirnalda de laurel real de poesía gracias a la amplitud de emociones humanas" tratadas dentro de esquemas rítmicos infalibles; la idea de algo extraño en Dante, lo empuja a uno a aclaraciones. Pero lo más intrigante es descubrir que existe un tercer lenguaje en añadidura al común y al poético, a los cuales ya aludimos brevemente.

Este tercer lenguaje es inconsciente y ha vibrado inaudiblemente durante siglos junto al lenguaje poético como la armónica superior de una nota fundamental. No es, como veremos, un lenguaje

que pueda ser considerado propiamente de Dante, u otro caracterizado por el uso atípico de variables lingüísticas o poéticas. Tampoco es lo que sensiblemente pudiera ser llamado intuición estilística, algo falto de característica, o algo que podemos percibir como un sentido de diferencia. *Protoidioma*, término puesto en primer plano por su novedad, es un lenguaje que se cuela silenciosamente por la escotilla del complejo deslumbrante, la mente consciente del poeta en el mundo subterráneo de los arquetipos.

Dentro del contexto de la abundante evidencia documental que Fredo Arias ha presentado en otros estudios trascendentes, tales como las series de "El Mamífero Hipócrita" así como otros, demasados para enlistarlos aquí, el término *protoidioma* es adecuado y descriptivo. Protoidioma no significa la forma más temprana del lenguaje reconstruido por lingüística comparada. Más bien, es un lenguaje de primer orden articulado por el psicoanálisis. Para ser más preciso, es un lenguaje que demuestra, a través de arquetipos inconscientes pero constantes, las imágenes y símbolos que están en la base de la experiencia evolutiva de la humanidad. Muchos de ellos, como ha señalado Fredo Arias durante la entrega del "Premio José Vasconcelos" a José Rubia Barcia, son, por ejemplo, los arquetipos inconscientes del mundo hispánico en su relación con el "rechazo y la muerte", o como aparecen asociados a "sangre y heridas".

El estudio de arquetipos con valor psicoanalítico es relativamente nuevo. Una razón es que la "Teoría arquetípica realmente no empezó a ser atractiva como un apoyo

refrescante al análisis literario hasta que el concepto del “inconsciente personal” y el del “inconsciente colectivo” fueron mostrados y definidos por Jung en un discurso dirigido a la Abernethian Society de Londres en 1936. De acuerdo con el notable médico y psicólogo, mientras el inconsciente personal debía su existencia a las experiencias personales cuyos contenidos estaban ausentes de nuestra conciencia debido a que estaban “olvidados o reprimidos”, existe un segundo sistema psíquico, de naturaleza colectiva, universal e impersonal que es idéntico en todos los individuos. El inconsciente colectivo, siguió diciendo, no se desarrolló individualmente, sino que fue heredado, y consiste en formas preexistentes o arquetipos.

La declaración de Jung mueve a una comparación con la idea de “langue” de Ferdinand de Saussure, como el elemento lingüístico colectivo de una cultura particular, y la de “parole” como una manifestación de la forma de expresión individual. El aspecto dual está también relacionado con los descubrimientos de David MacNeil, cuando estuvo de profesor visitante en el Centro de Estudios del Conocimiento en la Universidad de Harvard.

En su libro psicolingüístico *The Acquisition of Language*, MacNeil parece seguir a Jung cuando dice que: “...prácticamente todo lo que acaece en la adquisición del lenguaje depende del conocimiento anterior de los aspectos básicos de la estructura de la oración”. Aunque los estudios lingüísticos de MacNeil se hicieron treinta años después de las lecciones psicoanalíticas de Jung

en la Abernethian Society, los dos científicos niegan el concepto de *tabula rasa* desde el punto de vista de dos disciplinas académicas diferentes. Los arquetipos y los aspectos de la estructura de la oración, tal aparece, se mueven dentro de la doble hélice del ADN [Acido desoxirribonucleico].

Aunque las ideas de Jung fueron oficialmente presentadas en el ensayo mencionado, habían creado interés –y confusión– en los círculos académicos años antes de la demostración histórica. La distinguida psicóloga y crítica literaria británica Maud Bodkin utilizó las intuiciones de Jung en la poesía como una motivación para su libro *Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination*. Urgida por Jung y apoyada por el crítico Gilbert Murray, los estudios de Bodkin concluyeron que las características de los arquetipos surgen “...en respuesta a la presentación afectiva en poesía de un tema antiguo”: Iniciación padre-cielo madre-tierra, pérdida de la inocencia, la búsqueda del padre y el viaje de la búsqueda, eran otros temas con posibilidad de inspirar arquetipos. Aunque las referencias a un inconsciente colectivo no eran sujetos fáciles para un “análisis objetivo” (Bodkin confesó que tuvo que confiarse en la intuición de un grupo selecto de lectores para apoyar su tesis), su libro tuvo gran resonancia en las mentes de los críticos literarios. Northrop Frye, quien consideró la crítica literaria como una ciencia social con categorías básicas dentro de las cuales podía caber cualquier expresión literaria, inició el concepto de la Literatura “como un complejo de un grupo básico de fórmulas derivadas de culturas primitivas”.

Leslie Fielder, que entró al ruedo atacando la “Nueva Crítica” por considerar sin importancia todo lo biográfico, propuso la idea de la crítica literaria como la de “instituciones útiles en la psique individual”. Era la comprensión de la mente del escritor, aseguraba, lo que podía ayudar al crítico a definir la “firma” personal del mismo, en oposición a la idea de la experiencia colectiva. Es de la mayor importancia que consideremos, especialmente a la luz de los estudios de Fredo Arias, la teoría de Fielder de que la literatura comienza con la firma, u originalidad del escritor (personalidad del artista), y termina “...imponiéndose al arquetipo”.

Fredo Arias ha entrado a la plaza de la crítica literaria imponiéndose a la discusión actual al afirmar con su lenguaje propio, firme y evidente que existen otras imágenes características o arquetipos que surgen “inconscientemente” durante el proceso creativo, los que, afirma, se pueden rastrear hasta los traumas infantiles. Mas, a pesar de que se repiten frecuentemente, el poeta no está consciente de ellos como portadores de significados que van más allá del que quiso darles intencionalmente. Como tales, forman un cuerpo de residuos psíquicos que son exclusivamente del poeta, pero que también están relacionados con el residuo de la humanidad. Son estos determinantes *a priori* de experiencias individuales. El lenguaje que los articula es el protoidioma, o como adecuadamente lo llama *el protoidioma de la humanidad*. Cervantes, Juana Inés de Asbaje, Echeverri Mejía, Adriana Merino, San Juan de Patmos, Delgado López, como hemos visto, usaron este

lenguaje. Entonces ¿por qué no Dante?

Como lenguaje, el protoidioma no está limitado a la articulación de los arquetipos. El protoidioma también puede crear tonalidad, debido a la fuerza de la naturaleza repetitiva de alguna de sus imágenes. En *Macbeth*, es la repetición de la palabra sangre la que crea el tonocolor rojo y, por extensión, muerte. En forma parecida, los arquetipos e imágenes seleccionados por Fredo Arias en su estudio crean una tonalidad, tal y como la del temor, o “temor erotizado”. Todo lo cual incita a una analogía con la música, puesto que de la misma manera que la repetición de una cuerda tónica logra una cierta tonalidad y libera al compositor de cualquier comentario descriptivo, lo mismo ocurre con ciertas imágenes que en la creatividad poética adquieren una tonalidad particular sin explicación verbal. Desde estos ángulos solamente el protoidioma es un utensilio tan necesario para la interpretación de la poesía como un buen conocimiento del sistema binario es esencial para entender las computadoras.

El estudio de Fredo Arias que presenta la tesis de un lenguaje que proviene de formas innatas y profundas preservadas en la mente del escritor es de lo más oportuno. Como lo señalará, una lectura apresurada de los resúmenes de las tesis actuales o *La anatomía de la crítica* de Frye, el problema del significado literario, histórico y filosófico es ya secundario ante el de la semántica, psicología y lógica simbólica. La crítica literaria parece haberse desplazado del análisis centrado en el texto hacia los estudios antropocéntricos. Este interés,

en mi opinión, no se explica sin la chispa conflagrante inicial de Freud. *Seis personajes en busca de autor*, de Pirandello, e *Il Fu Mattia Pasca* son ejemplos de la increíblemente rápida influencia de Freud en el teatro y la novela. Sin embargo, fue después de la II Guerra Mundial que la crítica antropocéntrica adquirió poder al enfocarse en los motivos como la fuerza detrás de las actividades humanas. Me refiero a los estudios de A. C. Bradley, Crowe Ranson y Cleath Brooks. El motivo, y por lo tanto la comprensión de la psicología humana, es el *sine qua non* del género de ficción contemporáneo. “Los motivos hacen vivir a los personajes”, escribe Maren Elwood (*Los personajes hacen tu historia*, 1976). “No hay motivos, no hay novela”, hoy dicen los redactores y editores.

No ha sido fácil la aplicación de los principios de la psicología a la literatura. Los antiguos psicólogos académicos eran como ateos en un monasterio. Maud Bodkin nos recuerda que pronto eran “vencidos por los ataques de los escritores médicos quienes presumían de tener acceso a las capas más profundas de la mente, y porque la exigencia de resultados exactos verificables ha mantenido a los psicólogos académicos meramente en la parte exterior o superficial de la mente”. Otra razón es que las tesis nuevas no sobreviven en el aire viciado de la crítica literaria mucho tiempo. Como el helio en un globo, dosis masivas de pruebas documentales deben ser inyectadas para mantenerlo en el aire. En resumidas cuentas, la crítica no puede ser pertinente ni tampoco lograr una posición de “análisis sistemático” aceptado sin un factor determinante o

una documentación fehaciente de los textos analizados.

En lo de Fredo Arias, el protoidioma es un factor determinante, y se acompaña una muchedumbre de evidencias. Tómense ese arsenal de pruebas textuales resaltadas, de fácil captación visual, que nos ofrece y la lógica detrás del argumento del protoidioma y la documentación presentada nos dicen que la tesis está en consonancia con la noción incommovible de las experiencias psíquicas inherentes a la “fenomenología del arquetipo infantil”, sobre la que abundó Jung. Y para él, sabemos que abandono, privaciones, peligro, etc., eran elaboraciones del inicio misterioso y milagroso de un niño, que nunca pudo “superar”.

Como veremos, los traumas por lo general son los que se han sufrido durante la infancia, especialmente durante la etapa de lactancia y no funcionan aisladamente, sino que se relacionan con ciertos arquetipos, de allí su pertinencia y su energía exotérmica latente.

De estos, quizá el motivo de importancia primordial para nosotros sea el de padre-cielo madre-tierra, a la luz del enfoque de Fredo Arias, en los traumas orales: rechazo, mala leche, penetración del pezón, etc.

Por otro lado, la historia literaria nos recuerda que el “padre divino” ha hecho varios papeles: “bondad”, el “poder”, el héroe del mundo mitológico y la personificación de la acción, son algunos de ellos. Lo más importante, sin embargo, es que resaltan lo positivo. Esto se debe al hecho de que en la

época anterior al reconocimiento de las mujeres como escritores importantes e influyentes, el mundo literario era "machista" o de "literatura HEBM" (hombres europeos blancos muertos). Recientemente, el profesor universitario y crítico literario Harold Bloom hizo una lista de los escritores más influyentes de la civilización occidental en su exitoso libro *The Western Canon*. Aunque discutiblemente una lista predecible (Dante, Shakespeare, Chaucer, Cervantes, Montaigne, Molière, Milton, Johnson, Goethe, Wadsworth, Austen, Whitman, Dickinson, Dickens, George Elliot, Tolstoi, Ibsen, Freud, Proust, Joyce, Woolf, Kafka, Borges, Neruda, Pessoa y Beckett), la selección de escritores de Bloom es evidente. La relación masculino/femenino está vergonzosamente a favor del hombre. Sea lo que fuere, durante milenios la creación de mitos y la formación de arquetipos y símbolos en la literatura y tradiciones, han sido una actividad masculina. Se deduce que como a la figura paterna se le da una imagen superior y un papel positivo, aquel de la mujer y/o madre solo puede asumir otra cosa. Divino, omnisciente y omnipotente son adjetivos que casi siempre modifican el nombre masculino "dios". Con la excepción del advenimiento del fenómeno del culto mariano y su papel reformador de las normas del amor cortés, la lírica de amor modesta de los juglares y los versos neoplatónicos refinados de Petrarca, Ronsard, y Herrera, las imágenes mujer/madre son frecuentemente negativas, tanto peor cuando asumen una función que frecuentemente esté opuesta a la imagen del padre. De allí el concepto de la mujer como una madre terrible, fuente de maldad y semilla de la

tentación (Circe), aunque rara vez negando su asociación con fertilidad, nacimiento y la seguridad de su vientre. Eva, Pandora y Cibeles son buenos ejemplos. De notarse es *Ulises* de James Joyce, donde el rechazo de Stephen hacia su madre está descrito con una gran maestría de psicología madre/hijo. O el papel de Molly Bloom tanto como el de una mujer potencialmente capaz de destruir a un hombre sexualmente, como el de la innegable expresión del principio regenerativo del universo. Misoginia es una palabra que ha prevalecido durante mucho tiempo. Como un arquetipo en el inconsciente colectivo, definitivamente, ha estado con nosotros mucho más.

Tal como lo veo, la razón del éxito largo y sostenido de Fredo Arias como crítico e innovador, se debe a dos suposiciones: a) que toda forma de literatura desarrolla no solo su propia proyección existencial, sino también aquellas que son primordiales; b) que de la misma manera que hay memorias prehistóricas de una cultura dada (macrocosmos), también existen memorias precognoscitivas del niño (microcosmos). La Mitología, como sabemos, ha tendido a proyectarse como teología, por eso la presteza de los mito-poetas de aceptar el mito como la verdad y como la misma fuerza que forma la estructura poética. También, el romance ha poblado el mundo con poderes anormales, espíritus elementales y otros seres sobrenaturales. Dante escribió en la forma mencionada solo especulativamente, es decir, invocando primero los seres espirituales aceptados por la Iglesia. El resultado es una escaramuza de estilos, de símbolos paganos y cristianos, de seres rea-

les e imaginarios. Mas Dante, quiere Fredo Arias que sepamos, escribió una obra maestra literaria que también es un campo de batalla de las experiencias infantiles.

Los poetas necesariamente deben de crear un instrumento capaz de describir el mundo que los rodea, así como sus reacciones ante el mismo. Esta tarea es formidable, puesto que el instrumento, como un espejo, permite que el poeta se vea más a sí que los demás lo vean a él. En el nivel consciente, los poetas no se deciden a distanciarse de las experiencias pasadas, las que facilitan el proceso creativo en el acto de renovación. Joaquín Arce observó en la edición de *La Revista de la Universidad de Madrid* (vol. XIV, n. 53) dedicada a los estudios de Dante, que el amor es una de esas experiencias y quizás la más poderosa. Su renovación, no obstante, ocurre a nivel consciente. Los poetas, opina Fredo Arias, tampoco se pueden distanciar de las experiencias infantiles. La memoria de seguridad uterina, leche, pezones y pechos son componentes con poder parecido en el mundo infantil. Estos, además, encuentran su expresión en la forma de imágenes arquetípicas tal y como acaece en las memorias prehistóricas de una cultura.

Si esto es realmente verdadero, entonces el acto de darle "unita poetica a una sfera di interessi umani che pare inmesurabile" hace parecer esta declaración del dantista Siro A. Chimenz más verdadera que nunca. Durante siglos los historiadores nos han hablado de la agitación que envolvió la vida política de un Dante maduro; durante siglos los críticos literarios nos han descrito las vicisitudes del amor no

correspondido sufrido por los jóvenes poetas. Ahora podemos leer acerca de los temores y dolores del bebé Alighieri cuando tuvo “alucinaciones de base oral-traumática”.

Mas Dante no está solo proyectando traumas en su obra. En *La Virgen de Mesyco* (México, 1993), para citar un ejemplo, el desfile de poetas repitiendo lo mismo con arquetipos y símbolos es de lo más revelador. Me refiero aquí al primer plano simbólico del pecho (encendido, desnudo, amado, miedoso), o de las estrellas (pechos como las estrellas, encendí con mis dientes dos estrellas en ellos, estrella de fuego, mama la noche estrellas, llenar con mi lívida saliva las estrellas, ya que a tanto conspiran mis estrellas). Son muy numerosos los ejemplos de *alucinaciones de base oral-traumática*, tales como las inducidas por el “pezón traumatizante”.

Hay algo aquí que no es ni accidental ni falto de importancia. El acto de renovación no está limitado a la literatura. Con la misma visión con que ha identificado los traumas infantiles en la poesía, Fredo Arias los ha detectado en las pinturas. Así como utilizó los versos como evidencia documental para su teoría, en *La Virgen de Mesyco* ha reproducido óleos con representaciones pictóricas de “pechos maternos en los símbolos de las estrellas”. Pero al señalar la “imago matris envuelta en el sol”, también ha demostrado la “alucinación” sufrida por el bebé traumatizado que llegó a ser un artista visual.

Es revelador que cuando leemos los poemas analizados de Juan Delgado en *Antología Amarilla* nos percatamos de que el protoidioma

existe en la forma de la suma de eventos particulares grabados en el cerebro de cada bebé, casi como un diccionario del que se han hecho copias idénticas.

Todo lo cual nos hace interrogar: ¿Es el “Infierno” de Dante solo un lugar donde lo físico se transforma con propósitos didácticos? ¿Es su “Purgatorio” solo un lugar para contemplar la nostalgia terrenal y anhelar el gozo paradisiaco? ¿Es su “paraíso” solo un lugar donde el alma goza de la visión embellecedora de Dios? ¿Es *La divina comedia* una obra maestra literaria de madurez así como también la memoria psicológica de la niñez de Dante? Como ha documentado la historia de la literatura, la crítica formal de un poema ha seguido los dictados de las escuelas. Los estudios recientes de Richard Ohmann identifican estas escuelas y sus intereses. Estilística diacrónica, lingüística sincrónica, impresionismo, sonido y ritmo, tropos, imagería, tonalidad, estructura, conjugación verbal, idiosincrasias, léxico y cohesión léxica y rasgos gramaticales llenan su lista. De estos, el estudio de la imagería es primordial. El propósito, desde luego, ha sido el de resaltar los méritos artísticos, pero solo hasta después de resolver el problema del poema como arte en un nivel comunicable. La literatura, estamos de acuerdo, puede permanecer como un utensilio afirmativo o una técnica de comunicación solo si las estructuras verbales son en sí afirmativas.

La primacía de la imagería, pues, ya sea visual o auditiva, ha dominado el análisis literario. Después de todo, la interacción de imá-

genes de apoyo o contradicción, o el efecto de una sola imagen dominante de la que toda la estructura del poema depende, no es un agregado de artefactos que imitan la naturaleza, sino que son un agregado del artificio humano. Un poema, nos dice Keats, en *Eve of St. Agnes*, es fácil de recordar cuando “All garlanded with carven imaginaries”.

Los críticos observan y estudian la imaginaria con cuidado. El por qué un poeta prefiere imágenes de guerra, batallas, dinero, enfermedad, o alguna otra cosa es lo que los lectores quieren saber. Una buena explicación, sin embargo, es difícil de dar. “¿Por qué?” infiere algo psíquico y pocas escuelas de crítica literaria son psicoanalíticas.

El surgimiento de una escuela del protoidioma para la crítica literaria, como merece ser llamada, no es del todo inesperada. La crítica literaria ya no se puede considerar la actividad simple de un solo nivel que fue en el siglo XIV, cuando la teología ofrecía la primera dialéctica para interpretar la literatura y el arte. Los retóricos han visto las cosas desde el ángulo de la textura, estructura y composición verbal para comentar lo que allí existía; los historiadores han aplicado sus técnicas de investigación en busca de la acción, establecer tradiciones y señalar fuentes; los filósofos han buscado valores éticos y morales. Durante nuestra vida, la crítica literaria ha contemplado el establecimiento de la lingüística sincrónica y la psicología como disciplinas académicas y, por lo tanto, como escuelas que entrenan a los críticos literarios. Lo que es interesante acerca de estas escuelas es el mismo enfoque en el lenguaje, aunque

no tan simultáneamente, y con diferentes objetivos y resultados.

El crecimiento fantástico de estudios lingüísticos “sincrónicos” es un fenómeno norteamericano, tal y como el de los lingüísticos “diacrónicos” es europeo. La lingüística sincrónica se utilizó primero en el siglo XIX para el estudio del idioma como una realidad diaria y obtuvo aceptación popular y académica como una disciplina que contribuyó a la crítica literaria después de la II Guerra Mundial. La literatura, como un producto venal, primero tenía que ser dividida en componentes como un caudal de sonidos importantes y una imitación de eventos reales previos a cualquier consideración de significado o significados.

Noam Chomsky, del Instituto Tecnológico de Massachussets, es sin duda el más destacado lingüista que haya escrito en los campos de la teoría del aprendizaje y la psicología cognoscitiva. Con Chomsky y sus alumnos, el lenguaje se convierte en un utensilio de expresión visualmente analizable y diagramable, lo que ya había sido considerado por la escuela de lingüistas alemanes en el siglo XIX. En verdad, fueron Chomsky y sus seguidores quienes advirtieron la relación cercana entre las propiedades innatas de la mente y la estructura lingüística, concepto que guiaría a muchos psicolingüistas que siguieron.

Aunque estos exploradores de la psicolingüística fueron los primeros en introducirse en la mente para explicar la adquisición del lenguaje y declarar, como lo ha hecho David MacNeil, que entre niños de

antecedentes culturales y lingüísticos distintos, la diferencia de expresiones está “meramente en el sonido, no en la estructura conceptual lingüística”, no se introdujeron en la mente en el sentido psicoanalítico. Si así lo hubieran hecho, quizás hubieran descubierto, como lo ha hecho Fredo Arias de la Canal, que entre poetas de distintos antecedentes lingüísticos y culturales surgen expresiones similares que definen experiencias infantiles comunes, aunque tengan sonidos diferentes. Si los psicolingüistas hubieran profundizado más en la mente, hubieran descubierto que las estructuras portaban imágenes y estas a su vez contenían arquetipos inconscientes o imágenes típicas y repetitivas relacionadas con, digamos, la muerte y el rechazo.

Los lingüistas diacrónicos han reconstruido lenguajes –tales como el proto-germánico– mediante el método comparativo, usando cambios en fonética, sintaxis y morfología como valores comunes. Usando la misma metodología de análisis comparativo, pero usando símbolos y arquetipos como valores constantes, Fredo Arias ha reconstruido el protoidioma de la poesía.

Los pilares sobre los que Fredo Arias ha construido lo que deberíamos llamar “la teoría del protoidioma” se han erigido sobre estudios de psicoanálisis y preceptos aceptados de crítica literaria. Uno de estos es la noción de que los poemas –como observó Emily Dickinson– son representaciones “indirectas” de ideas posibles gracias al cúmulo de utensilios poéticos accesibles a los poetas desde Homero. De estos, ninguno se pres-

ta mejor a la tarea de torcer las ideas indirectamente como el símbolo, un rebelde dentro de lo definitivo o de la coherencia aludida por la forma y que facilita los viajes de la imaginación.

No pensamos considerar aquí la necesidad de los símbolos. Sin embargo, puesto que toda la literatura es una expresión de ideas y sentimientos, sabemos que la narrativa exterior adquiere un significado que trasciende su intención literal, representando o simbolizando algo. En la obra de Hemingway, *Por quién doblan las campanas*, “ruina mecanizada” simbolizaba una amenaza para el héroe Jordan y para el mismo escritor. El símbolo, no obstante, como una creación consciente, se convertiría en un componente de la misma trama, en lugar de una expresión que surgiera una resonancia de imágenes arquetípicas de las que el autor podría estar consciente o no. Los símbolos fueron el producto de la razón y de la deducción simple más que las consecuencias de alguna otra cosa. Los sonidos y espectáculos abrumadores de bombarderos alemanes e italianos contrastaban con la debilidad de los medios humanos y la inutilidad de la valentía. La repetición de “ruina mecanizada”, por otro lado, logró otro propósito consciente, el de interrumpir la tranquilidad y augurar la eminencia de “ruina”. Asimismo, en *Adiós a las armas*, “nieve” es representativo del problema que afronta el héroe y nada más.

Pero el hecho de darle a la narrativa la facultad de adquirir significado simbólico puede no ser solo un acto consciente, como opina Fredo Arias. Como escribe en *La Virgen de Mesyco*, los poetas están

poseídos por el protoidioma. Y con meticulosidad, reproduce un poema de Cristina Lacasa para señalar en su léxico expresiones tales como: niños con hambre, hambre tiene estatuas, áspid vencedor, las rosas son de sangre, espadas del mal decapitan estrellas. Pero como lo descubrirá el lector, estas imágenes no están ahí solo para añadir o disminuir. Están ahí como efluvios inconscientes de impulsos psíquicos.

Otro de los pilares que sostiene la tesis de Fredo Arias es el que las experiencias infantiles surgen en las obras durante la madurez sin que el poeta se percate conscientemente de ello. Está íntimamente relacionado con recientes estudios de desarrollo infantil que postulan, como lo hizo el médico B. Harris en su famoso libro *I'm O. K., You're O. K.*, que el guión del niño está completamente escrito a la edad de seis años. Funcionando como un código genético, este guión, asevera el eminente psicólogo, es el que influirá al niño durante el resto de su vida. ¿Pero es que la primera línea del guión se escribe antes del nacimiento?

Si asumimos que así es, propone Fredo Arias, entonces los símbolos o arquetipos “de base oral-traumática” también deberían formar parte de un proceso creativo tan personal como la poesía, aunque no tan evidente como algunos de los otros.

El lenguaje, ya sea común, poético, o protoidioma, es una conducta humana y social. Como tales, los advenimientos del lenguaje no ocurren aisladamente de otros sucesos. Como han señalado Spencer y Gregory hace una década, cual-



quier fragmento de un lenguaje, escrito u oral, pertenece a una situación. Y es aquí donde Fredo Arias establece una base sólida al opinar que ciertas actividades lingüísticas están relacionadas con la infancia de Dante. Lo que no ha sido claro – nos dice Fredo Arias – es que estas relaciones forman parte de un impulso psíquico que opera a nivel inconsciente del que los poetas no se percatan del todo. De allí, el protoidioma y su concepto relativamente nuevo de símbolos en los símbolos.

Los símbolos no son estructuras literarias autónomas simples que puedan ser aisladas para su análisis. Cuando recurren con otros símbolos pueden apoyar o contradirse, o simplemente convertirse en imágenes dominantes en las que se basa el poema para tener significado. El impacto de los símbolos en la estructura de un poema y, finalmente en el significado, es tal, que la crítica en sí por lo general comienza con una sistematización del simbolismo literario una vez que el del lenguaje ha sido resuelto. La relación de las imágenes dominantes del argumento tales como la

“ruina mecanizada” en *Por quién doblan las campanas*, la obscuridad en *Macbeth*, las obsesiones en *Hamlet*, o el animal y el mar en *Otello* son buenos ejemplos de lo dicho. También son discernibles y claros bajo la luz del análisis literario tradicional. Mas otros no son tan diferenciables y visibles, pero están en todas partes, dice Fredo Arias. Para verlos debe uno prender la luz penetradora del psicoanálisis. Y él los ha detectado en las obras del mismo Freud a quien psicoanalizó en *Freud psicoanalizado* (México, 1978), en los poemas de Juan Ramón Jiménez, en los de Domingo F. Failde, en los de Josefina Verde... y ahora en los de *La divina comedia* de Dante.

El finado Joseph Campbell escribió en *El poder del mito* (Nueva York, 1988):

Cualquiera que escriba una obra de arte sabe que te abres, te rindes y el libro te habla y se construye sólo. Hasta cierto grado, te vuelve un portador de algo que proviene de lo que se ha dado por llamar las Musas o, en lenguaje bíblico, “Dios”. Esto no es imaginación, sino un hecho. Puesto que la inspiración proviene del inconsciente, y ya que las mentes inconscientes de la gente de cualquier pequeña sociedad tiene mucho en común, lo que percibe el sacerdote o adivino es algo que está esperando salir a la luz... Tiene que haber un entrenamiento para agudizar el sentido auditivo para que empieces a escuchar metafóricamente y no concretamente. Freud y Jung sintieron que

el mito estaba “localizado en el inconsciente”.

Por su lado, Jung creía que el símbolo expresaba un factor inconsciente esencial. Para él cuanto más amplio fuera el rango de acción del símbolo, tanto más válido era este para evocar una resonancia en un mayor número de “almas”. Mas como nos está diciendo Fredo Arias, ciertos símbolos y arquetipos están igualmente localizados en el inconsciente colectivo de los poetas porque evocan una resonancia de las experiencias infantiles comunes reprimidas y que resurgen en el proceso creativo. ¿Y por qué no? ¿No es la totalidad de la psique una condición en la que el consciente y el inconsciente están relacionados uno con el otro en reciprocidad o, para verlo de otra manera, donde cada elemento consciente tiene su contraparte inconsciente? Y ¿no es la psique un reflejo del mundo y el hombre?

Como el grueso de la investigación literaria lo atestigua, la crítica formal se ha concentrado en el estudio e interpretación de la imagería. El motivo está en la existencia de constantes que sobresalen a fuerza de repetición. Esto, desde luego, es lo que le da al poema una tonalidad especial, mientras que todas las otras imágenes incidentales o símbolos se relacionan con este dentro de un orden inteligente. Esta tonalidad y orden normalmente están dictados por el género, la preferencia personal, o por algo que no ha sido considerado hasta ahora, como lo prueba Fredo Arias. Ciertos símbolos y arquetipos identificables ordenados “a base de trauma oral”, junto con experiencias “relacionadas inconscientemente”

(sangre, heridas, rechazo, muerte y demás) forman, por ejemplo, una tonalidad propia y alcanzan un nuevo nivel de significación.

El principio del significado múltiple o “polysemous” como el mismo Dante lo llamó, es un rasgo de la poesía considerado, cerca del año 90 D. C., por Juvenal. Una obra de arte raramente es “plana” si podemos tomar el término del género de ficción. Redondez, o el aspecto polifacético es lo que le da a una creación artística la habilidad de liberarse de sus dimensiones físicas para convertirse en algo emocionalmente ilimitado en tiempo y espacio. La literatura es el medio adecuado para lograrlo. La diferencia en el método de tratamiento, sin embargo, no estriba meramente en la cantidad de detalles usados, por decir, en un retrato personal. Ello implica el “sentido” que tenemos de la individualidad que nos hemos propuesto. Casi nunca concuerdan los lectores con la percepción del mismo sentido. Caracterización, lenguaje, atmósfera, tonalidad, lugar y los símbolos, todos contribuyen a lograr cierto sentido.

La existencia de escuelas, cada cual dependiente de símbolos y arquetipos escogidos para su análisis, nos muestra la realidad del significado de “polysemous”. Hoy, la mayor tarea que encara el estudioso de teoría crítica es la de alcanzar una opinión suficientemente alta para llamar la atención entre estagiritas, aquinistas y hasta marxistas. Y anteriormente, nos recuerda Donald Freeman, tenía que aceptar la noción de que la lingüística le daba a la crítica literaria el soporte necesario a esa actividad como las matemáticas a la física. De allí el viejo

dicho de que el buen crítico es antes, por fuerza, un buen lingüista, y si Fredo Arias está en lo cierto, un buen crítico tiene que ser un buen psicoanalista también.

Dante, el primer lingüista que dio Italia, estaba consciente del significado “polysemous” al reconocer la complejidad de su obra maestra y la flexibilidad resultante que ofrecía. Pero él dio un paso más. En su famosa “Epístola a Cangrande” Dante no solo declaró la cantidad de significados que le había dado a su poema, sino también señaló lo que eran los cuatro “sensi”: literal, moral, alegórico y místico. De aquí la fácil interpretación de Beatriz como el símbolo de la Iglesia corrupta, piedad y sufrimiento, redención y visión divina.

Por razones obvias, Dante jamás insinuó a nadie la posibilidad de otros significados. Estos pudieron haber resultado en la conversión de *La divina comedia*, en un lecho de Procusto con muchas patas y, por lo tanto, un poema oscilante entre lo sublime y lo ridículo. Así y todo, el número de críticos del «sensi» han añadido tanto a los cuatro establecidos, como el número de los mismos críticos. Si la crítica es el arte de relacionar las cosas, entonces cualquiera puede hacer conexiones. Así que hay quienes vieron *La divina comedia* como un símbolo del deseo humano de abandonar la vida activa por otra contemplativa, y otros que vieron la relación entre el viaje místico de Dante y la interpretación que hizo San Agustín de la vida de Job. O bien tómesela la semejanza que algunos ven entre la Cruz y el águila en vuelo. ¿Por qué no la relación entre el viaje de Dante y la lucha cuesta arriba para revivir

el Santo Imperio Romano? Muchos han propuesto eso y muchos pondrán otras cosas, pero solo ofreciendo amplias revelaciones contextuales lograrán darle resonancia fehaciente a sus proposiciones. Y esto es lo que Fredo Arias ha hecho al establecer la relación entre el poeta adulto y el niño traumatizado.

La palabra clave en el estudio siguiente es *relación*, conexión entre palabras escritas hace setecientos años y un método analítico que apenas tiene siete décadas. Como hemos visto, la crítica literaria de *La divina comedia* nunca tuvo vigor en el área de la psicología, y mucho menos en el análisis del contenido psíquico.

Los críticos literarios en verdad jamás vieron el potencial del psicoanálisis y su metodología. Haciendo a un lado la rivalidad interdisciplinaria, una razón posible es que desde sus inicios, el psicoanálisis se percibió como una nueva herramienta de la medicina, algo que funcionaba en la clínica con pacientes vivos, mejor que en la biblioteca con escritores muertos. El error fue no reconocer los símbolos e imágenes estampados con tinta en el papel como expresiones que tienen la misma fuerza que las habladas durante las regresiones inducidas clínicamente. En el nivel maduro e intelectual, las estrellas han sido siempre símbolos de las leyes inmutables del universo, por lo que nadie se ha atrevido a cambiar este significado. Ni la lingüística ni la retórica tenían los instrumentos para develar una nueva capa de significado, y mucho menos el proceso analítico necesario para descubrir si las estrellas eran arquetipos relacionados, digamos, con el

desarrollo del niño. De manera similar, los senos han significado consuelo, compasión y calor. Pero nadie ha cuestionado si el niño, debido a la soledad, obscuridad, o cualquiera de las otras causas de sufrimiento psíquico, pudo haberlos mirado de otra forma. ¿No es el campo total de la consciencia, como dijo Jung, hecho de la suma total de contenido inconsciente? ¿Quién va a decir que esto no es cierto: los es-tagiritas, los aquinistas, los marxistas, los lingüistas?

Este estudio de Dante no tiene la intención de desmitificar al poeta florentino. Tampoco tiene el propósito de aminorar algún otro mito cercano al poema. Es simplemente la primera penetración en la niñez de Dante, un período de su vida que ocupa poco o ningún espacio en las biografías que de él se escribieron. Ni siquiera Boccaccio, el primer crítico y comentarista de *La divina comedia*, tuvo mucho que revelar de la vida de Dante, mucho menos de su niñez. Aquellos que lo siguieron fueron diestros en señalar sus creaturas torvas (monstruos, reptiles, harpías, furias y demás), su naturalismo repulsivo (riscos dentados, abismos oscuros, torbellinos, ríos de sangre y demás), su sistema de sufrimiento regulado por la severidad del pecado. La muerte es agonía, temor, desesperación e incongruencia. Boccaccio y la prole de críticos fueron bastante éticos en no apoyarse en fuentes que no fueran las primarias, para cubrir los vacíos en los menguados bosquejos biográficos de Dante. Si hubieran sido estudiantes serios del psicoanálisis y su metodología, quizás hubieran descubierto que el nacimiento es agonía, temor, desesperación y hasta incongruencia. Hu-

bieran descubierto que, además del impacto poético de “pinche”, o “pinchado” como las poderosas imágenes descriptivas de un lugar infernal, como el que Dante describe en el Canto XXI, la casi aliteración producida por “pinchar” y la repetición de sus formas gramaticales tenían un contenido arquetípico que también las hacía voces poderosas del protoidioma. El infierno es un lugar inadecuado, tanto como lo es el pecho de la madre de un niño traumatizado.

Es evidente que los arquetipos no estropean *La divina comedia*. Las sierpes amigables, el mar y el cielo no menoscaban la obra de Shelley, ni tampoco las imágenes tomadas de la ciencia y la tecnología dañan los poemas de *Donne*. Como Herbert Read apuntó en *Mito, sueño y poemas*, en su *Compilación de crítica literaria*, el parecido del lenguaje poético a otros fenómenos no se limita a los sueños. Ya sea que aceptemos la noción de que las imágenes surgen de una mente inconsciente, o que mantengamos un pensamiento romántico y optemos por la teoría de la inspiración divina, una cosa parece inevitable. El poeta no siempre escoge sus imágenes conscientemente; las imágenes lo escogen a él. Pero estas imágenes, de acuerdo con Fredo Arias, no son tan solo imágenes, tienen substancia.

Los biógrafos han guardado silencio acerca de la niñez de Dante, dejando un vacío que la obra de Fredo Arias llena con un acercamiento que es sistemático y basado en la metodología de una disciplina interesada ahora en la palabra escrita como lo fue en la hablada. Para asegurarse, la biografía que ofrece está reconstruida y basada

exclusivamente sobre la interpretación psicoanalítica de arquetipos como los únicos testimonios verdaderos y vivientes de la mente de Dante. Son grabaciones, aunque no digitales, pero de todas maneras grabaciones que pueden ser reproducidas, estudiadas, analizadas. Son nuestras guías en la travesía a la niñez desconocida de Dante de la manera en que Virgilio fue el guía de Dante en el viaje al igualmente desconocido mundo del más allá.

Un aspecto interesante de estos arquetipos es que funcionan casi demasiado bien como “caracteres arquetípicos”. Esto es porque aparecen repetidamente dentro del ciclo del poema con rasgos consistentes, y funcionan como imágenes oralmente articuladas durante el análisis clínico. Como lo observará el lector, también demuestran una relación consistente con otras imágenes y símbolos que regresan al período de los traumas infantiles. Todo lo cual nos hace concluir que debajo de lo poético y de lo metafísico existe un estrato de lo prosaico y de lo mundano. Este estrato es lo que ahora está disipando la densa bruma que esconde la vida de Dante. Si hubiera estado más enterado conscientemente de su llegada al mundo en la época en que sus facultades intelectuales estaban en apogeo, entonces el mismo viaje, expresado inconscientemente vía arquetipos, pudo también haber empezado poco tiempo después de su nacimiento, para convertirse en una pesadilla como la de pasar a través del infierno.

Dante dividió y reconstruyó todo lo que fue importante para él: amor, filosofía, religión, política, literatura y los recreó con el goce

intelectual de un pensador y poeta. *La divina comedia*, además de sus méritos literarios, es básicamente una expresión de todo lo que él trató. Sobre todo, fueron vida cristiana y pensamiento jurídico medieval expresados en la forma elaborada e intuitiva de la cultura occidental. Si tan increíble tarea iba a poseer la realidad espiritual y la unidad histórica de una obra maestra, Dante tenía que ser más pensador/historiador que poeta. *La divina comedia* pudo no haber sido una confesión tripartita o una reproducción de *Vita Nuova*, su “dulce librito” donde Beatriz es *salus poetae* o, como él la llamó, “la gloriosa donna della mia mente”. Cristo fue el *salus noster* de *La divina comedia*, cuyo propósito fue *ad majorem Dei gloriam*. El tuvo que suprimir muchas de las experiencias renovadas en el proceso creativo caracterizado por subjetividad y sensualidad de expresión. Dante sabía que tenía que destruir para poder crear, que tenía que disolver el dualismo entre espíritu y naturaleza, si pensaba tener éxito en poetizar el orden substancial y la armonía de la creación de Dios. Tuvo que reprimir mucho de lo personal, si pensaba lograr éxito en la tarea de hacer de su visión microcósmica una semejanza del cosmos.

No debemos cesar la indagación
y el fin de nuestra exploración
será llegar a donde
empezamos.

Así escribió T. S. Eliot, y esto es lo que Fredo Arias ha hecho, llegar a donde Dante empezó, y descubrir que el poeta no fue realmente capaz de destruir su pasado, para poder crear, ni tampoco fue capaz

de acabar con el símbolo del sentido psíquico enraizado en “arpones, tridentes, herida, sangre” y demás.

Otro punto que parece reforzar la validez de este nuevo estudio, es el concepto antiguo del doble, o la creencia de que en el fuero interno de todos los hombres operan opuestos complementarios (Eros y Tánatos, amor y odio, orden y confusión, etc.). Anaximandro los llamó “Guerras opuestas”. Pero solamente uno de ellos se sublima o reprime durante el proceso creativo, así se nos enseñó. A la luz de la tesis de Fredo Arias quizá ya no sea cierto, ya que los arquetipos, como la energía, no pueden ser destruidos. En realidad estos siguen al hombre no importa adonde vaya, ellos son como sus sombras.

Un ramal adicional interesante de la tesis de Fredo Arias es que incita a especulaciones. Me topé con una cuando estaba escribiendo este análisis: ¿es el viaje de Dante un intento de equilibrar *anima* y *animus* dentro de él mismo y, en la escala cósmica, un intento de equilibrar el mundo de los vivos y el de los muertos?

Hodie legimus in libro experientiae, así decía un dicho medieval. Hasta una lectura apresurada de la *Vita Nuova* de Dante atestigua la veracidad de la máxima. Más que experiencias, la poesía es una colección de recuerdos, un hecho que no debemos perder de vista al leer el trabajo de Fredo Arias. Casi nos conduce a decir, como T. S. Eliot en *East Coker*, que: “... la poesía no importa”.

El protoidioma está aquí, así como su diccionario de arquetipos

descubiertos por Fredo Arias a través del estudio sistemático de similitudes constantes del significado de las palabras que han resistido el cambio en un gran número de poetas, lo cual nos hace considerar que si la lengua hablada transporta la misma esencia de nuestro ser, entonces la función del protoidioma bien pudiera ser la de recordar el ritmo de los sentimientos que no hubo intención de expresar. Si es verdad que este acercamiento psicoanalítico al lenguaje poético tiene, tomando de la ciencia, la masa crítica para darle a la experiencia poética una nueva dimensión, es algo que determinaremos los lectores. Tal y como lo veo, el trabajo de Fredo Arias nos lleva más allá de la infancia de Dante: nos deja con una nueva morfología del simbolismo literario.

Sin embargo, habrá quienes como los cirujanos, que están dotados del arte extraño de desmembrar, verán las cosas diferentemente. Pero, como dijo el mismo Dante: "I fatti solveranno questo enigma forte" (*Purgatorio*, XXXIII, 51). [Los hechos resolverán este gran enigma].

Ubaldo DiBenedetto