

INTRODUCCIÓN

En este artículo se realizará un análisis del poema “Criselefantina” de Tomás Morales (1884-1921) desde el punto de vista de la mitocrítica. El texto pertenece al primer libro (1922) de su obra poética *Las rosas de Hércules*, concretamente a la sección titulada *Poemas de asuntos varios*, que precede a los *Poemas del mar*. Aunque en una primera valoración se podría ver este apartado como un conjunto de poemas inconexos, si atendemos al culturalismo moralesiano y especialmente a su particular tratamiento del mito, resulta perfectamente entendible el carácter conceptual con que el autor impregna toda su obra, lo que le da ese aspecto unitario con el que nos ha llegado hasta la actualidad.

La tesis de trabajo que se va a tratar de demostrar en estas pocas páginas será la siguiente: *la utilización por parte de Tomás Morales de dos esquemas para crear un mito representante de un elemento universal, según las consideraciones antropológicas establecidas por Gilbert Durand en Las estructuras antropológicas del imaginario*.

La metodología que se ha seguido para investigar y resolver la tesis que se plantea es una combinación entre el formalismo, tratando en todo momento de extraer lo máximo del texto desde el propio texto, y el estructuralismo, teniendo en cuenta aspectos destacables de la vida del autor (relaciones culturales, sentimentales, vida en general), y todo ello en conexión con otras ramas del saber (como la Antropología, Historia, Mitología, Arte) para proporcionar un tono multidisciplinar a la investigación de acuerdo con las recomendaciones de Darío Villanueva (1991).

Tomás Morales muestra a través de una cuidada métrica (versos de arte mayor, especialmente alejandrinos, rima consonántica) la imagen de una criselefantina que representa a la amada o, tal vez al revés, la imagen de la amada como una criselefantina en perfecta consonancia con el juego de la ambigüedad propio del modernismo (como por ejemplo hace Huysman en *À rebours*, 1884).

El poema está dividido en tres partes bien diferenciadas. En primer lugar aparece la descripción de la amada bajo un aire de *erotismo pagano y clásico* (Páez, 1999). A continuación el poeta hace una invitación al tálamo donde se describe la belleza de la amada en él. La naturaleza, en este momento, contribuye a sugerir un ambiente de sensualidad. Por último, se produce la consumación del amor, igualado en este caso a la muerte, actualizándose así el tema clásico de la relación dialéctica entre Eros (el amor) y Tánatos (la muerte).

Las criselefantinas eran figuras de bronce u oro (gr. *crisos*) y marfil (gr. *elefantos*) cuyo origen se remonta a la antigua Grecia, donde se utilizaba la técnica de combinar el oro y el marfil para la creación de esculturas que representaban a las diosas mitológicas (O. Guerra Sánchez, 2006; Bruno Pérez, 2002). El marfil representaba las partes carnosas del cuerpo humano, mientras que el oro quedaba reservado para las ropas, adornos y el cabello. En el siglo XIX estas representaciones escultóricas clásicas se pusieron muy de moda por el gusto hacia lo clásico, lo arquitectónico y el marfil del parnasianismo y, posteriormente, del modernismo.

La idealización de la amada como una criselefantina supone la correspondencia entre el arte de la escritura y el de la escultura, así como la sacralización de un elemento pagano al ser considerada la unión entre los amantes como un sacrificio divino, ceremonialmente llevado a cabo sobre un tálamo blanco a modo de altar.

La creación poética equivale en este poema tanto al acto amoroso como a la relación existente entre la amada



Danzarina, ca. 1930
 Bronce patinado y marfil
 22'5 cm de alto
 Firmado en la base
 "JLorenzl"

y la escultura. La amada se asemeja a una estatua, esculpida con los mejores y más preciosos materiales. Tal es el trabajo llevado a término por Tomás Morales en el poema, con la palabra como elemento maleable. Su cuerpo, tallado, resulta perfecto. Esto da lugar a la aparición de una constante que recorre todo el poema: el erotismo (recuérdese en este punto que el erotismo con una fuerte carga sensual y sexual es uno de los temas preferidos por los poetas modernistas). Sin embargo, imágenes como la del cabello suelto que cae sobre los hombros (primera estrofa), el contacto con los labios de la amada (final de la sexta estrofa) o la del acto amoroso (estrofas séptima, octava y novena) chocan con la imagen de pureza que refleja la palidez de la tez de la amada que consigue superar a la blancura de las flores con las que compete.

Este juego de contrastes va a ser el eje motor del poema: la rigidez del marfil (cuerpo) se confronta con el movimiento del pelo y de los ropajes (oro); la quietud de una estatua se envuelve en la sonoridad del movimiento del agua de una fuente (*surtidor lejano*, v. 26) y con las ramas movidas por el viento (*Un salmo acariciante preludiarán las hojas*, v. 35); la quietud inicial de los amantes se vuelve ritmo frenético *in crescendo* al unirse sexualmente; el blanco puro se vuelve rojo; la vida en muerte figurada tras el sacrificio. Esta serie de antítesis le sirve al poeta canario para unir lo que el simbolismo ruso de la década de 1920 conoció como *simbolismo sonoro* con lo que posteriormente el estructuralista francés Gilbert Durand denominaba *simbolismo conceptual*. La sonoridad sugerida en el poema (fuentes, ramas en movimiento) se une así con la mitología y el imaginario antropológico.

La mitocrítica trabaja los mitos tradicionales y los nuevos desde un punto de vista estructuralista, como sistema de pensamiento. Así, las figuras utilizadas pueden servir para revelar u ocultar un pensamiento (culturalismo) dirigido específicamente a iniciados. Esta viene a ser la esencia del simbolismo, utilizar la mitología como lenguaje de signos. Esta rama de la crítica la ha estudiado sin igual el ya nom-

brado Gilbert Durand. En su obra *Las estructuras antropológicas del imaginario* hace un repaso de las teorías que existían sobre las estructuras de la imaginación hasta el momento para recoger lo mejor de ellas y elaborar su propia teoría que servirá en este trabajo como metodología.

Durand amolda de Baudouin su teoría del isomorfismo o polarización de las imágenes, lo cual permite a través del psicoanálisis literario (Durand) bosquejar un estudio cuantitativo y casi estadístico de las imágenes. Cada isomorfa se modulará o diversificará en un vocabulario rico y determinado (así *día: luz, iluminar, claridad: brillo, antorcha; cielo: blanco, aurora, rubio; rayo: Sol, astro, estrella; visión: ojo; grandeza: alto, cenit, adelante, subir, levantar; inmenso, cima, cielo, frente, Dios; pureza; ángel*; etc). El estudio del imaginario ayuda a descifrar el culturalismo de los autores, y esta premisa hace que Durand insista en adaptar los estudios de otros autores. De Bachelard toma la idea de que los símbolos no deben ser juzgados desde el punto de vista de la forma exclusivamente, sino de su fuerza. Suponen así un movimiento sin materia, es decir, *imágenes motoras* que ayuden a clasificar los símbolos a partir de unas *metáforas base*.

La relación genética de fenómenos sensoriomotores elementales se encuentra en el nivel de los grandes símbolos. De este modo se pueden encontrar símbolos tales como el *engullimiento*, con prolongaciones sexuales, o el *amamantamiento*, visto como preejercicio del coito (anastomosis muy posible entre la dominante sexual latente en la infancia y los ritmos digestivos de la succión). Ante esto resulta factible entrever la existencia de una estrecha concomitancia entre los gestos del cuerpo, los centros nerviosos y las representaciones simbólicas.

Lévi-Strauss argumenta que lo que es del orden de la naturaleza y tiene como criterios la universalidad y la espontaneidad está separado de lo que pertenece a la cultura, campo de la particularidad, de la relatividad y la coerción. Ante este hecho, Durand insiste en la necesidad de que se establezca un acuerdo entre la naturaleza y la cultura, a

sabiendas, eso sí, de que el contenido cultural jamás ha sido vivido. Esto lo realiza Tomás Morales, así lo particular se convierte en universal.

El tecnólogo Leroi-Gourhan establece grandes clasificaciones tecnológicas de los símbolos. Lleva a cabo un bosquejo de clasificación elemental en cuatro categorías: *tierra* (material de las percusiones, sitio de los gestos tales como quebrar, cortar, modelar); *fuego* (calentar, cocer, fundir, secar, deformar); *agua* (dilución, deshielo, lavaje) y *aire* (seca, limpia, aviva). Sin embargo, este materialismo rígido dividido en los cuatro elementos heraclitianos los corrige pronto Durand con una gran ley: *si la materia gobierna inflexiblemente la técnica, dos materiales tomados en préstamo a cuerpos diferentes, pero que poseen las mismas propiedades físicas generales, inevitablemente tendrán la misma manufactura*. Por lo tanto, esta ley va a dar una gran importancia al *gesto*, a la actualización de la materia.

En una criselefantina existen dos materias primas primitivas de propiedades físicas parecidas (origen natural) pero a la vez diferentes (maleabilidad). Son manufacturadas de diferente modo (esculpido: marfil /fundido: oro o bronce) estableciéndose una simbiosis entre el cuerpo (rígido pero plástico) y los cabellos con la vestimenta y adornos (flexibles) para crear un único elemento símbolo de la perfección de la mujer, de la amada. Los dos elementos se unen como los amantes para formar una única unidad donde el marfil, con su vigor, recuerda al hombre y el oro, con su belleza, delicadeza y endebles recuerda al canon femenino de la mayor parte de la historia de la humanidad para la cultura occidental.

En un símbolo puede haber varias dominantes entrelazadas como, por ejemplo, en la figura del *árbol* (ciclo estacional; verticalidad) o la de la *serpiente* (engullimiento; resurrección: renovación, renacimiento). En este sentido, en la imagen del *oro* se combina la dominante del *color celeste y solar* con la *quintaesencia oculta*, tesoro de la intimidad, hecho que se puede observar perfectamente en *Criselefantina*, donde este material oculta el sexo de la amada.

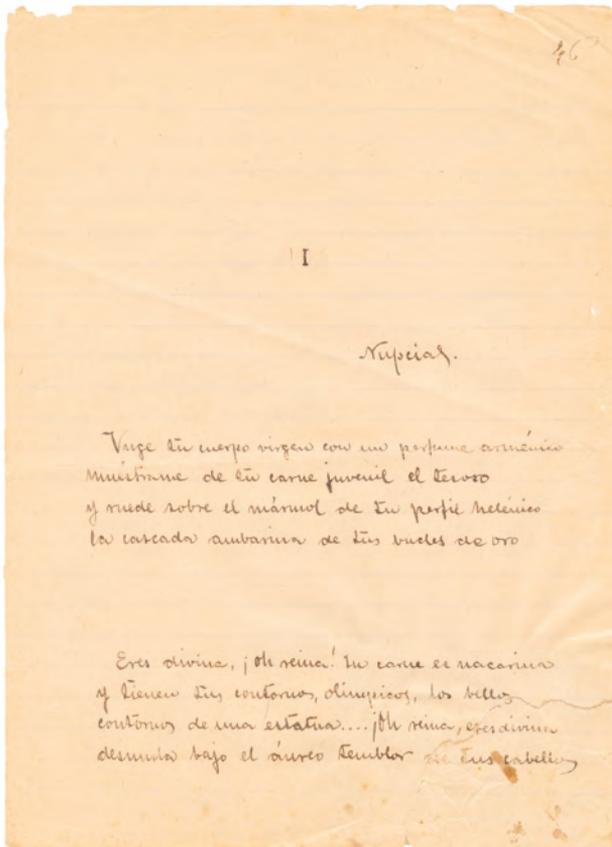
II

Una vez situados los puntos de apoyo en los que Durand cimienta su teoría antropológica del imaginario, se procederá a continuación a explicitar la terminología nominada por este autor, explicándola y aplicándola al poema de Tomás Morales objeto de este estudio.

Gilbert Durand establece cinco aspectos en los que quedan divididas las estructuras del imaginario. El primer paso previo a la materialización de una estructura es el ESQUEMA. Equivalente al *símbolo motor* en Bachelard, son engramas teóricos unidos a trayectos encarnados en representaciones concretas y determinadas. Así, por ejemplo, el gesto del engullimiento queda dividido en dos esquemas, el *descenso* y el *acurrucarse en la oscuridad*. Este esquema es perfectamente visible en *Criselefantina*, donde los amantes descienden desde una posición erguida a una horizontal sobre el tálamo a modo de altar.

Tras el esquema vienen los ARQUETIPOS. Éstos son las sustantificaciones de los esquemas. Equivalen a las imágenes primordiales de Jung. Son engramas, imágenes originales, prototipos. Suponen el punto de unión entre el imaginario y los procesos racionales. Se adecúa al esquema, siendo su universalidad constante. En *Criselefantina*, los esquemas *acurrucarse* y *ascensión* se relacionan con los arquetipos *regazo* e *intimidad* en el primer caso y *cielo* en el segundo. El arquetipo *intimidad* resulta indispensable para que se establezca la unión entre los amantes, y el arquetipo *cielo* es perfectamente visible en el poema bajo la forma del *pálio* (estr. séptima), además del sacrificio, que supone la ascensión a los cielos, dándose así una sacralización de lo pagano muy del gusto de los poetas modernistas.

El tercer paso corresponde al SÍMBOLO. Los arquetipos se relacionan con imágenes muy diferenciadas por las culturas y en las cuales varios esquemas vienen a superponerse. El símbolo adquiere mayor importancia cuanto más rico en sentidos diferentes es. En el poema de Tomás Morales el esquema *ascensión* y el arquetipo *cielo* permanecen



Manuscrito autógrafa
de Tomás Morales:
Nupcia que se transformará
en *Criselefantina*,
versos 1-8

inmutables. Sin embargo, el símbolo se transforma, de ascenso se pasa a descenso con el *rayo de luna* (estr. séptima) que cae desde el cielo hacia los amantes.

En cuarto lugar se da paso al MITO. Es un sistema dinámico de símbolos, arquetipos y esquemas. Este sistema, bajo el impulso del esquema, tiende a constituirse en relato. Utilizando el hilo del discurso, los símbolos se resuelven en palabras y los arquetipos en ideas. El mito explicita un esquema o un grupo de esquemas. *Criselefantina* se convierte así en mito del grupo de esquemas del *engullimiento* y de la *ascensión*, y todo a partir del sacrificio que convierte el blanco en rojo, la pureza en pecado (estr. novena). El arquetipo promueve la idea, el símbolo engendra el nombre, y el mito promueve la doctrina religiosa, el sistema filo-

sófico, el relato histórico y legendario como bien alude Bréhier en *Philosophie et mythe* (1914).

Por último, el mito da lugar a las ESTRUCTURAS. Éstas son protocolos normativos de las representaciones imaginarias, bien definidos y relativamente estables, agrupados en torno de los esquemas originales. Implica cierto dinamismo transformador que, en este caso viene representado por la plasticidad que encierra el poema. Plasticidad que ofrece la visión de la criselefantina (escultura hecha ser humano o al revés, que pasa de la estaticidad al movimiento), por la ruptura de la armonía del locus a causa del frenesí amoroso, por el cambio cromático del blanco al rojo. La estructura es lo que le da unidad al poema, es el concepto de la agrupación de imágenes, y que (para Durand) es susceptible de agruparse en una estructura más general llamada RÉGIMEN DEL IMAGINARIO, que en este caso correspondería a la obra poética morale-siana entendida al completo como un único libro, como suma de estructuras, y todo bajo el título de *Las rosas de Hércules*.

CONCLUSIÓN

1 Esta simbología ha sido actualizada constantemente a lo largo de la historia de la literatura universal, y en la actualidad tenemos claros y notorios ejemplos que han provocado correspondencias artísticas. Tal es el caso de la corta obra de Alejandra Pizarnik titulada *La condesa sangrienta*, basada en la leyendaria y real figura de la condesa Erzébet Báthory, donde este singular personaje trataba de llegar al clímax erótico sentada bajo una jaula donde se encerraba a una doncella y donde se le hería hasta la muerte para provocar la caída de la roja saliva sobre las puras y pálidas vestimentas de la cruel anfitriona. Estas estructuras antropológicas que continuamente se actualizan en la historia literaria aportan parte del carácter universal de la poesía de Tomás Morales.

Tomás Morales, poeta canario del período modernista con mayor proyección fuera de las islas Canarias, establece en el poema *Criselefantina* una relación de imágenes míticas que dan lugar a una estructura bien definida. Sigue todos los pasos descritos por la teoría antropológica de las estructuras del imaginario expuesta por Gilbert Durand, por lo que la tesis de trabajo planteada al comienzo de este trabajo (*la utilización por parte de Tomás Morales de dos esquemas para crear un mito representante de un elemento universal siguiendo las consideraciones antropológicas establecidas por Gilbert Durand en Las estructuras antropológicas del imaginario*) queda demostrada positivamente.

La universalidad del código culturalista de la simbología¹ empleada por el escritor canario queda reflejada no solo en la estructuración mítica descrita en el presente trabajo, sino también en la utilización de aspectos puntuales

de los que se puede destacar la superposición del color representativo de la lujuria (el rojo) sobre el de la pureza (el blanco).

BIBLIOGRAFÍA

MORALES, Tomás (2006): *Las rosas de Hércules*, edición crítica de Oswaldo Guerra Sánchez, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria.

—(2008): *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar*, edición facsímil, introducción de Oswaldo Guerra Sánchez, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria-Casa Museo Tomás Morales.

BRÉHIER, E. (1914): “Philosophie et mythe”, en *Revue de Métaphysique et de Morale*.

DURAND, Gilbert (2005): *Estructuras antropológicas del imaginario*, Madrid, Fondo de cultura económica.

Guerra Sánchez, Oswaldo (1999): “El espacio urbano como mito fundacional del modernismo canario”, en *Varia lección sobre el 98: el modernismo en Canarias: (Homenaje a Domingo Rivero)*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, pp. 57-90.

PADORNO, Eugenio (2004): “Algunas observaciones textológicas sobre ‘Criselefantina’, poema de Tomás Morales”, en *Moralía: revista de estudios modernistas*, n.º. 4, Casa-Museo Tomás Morales, Cabildo de Gran Canaria, pp.64-73.

PÁEZ MARTÍN, Jesús (1999): “Tomás Morales y la atmósfera lírica finisecular en Gran Canaria” en *Varia lección sobre el 98, el modernismo en Canarias: (Homenaje a Domingo Rivero)*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, pp. 173-200.

PÉREZ, Bruno (2005): *Un ensayo sobre la escritura moralesiana de la ciudad de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, Anroart.

—(2002): “Criselefantina, Epitalamio Poético”, en *La palabra y el deseo: estudios de literatura erótica*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad, pp. 145-160.

Diccionario de mitología clásica (2004), Madrid, Alianza Editorial.

PIZARNIK, Alejandra (2002): *La Condesa Sangrienta*, Barcelona, Lumen.

SANTANA, Germán (2002): *La palabra y el deseo: estudios de literatura erótica*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad.

VILLANUEVA, Darío (1991): “Pluralismo crítico y recepción literaria”, en *Tropelías*, nº 2, pp.