

DOS VERSIONES DE UN MITO EN LAS LETRAS DE MENDOZA (O DE CÓMO ÍCARO SE ELEVÓ Y CAYÓ)

Marta Elena Castellino
Universidad Nacional de Cuyo

1. Introducción

Prueba de la asombrosa vitalidad del mito es que cada época, cada hombre, puede hacer de él su propia lectura e interpretación; más aún, usarlo como vehículo de expresión de sus propios anhelos e ideales, cuando no de sus propios temores e inquietudes.

Este fin de siglo que es también fin de milenio, tan posmoderno en su actitud crítica, en su tendencia al fragmentarismo, en su deconstrucción ácida de los “grandes relatos”, está gestando igualmente una relectura distinta del mito, que llega a veces a una inversión del sentido, como ocurre, por ejemplo, en Marco Denevi y sus *Falsificaciones* (1966), repertorio de juegos intertextuales a través de los cuales el autor recrea no sólo algunas figuras de la mitología griega (Fedra, en “Vindicación de Fedra”, Hércules, en “El trabajo N° 13 de Hércules”, Antígona, en “Antígona o la caridad”, Ulises y Penélope en “Epílogo de las *Iliadas*” o Teseo y Ariadna en “El sí de las niñas”) sino también bíblicas (José, en “Justificación de la mujer de Putifar” o Judas en “El maestro traicionado”), históricas (“La reina virgen”, “Biografía secreta de Nerón”) y literarias (“El precursor de Cervantes”, “La mujer ideal no existe”, “Ética

de Celestina”, etc.)¹. Pero quizás donde se advierta mejor esa inversión de sentido, con la profunda carga de ironía que encierra, es en el antológico “Viaje a *Puerto Aventura*”, construido a partir del simbolismo del viaje. En efecto, en este relato el autor condena a sus protagonistas a terminar sus días en un paraje infernal, especie de contracara de ese Buenos Aires suburbano por el que iniciaron su peregrinaje de aburridos burgueses; irónica paradoja que no deja de ser percibida tanto por los implicados en la peripecia como por el lector².

Pero ésa es otra historia, y hoy quiero explorar en nuestra literatura regional para encontrar dos versiones, muy significativas ambas a pesar de su disímil factura literaria, del mito de Ícaro. Se trata en primer lugar de un poema de Luis Codorniu Almazán, que encabeza el volumen titulado precisamente *El mito de Ícaro*³. Luego, me ocuparé de la novela de Abelardo Arias, *Minotauroamor*⁴, en la que el personaje de Ícaro entremezcla su peripecia con la del Minotauro, en un sesgo en cierto modo inédito pero verosímil, del mito.

Ahora bien ¿cuál es la sustancia mítica referida y cuál la particular utilización que cada uno de los autores hace de ella?

¹ Sobre este tema, cf. David Lagmanovich: “Marco Denevi y sus *Falsificaciones*”. En: *Revista Chilena de Literatura*, Nº 50, 1997, pp. 65-76; Nilda Flawiá de Fernández y Estela Asís de Rojo: “De mitos y máscaras; *Falsificaciones* de Marco Denevi y su relación con la cultura griega”. En: *Siglo XXI*. Domingo 10 de noviembre y Domingo 17 de noviembre de 1996.

² En: Marco Denevi. *Obras completas*. Buenos Aires, Corregidor, 1983. Vol. 2, pp. 95-118.

³ Mendoza [D'Accurzio], 1950, 123 p.

⁴ Buenos Aires, Sudamericana, 1966. Citaré por la siguiente edición: Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, 1991, 157 p.

2. El mito de Ícaro

Es bien conocida la historia de Ícaro, el hijo adolescente de Dédalo, encerrado junto a su padre en el Laberinto construido para el Minotauro. Justamente, al intentar huir de allí con unas alas fabricadas por su padre, Ícaro desoye el consejo de éste: no acercarse en demasía ni al sol ni a las aguas del mar. Embriagado por el impulso ascensional, el joven sube más allá de lo prudente, y el calor solar derrite la cera de las alas; por ello se precipita al océano, donde se ahoga.

He resumido el relato a ciertos lineamientos fundamentales que me interesa destacar, en orden al planteo de una posible interpretación simbólica:

- * la juventud de Ícaro, hijo del inventor Dédalo y de una esclava.
- * el *laberinto*, prisión compartida con el Minotauro, ser humano-divino-monstruoso, mitad hombre y mitad toro, hijo de los amores adúlteros de la reina Pasifae de Creta con el toro sagrado de Poseidón.
- * las alas fabricadas con plumas de aves y cera.
- * el consejo de Dédalo, tendiente a mantener un equilibrio que puede equipararse a la “áurea medianía”, al ideal del *justo medio* como programa vital.
- * el *vuelo*: según Mircea Eliade, el vuelo traduce la inteligencia, la comprensión de las cosas secretas o de las verdades metafísicas; a la vez, esa “abolición de la pesadez” puede simbolizar una mutación ontológica del ser humano⁵. Para Bachelard, fenomenólogo de la imaginación, la imagen poética del vuelo es un reflejo o reelaboración del *vuelo onírico*, una experiencia psicológica profunda que confiere profundo significado a la

⁵ Mircea Eliade. *Mitos, sueños y misterios*. Buenos aires, Compañía Fabril Editora, 1961, p. 129.

construcción verbal⁶. Luego volveremos sobre ello.

- * el exceso cometido por el joven: *hybris* o *desmesura* que se relaciona con la fatalidad de su destino.

A partir de estas secuencias narrativas se pueden adelantar distintas interpretaciones del simbolismo potencial del relato mítico.

Hay, en efecto, una primera interpretación que pone el acento en el *exceso*, en el orgullo, desobediencia, temeridad o inconsciencia del joven Ícaro, defectos en parte debidos a su edad.

Así por ejemplo Pierre Grimal, en su *Diccionario de mitología griega y romana*, nos refiere el suceso de la caída fatal comentando que "Ícaro, lleno de orgullo, no atendió los consejos de su padre"⁷. Por su parte el *Diccionario Rioduero* nos presenta al personaje como "símbolo de las aspiraciones desmedidas o el afán irracional de aventuras que conducen a la desgracia"⁸.

Existe también una interpretación, más compleja y de corte psicológico, que es la que expone Paul Diel en su estudio acerca del simbolismo de los mitos griegos: "Ícaro, símbolo del intelecto insensato, símbolo de la imaginación perversa, es una personificación mítica de la deformación del psiquismo que se caracteriza por la exaltación sentimental y vanidosa frente al espíritu"⁹.

Cabe señalar que Diel distingue y opone *intelecto* y *espíritu*; así, Ícaro simbolizará el intelecto vanidosamente ciego, vale decir, una "errónea

⁶ Cf. *El aire y los sueños; Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. México, Fondo de Cultura Económica, 1958, 329 p.

⁷ Pierre Grimal. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona-Buenos Aires, Ediciones Paidós, 1981, p. 278.

⁸ *Diccionario Rioduero; Símbolos*. Madrid, Ediciones Rioduero, 1983, p. 123.

⁹ Paul Diel. *El simbolismo en la mitología griega*. Buenos Aires, Labor, 1991, p. 48.

configuración del espíritu: la locura de grandeza, la megalomanía"¹⁰.

Todos los elementos del mito reciben una lectura concordante: Dédalo es también símbolo del intelecto, pero -para Diel- "el intelecto sigue siendo, comparado por el espíritu, un medio parcial e imperfecto de elevación", de allí las alas de cera. Entonces, el mito expresa claramente "sus dos significados: el deseo exaltado de elevación y la insuficiencia de los medios empleados"¹¹. Por ello, el consejo del padre es "un primer indicio del ideal griego, el ideal del justo medio, el de la medida"¹²; Dédalo pone en guardia a su hijo sobre el peligro al que se expondría si alimentara el deseo desmesurado de huir de las regiones perversas (el laberinto, equiparado al subconsciente) con la esperanza vana de poder alcanzar la región sublime mediante el aparato insuficiente del intelecto (las alas de cera).

Otra interpretación original es la que propone Bachelard, quien ve en la figura de Ícaro y en las alas de que se vale para elevarse una *racionalización* del núcleo imaginario de esa imagen, la del sueño del vuelo: "respecto a la experiencia dinámica profunda que es el vuelo onírico, *el ala es ya una racionalización [...] el vuelo onírico no es nunca un vuelo alado*". Y agrega que "cuando aparece el ala en un relato de sueño de vuelo, debe sospecharse una racionalización de éste. Podemos tener la casi seguridad de que la narración se halla contaminada, bien por imágenes del pensamiento en vigilia, bien por inspiraciones librescas"¹³. De todos modos, racionalizada o no, pura o no en su fuerza evocadora, lo cierto es que las reflexiones de Bachelard llaman la atención sobre la constancia y universalidad de esa experiencia del vuelo onírico nocturno

¹⁰ *Ibid.* p. 49.

¹¹ *Ibid.* p. 45.

¹² *Ibid.* p. 46.

¹³ *Op. cit.* pp. 39-40.

y su profunda significación antropológica¹⁴; del mismo modo, llama la atención sobre su contrapartida, el *viaje hacia abajo*, la *caída*, de especial relevancia en relación con el personaje de Ícaro. Igualmente, estudia ciertos elementos, a primera vista decorativos, como pueden ser las nubes o el cielo, pero que son susceptibles también de una interpretación simbólica y enriquecen, con sus connotaciones particulares, la significación global. Desde esta óptica particular, "la vida espiritual está caracterizada por su operación dominante: quiere crecer, elevarse. Busca instintivamente la *altura*"; por ende, las imágenes poéticas resultan *imágenes de elevación* por cuanto "Únicamente los poemas pueden presentar al día las fuerzas ocultas de la vida espiritual"¹⁵.

Tenemos entonces, finalmente, la interpretación de los poetas que -a la luz de sus propias intuiciones- recrean los viejos mitos, reelaboran las figuras míticas, en un proceso de abstracción creciente que va desde la simple transposición literaria o elaboración verbal de la persona humana real y corpórea, hasta la elaboración de símbolos o emblemas.

Como ejemplo de este proceso de abstracción encontramos al poeta Luis Codorniu Almazán, que convierte a Ícaro en símbolo del espíritu ascensional del hombre, respuesta a un íntimo anhelo de todo ser humano que el modernismo quintaesenció en el *artista*, reelaborando por un lado la imagen del *vate*, del poeta vidente, y por otra, la del *genio*, al modo del superhombre nietzscheano.

En cuanto al proceso de humanización del personaje mítico, lo advertimos cabalmente en la novela de Abelardo Arias que logra "hacer vivir" realmente a Ícaro, más allá del esquematismo del ser en cierto modo estereotipado o arquetípico.

¹⁴ "[...] *entre todas las metáforas, las de altura, de elevación, de profundidad, de rebajamiento, de caída, son metáforas axiomáticas por excelencia. Nada las explica y lo explican todo. O, en forma más simple: cuando se las quiere vivir, sentir y sobre todo compararlas, se comprende que llevan un signo esencial y que son más naturales que todas las demás [...]* esa imágenes tienen un poder singular: dominan la dialéctica del entusiasmo y de la angustia". *Ibid.* p. 21. Las cursivas son mías.

¹⁵ *Ibid.* pp. 55-56.

3. El alma en vuelo

Luis Codorniú Almazán nació en San Juan en 1900, pero realizó toda su actuación en Mendoza. Se graduó como profesor de Filosofía y Pedagogía en la Universidad Nacional del Litoral y en la Universidad Nacional de Cuyo concretó el curso y trabajos finales del seminario para el doctorado en Filosofía y Letras. A su labor como profesor de Castellano y Literatura, Psicología, Lógica y Filosofía en Institutos dependientes de la Universidad y del Ministerio de Instrucción Pública de la Nación se puede agregar su desempeño como Inspector General de Escuelas de la Provincia de Mendoza y el cargo de Rector del Instituto de Especialización Docente¹⁶.

Su producción literaria comienza en 1923, cuando publica su primer poemario: *Soledades y Angustias*. A esta obra siguieron una novela breve: *Romanza impromptu* (1929) y una serie de crónicas romanceadas, a partir de 1924, como *Crónicas de Patria Nueva* (1936)¹⁷, *Don Manuel Corvalán*, *Evocación a la Bandera de los Andes* y también algunas de carácter religioso como *Ecce Mater*, *Ecce Filius*. En 1950 publica *El Mito de Ícaro*, poema cíclico en versículos que mereció juicios elogiosos por parte de la crítica y le valió el Premio Municipal. Pertenece por lo tanto a la misma generación poética de Burgos o Bufano, pero su talante expresivo discurre por cauces diversos: a pesar del cultivo más o menos frecuente del verso octosílabo, la poesía de Codorniú Almazán -al menos en la obra que analizamos en este caso- permanece más bien adscripta a los cánones prestigiosos del modernismo, con su cultivo exacerbado de la forma y la suntuosidad de sus imágenes casi pictóricas, en un juego de

¹⁶ Cf. Mario Ballario. *50 años de poesía en Mendoza 1922 - 1972*. Mendoza, Azor, 1972, p. 95. También Nelly Cattarossi. *Literatura de Mendoza (Historia documentada desde sus orígenes a la actualidad) 1820-1980*. Mendoza, Inca Editorial, 1982, Tomo I, pp. 293-296.

¹⁷ Estas crónicas fueron interpretadas bajo su dirección en escenas de teatro mimo-simbólico, serie de sucesivas estampas suscitadas por la voz de un locutor o recitador de los romances, complementándose con música.

*transposiciones de arte*¹⁸, con ese parnasianismo que vuelve los ojos a la tradición clásica en su intento de significar más claramente la situación del poeta en el mundo.

Es que *El mito de Ícaro* es una prosa poemática en la que, como afirma Vicente Nacarato, “el símbolo de Ícaro es el paradigma que preside el corolario de tan esperanzado relato poemático, escrito en cuidadosa prosa transparente y segura en su configuración sintáctica”¹⁹.

Por su parte Nelly Cattarossi, siguiendo lo expresado por el poeta en la nota biográfica que acompaña la antología de sus poemas incluidos en *50 años de poesía en Mendoza*, destaca que este “poema cíclico en versículos”, constituye un digno corolario de su producción artística “ya que en él ha resumido en madurez de espíritu y de estudio, su vocación de maestro y de poeta”, enriquecida con sus reiterados viajes a Europa, que le permitieron abreviar en las fuentes culturales de España, Francia, Italia o Alemania²⁰.

Es justamente a ese valor en cierto modo magistral (magisterial) del poeta al que quiero referirme.

En este poema nuestro autor intenta dar cuerpo literario al impulso de elevación que subyace a la condición humana, ese *sueño del vuelo* que según Bachelard emerge de las nocturnas profundidades oníricas para instalarse en la poesía diurna a través de algunas imágenes, que también encontramos en la poesía de Codorniú Almazán, corporizadas en la figura mítica de Ícaro.

¹⁸ Como se advierte por ejemplo en el poema titulado “En esta suave hora”, escrito en tercetos alejandrinos, que comienza: “En esta suave hora de la tarde tranquila / he recogido rosas y una azucena lila” o la composición escrita “Ante *La Piedad* de Miguel Angel” y titulada igualmente “Piedad”: “Tú serías hermosa si es la Tristeza hermosa, / si el azul de tus sienas puede llamarse níveo; / tus manos fuesen bellas si son bellas las manos / exangües, si son bellos los nenúfares lívidos”. En: M. Ballario. *Op. cit.* pp. 99-100.

¹⁹ Vicente Nacarato. “La literatura en Mendoza”. En: *Los Andes*. Mendoza, 20 de octubre de 1957.

²⁰ M. Ballario. *Op. cit.* p. 95.

El comienzo del poema es narrativo y nos remite a la fuente clásica:

Esta es la fábula de Ícaro el adolescente, el prisionero del rey Minos;

Ícaro, a quien el sol quemó las alas, las derritió en su fuego, lo tumbó como un meteoro.

Cayó en aquel mar de Grecia, engendrador de islas, más acá de Propóntide, más allá de la Hélade; en el mar de su nombre.

Entonces Ícaro, gemías cautivo en la isla. Mas un día forjaste unas alas con suturas de cera.

Dédalo las ajustó sobre tus hombros, y te ajustó con ellas la esperanza.

Y los dioses te fueron propicios [...]

Y tú ascendías Ícaro, al capricho del ala, sin dolor, sin prisiones [...]

Un demonio de audacia vociferábase [...]: “¡siempre allá, más arriba de tu frente!”

Luego de una secuencia predominantemente descriptiva, que analizaremos luego, concluye el desarrollo del mito:

Las Parcas te habían visto; derritieron la cera de tus alas en la vecina llamarada del sol;

Como un astro cadáver se derrumbó la estatua de tu cuerpo;

Hubo un crujir de rocas: ¡Fatalidad! ¡Fatalidad!

¡Ay! un sollozo sucesivo se propagó en las aguas, y el último eco se llevó llorando el cadáver de tu nombre.

Las alas de tu fuga no se llamaban Esperanza, no;

Un viento de tragedia recorría los vientos arrastrando aquel nombre verídico: ¡Fatalidad! ¡Fatalidad!

Se dan en el texto del poeta mendocino algunos de los elementos tradicionales que ya hemos puntualizado:

- *la *juventud* del personaje.
- *sus *alas*, como elemento precario.
- *la embriaguez del *vuelo*.
- *el *exceso*.
- *la *caída* fatal.

Los elementos en cierto modo originales aparecen en cambio en la parte final del texto:

Ésta es la fábula de Ícaro, el prisionero adolescente, el fugitivo alado, el peregrino de lo excelso;

El símbolo del genio que bate sus alas bajo un irónico presagio;

Ésta es la alegoría de la Ambición y del Deseo, bajo todos los climas, sobre todas las tierras.

Parábola de lo fatal irreparable; la perfección humana que amamantan los pechos de la muerte.

Ésta es la alegoría del Anheló, el multiforme Numen, el Siempre Incomprendido, el Tentador Glorioso,

Es el drama del Hombre.

¡El Mito de Ícaro!

Esos rasgos particulares o intensificaciones de lo que expresa la leyenda considerada como hipotexto, son los siguientes:

- * la insistencia en la idea de *fatalidad*, la referencia a fuerzas externas a Ícaro, como agentes del drama, de allí la reiteración del sintagma “¡Fatalidad! ¡Fatalidad!” junto a la mención de las Parcas, tejedoras del destino humano y prontas a castigar cualquier exceso de los mortales.
- * la asimilación de la figura mítica al *genio*, especie de superhombre: “El símbolo del genio que bate sus alas bajo un irónico presagio”, en su anhelo de perfección: “alegoría del Anhelo, el multiforme Numen, el Siempre Incomprendido”.

También merece ser destacada la secuencia descriptiva del vuelo:

Y los dioses te fueron propicios. Y al fin te elevaste en el aire: un ventecillo leve te azotó los talones; se arrebujó cual túnica en el tórax y te limpió la frente con un pañuelo de frescura;

una gran luz de excelso te colocó en el rostro un viso de belleza, y a cada nueva nube te llamaba la próxima;

¡Cuánto paisaje lúcido en tus ojos! ¿Qué era el mundo?

-Un universo fluido, azul y nácar, descansando en un disco de tierra remota, cuyo linde era el último horizonte.

¡Cuánto paisaje nuevo en tus pupilas!

-Un fuego de oro, un océano de oro, rumbo al sol; y tú ascendías, Ícaro, de pie sobre un gran cúmulo de nubes, sin tregua, sin fatiga, en la victoria eterna el camino, con bocanadas de felicidad en el pecho;

Llevabas las rosas de la reciente tarde ceñidas a la cintura; tus alas recogían brazadas de lumbre, batían los éteres profusos: era un fuego de bronce, y tú un esquife níveo, náufrago en un océano lapizlázuli y oro;

Las Parcas te avistaron como un ave suspensa; tus alas batían al compás unísono áureos turbiones, chubascos de lumbre; llevabas una sonrisa de victoria prendida en los labios como una flor traslúcida [...]

Este pasaje adquiere una significación especial a partir de las conceptualizaciones de Gastón Bachelard. En efecto ¿es posible vislumbrar aquí los vestigios de esa experiencia onírica auténtica de que habla el estudioso de las imágenes, a partir de la cual el poeta mendocino se aparta de lo meramente libresco? En tal sentido resultan significativos los distintos elementos que conllevan a crear la idea de ascensión, de verticalidad y son expresión de esa imaginación dinámica²¹, que confiere su dinamismo a toda la composición:

- * las nubes como escala: “a cada nueva nube te llamaba la próxima”; o bien “y tú ascendías, Ícaro, de pie sobre un gran cúmulo de nubes, sin tregua, sin fatiga”²².
- * la misma luz se vuelve una fuerza ascendente en ese ensueño dinámico del aire: “Un fuego de oro, un océano de oro, rumbo al sol”. El sentido espiritual de esa ascensión se refuerza con la imagen de la aureola que ahuyenta cualquier sombra y confiere al personaje una gracia especial: “una gran luz de excelso te colocó en el rostro un viso de belleza”²³.

²¹ “Para esa imaginación dinamizada, todas las líneas son surcos, todos los signos del cielo son llamadas, y el deseo de subir se adhiere a todas las apariencias, incluso las más fugaces, de verticalidad [...] Todo nos lleva hacia las alturas, la luz, el cielo, puesto que volamos íntimamente, puesto que hay vuelo en nosotros”. En: *Op. cit.* p. 62.

²² Como señala Bachelard a propósito de la poesía de Shelley, el movimiento interno de la poesía acumula imágenes aéreas como un impulso vital y “la aglomeración de las nubes no es más que *escala* si se la quiere subir, si se desea -con toda el alma- ir más alto”. *Ibid.* p. 62.

²³ También Bachelard llama la atención sobre este aspecto: “Ahuyentamos las sombras de la frente, ahuyentamos de la frente lo que nubla la mirada, ahuyentamos las preocupaciones como cenizas, como un humo, luego como una bruma más lejana. Así aparece la aureola como una conquista física, dulce y progresiva. Es la conquista de un espíritu que toma poco a poco conciencia de su claridad. En el reino de lo imaginario, la lucha se libra entre el fulgor y la penumbra, de bruma a bruma, de fluido a fluido”. *Ibid.* p. 73.

- * el cielo mismo adquiere dinamismo: “áureos turbiones, chubascos de lumbre”, en función de ese *aligeramiento* que experimenta el ser en su ascensión: “esquife níveo, náufrago en un océano lapislázuli y oro”. También los colores mencionados en este poema: “azul” y “oro” aparecen frecuentemente en las cimas donde nos eleva el sueño, y adquieren connotaciones de ingravidez, en esa suerte de ascensión coloreada²⁴.
- * también la tierra sufre un proceso de desmaterialización y se transforma en un “universo fluido, azul y nácar, descansando en un disco de tierra remota, cuyo linde era el último horizonte”, especie de *isla suspendida* que es propia del psiquismo aéreo de que habla Bachelard²⁵.
- * el viento en los talones del personaje, imagen del vuelo onírico, que podría sugerir las alas de Mercurio, auténtica garantía -según Bachelard- de que el poema está vinculado con una *imagen dinámica vivida*, en cuanto sugiere el propio talón dinamizado, sin racionalizaciones, vale decir, un impulso ascensional interno, inherente al hombre²⁶. Como señala Bachelard, “para el hombre que sueña las fuerzas voladoras residen en los pies [...] designaremos esas alas de los pies como *alas oníricas*”²⁷.

²⁴ “Parece que un azul, a veces un color áureo, aparecen sobre las cimas donde nos eleva el sueño. Frecuentemente, por sí mismo, sin sugestión alguna, al vivir la ascensión imaginaria, el soñador llega aun medio luminoso [...] Podría hallarse en ciertos sueños la posibilidad de clasificar las ascensiones en el aire azulado y las ascensiones en el aire áureo”. En: *Ibid.* p. 149.

²⁵ Cf. *Ibid.* p. 59.

²⁶ “La única racionalización por la imagen de las alas que puede estar de acuerdo con la experiencia dinámica primitiva es el *ala en el talón*, las alitas de Mercurio, el viajero nocturno [...] No vacilaríamos en hacer de esas pequeñas alas -bien situadas dinámicamente para simbolizar el sueño aéreo y sin significado visual real- el signo de la sinceridad del soñador”. En: *Ibid.* p. 43.

²⁷ *Ibid.* p. 45.

Vale la pena detenerse en este aspecto: hablábamos de las *alas* como un elemento importante en el mito de Ícaro, por más que Bachelard las considere una racionalización que se contrapone, en cierto modo, con esas alas oníricas²⁸. Según Cirlot²⁹, en su significado más generalizado las alas representan la espiritualidad, la imaginación, el pensamiento; y es la forma y condición de las alas la que expone, en consecuencia, la calidad de las fuerzas espirituales simbolizadas. Las alas verdaderas - según señala Paul Diel- son las de los espíritus puros, como los ángeles o Pegaso, "símbolo claro de la inspiración divina, de la imaginación creadora"³⁰. En cambio, las alas de cera exponen su radical insuficiencia para la función asignada; así, Ícaro pasará a simbolizar el intelecto vanidosamente ciego, tanto como la desproporción o precariedad de los medios en relación con el fin.

A partir de estas sugerencias, las imágenes del poema sugieren un itinerario ascensional que es el íntimo anhelo de todo hombre y que aún en su parte negativa, la caída aludida por el mito, habla de esa añoranza de cielo que se materializa muchas veces en el ensueño nocturno. De todos modos, también operan en el poeta otras reminiscencias, librescas éstas, que condicionan la concreción imaginaria de un determinado concepto.

En este sentido, quiero proponer para este texto de Codorniú Almazán una interpretación que a primera vista puede parecer reductiva, parcializadora, pero que -a mi juicio- da cuenta de esa fuente "libresca" que confluye en la creación de la figura de Ícaro por parte del poeta mendocino: es la identificación de ese hombre en ascensión con la figura del *poeta*, considerado como un ser de excepción, expresión pura por lo tanto de lo más plenamente humano.

²⁸ La no necesidad de las alas para el vuelo onírico se pone de manifiesto en la afirmación siguiente: "en el mundo del sueño, no se vuela porque se tengan alas; se crea uno alas porque se ha volado", al par que se insiste en el carácter de añadidura, *a posteriori* de la auténtica experiencia. *Ibid.* p. 40.

²⁹ Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 6ª ed., 1985.

³⁰ *Op. cit.* p. 46.

4. "¡Torres de Dios, poetas, pararrayos celestes!"

En el proceso de la lírica moderna, el romanticismo marca un importante punto de inflexión en torno a la imagen del poeta que los textos construyen. El modernismo hereda ese *gigantismo* romántico junto con la idea simbolista del poeta *vate*, capaz de descifrar las ocultas armonías y correspondencias de los seres, capaz de comprender y expresar el misterio del universo.

Ese proceso de elevación del espíritu ha encontrado distintas concreciones artísticas y una de las que me interesa destacar es la que se da en la poesía de Rubén Darío, a través de la figura del caballo alado. Esto no significa proponer como hipotexto, para el poema del mendocino, la obra de Darío, pero las significativas coincidencias entre los dos textos ilustran el sentido de esta aproximación de la figura de Ícaro con la del poeta (otro tanto podría decirse con respecto al "Himno de las torres" de *Las montañas del oro* lugonianas).

Así, en el poema titulado "Pegaso"³¹, del genial nicaragüense, se aclara su concepción de la poesía como *aventura en lo absoluto*. Según destaca Anderson Imbert:

Pegaso se había convertido durante el Renacimiento en la cabalgadura de los poetas. Darío usa de la mitología griega (y de su tradición literaria moderna) para una estética simbolista: el poeta aparece como héroe, como semidiós. La poesía se convierte así en un modo místico de conocimiento. Baudelaire había dicho: "*¡Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau!*". Es la aventura de Darío en su Pegaso: sólo que el misterio aquí se aclara con optimistas imágenes de sol, azul, aurora y perspectivas abiertas³².

³¹ Poema incluido en *Cantos de vida y esperanza* (1905). En adelante citaré por la siguiente edición: Rubén Darío. *Poesías completas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

³² Enrique Anderson Imbert. "Rubén Darío, poeta". *Ibid.* p. XXXI.

Y -yo agregaría- también es la aventura del Ícaro de Codorniu Almazán. Porque en diálogo con la poesía de Darío, además del mito clásico, es que terminaremos de precisar el sentido de este poema en versículos, o prosa poética, como se lo ha caracterizado.

Veamos cuáles son los rasgos destacados de esta imagen del poeta.

Darío, en su poema "Introducción", que abre la edición de sus *Poesías Completas*, hace una exaltación de la juventud, cualidad de Ícaro ("En el alba de la vida/todo es luz esplendorosa") y del don de la poesía:

Los que tenemos por don
de suprema excelsitud,
de la cuna al ataúd
el ser de la inspiración
[...] luchamos por penetrar
el velo del porvenir³³.

Se hace alusión igualmente a fuerzas oscuras y amenazantes ("La edad presente es de lucha /.../ ya está muy crecido el mal" p. 5), como cifra de la contradicción que acecha permanentemente al poeta; al mismo tiempo se rescata la misión de éste como vate y redentor: "Que truene la profecía / en su palabra de fuego /.../ que muestre a la humanidad / lo luminoso y lo santo; / y que se escuche su canto / por toda la eternidad" p. 6). Es así un auténtico "Peregrino del Ideal", amenazado por enemigos arteros: perfidia, odio, envidia. En otros poemas, esta figura del poeta se completa con la referencia al vuelo: "En su loco afanar la mente mía / alza a la altura el atrevido vuelo" (p. 10), y la alusión a Pegaso: "Es preciso montar en el Pegaso / para sonar la cítara de oro" (p. 14), todo ello envuelto en una suntuosidad de imágenes que recuerda la poesía de Codorniu.

Ahora bien, el poeta mendocino toma todos estos sentidos desarrollados por el nicaragüense en torno a la imagen del *artista*, y los cifra en la figura de Ícaro, en una transmutación que no deja de ser significativa, en función de lo apuntado por Diel: "El artista realizado es aquel que puede

³³ *Ibid.* p. 4.

expresar con toda veracidad, con objetividad, es decir, sin exaltación, la caída y elevación, el tormento y la alegría de la vida. Es decir que el artista, liberándose de sí mismo, ha adquirido una distancia objetiva frente a la vida y sus complicaciones". Y agrega: "En el más alto grado de ascensión sublime, la psique, ávida de la más intensa satisfacción, no se contenta ya con crear la imagen verídica de la vida, sino que aspira a la armonía de toda actividad, a la purificación completa"³⁴.

Ahora bien ¿por qué Codorniú Almazán elige a este personaje falible para simbolizar al artista? Pienso que lo hace guiado por una intuición creadora que no deja de ser certera. Si bien en su poema hay una exaltación de esta figura que llega a aproximarla a la del titán Prometeo, no puede desentenderse de la condición dual del ser humano, capaz de elevarse pero siempre en riesgo de caer. Además, al optimismo modernista -aun bajo una retórica que puede ser análoga- sucede hacia 1950 una visión más desencantada, propia de un siglo que avanza en el descreimiento y la incertidumbre.

4. De dioses, hombres y monstruos

Abelardo Arias es uno de los más destacados narradores mendocinos contemporáneos. Aunque nacido en 1908 en Córdoba, por circunstancias derivadas del hecho de pertenecer su padre al Ejército, siempre se consideró un mendocino cabal y dio testimonio de ello a partir de su primera novela, lírica evocación del despertar a la vida en tierras sanrafaelinas. A partir de este primer anclaje en una geografía entrañable, la obra de Arias se abre en círculos de creciente universalidad, sumando motivos e incitaciones de variada procedencia. Así, construye en su novela *Minotauroamor* una extraordinaria versión del mito clásico, que nos interesa ahora explorar en uno solo de sus aspectos: la figura de Ícaro y los lazos complejos que entreteje con el Minotauro. También en este caso sería posible, como ocurre con el texto de Codorniú, establecer una relación con el contexto estético ideológico. En relación con esto,

³⁴ *Op. cit.* pp. 54-55.

adelantaré que -si la visión del primero es heredera de la concepción del poeta vate o genio que viene desde fines del XIX- la novela se inscribe en una problemática de corte existencial en la que es el hombre con sus angustias, dudas y temores, el que lucha denodadamente por salir del laberinto de su propia condición. Evasión por el aire (falsas alas), por el arte o por la muerte, la respuesta será siempre precaria e insatisfactoria.

Ante todo, el protagonista del texto novelesco será el Minotauro y la función de Ícaro se define siempre en función del monstruo, en una relación ambigua, plena de connotaciones sugerentes, que contribuye a incrementar la sensación de verdadera humanidad que Abelardo Arias logra insuflar a las criaturas míticas.

Todas las circunstancias del relato tradicional son aprovechadas asimismo por el narrador mendocino, quien a partir de esa base común, plantea algunas divergencias, que examinaremos brevemente.

En primer lugar, frente a la afirmación de que Ícaro era extremadamente joven, la novela nos presenta un joven ya -diríamos- formado: "Ya he dejado de ser adolescente y río de quienes, pese a la edad pasada, siguen siéndolo" (p. 63); lo que contradice la justificación de su arrebato por la inexperiencia³⁵. Además, su aspecto sugiere mayor edad, en un retrato que insistirá siempre en los rasgos negativos o desagradables del personaje: "Ícaro, pese a su cara joven, tenía una piel apergaminada y fría, los ojillos le brillaban como el ágata que llevaba en la muñeca izquierda [...] ¡No podía tener sólo 24 años!" (p. 18). Siempre se le atribuyen cualidades negativas: "Los labios de Ícaro se volvían más finos, se plegaban en la comisura, allí debía estar la imagen de la maldad [...] Ícaro tenía algo de la perfidia de Ariadna" (p. 18).

Espía a todos, sabe todo lo que ocurre en el Palacio y su condición de hijo de una esclava, reiterada por Arias, alimenta en él un resentimiento que irá dando paso a un sentimiento aún más tortuoso: "Agorácrito tenía razón, una vez dijo que me gustaba mezclarme con la gente socialmente superior, hasta me place espíarlos. Debe ser porque soy hijo de una

³⁵ Como apunta Paul Diel: "El adolescente está ávido de encontrar la intensidad de la vida, y cree descubrirla tanto en la concentración espiritual (verdad, belleza, bondad) como en el desencadenamiento de las pasiones, de los deseos corporales". *Ibid.* pp. 50-51.

esclava” (p. 65). Se muestra como una criatura servil: “Esperaba impasible, en el sometimiento debía experimentar placer” (p. 68). Uno de los rasgos más destacados del personaje es “su risa tan particular que todos, hasta los esclavos, conocen [...] Todos saben que él ríe por cualquier cosa, aun las que hacen llorar a los demás” (p. 87).

Aparece como una suerte de protector o mentor del monstruo, como un amigo del que, no obstante, Asterio desconfía: “Y sin embargo, Ícaro era la única persona que se le acercaba; no sabía lo que buscaba, los hombres no realizan ningún acto sin motivo” (p. 19).

Surge siempre impensadamente, algo así como el alma del Laberinto, mucho más dueño de ese espacio que su ocupante regio: “Desapareció, la misma facilidad y misterio con que surgía en la penumbra de los pasillos” (p. 19).

Dijimos que el personaje de Ícaro se dibuja en su relación con el Minotauro, esto en función de una de las ideas o motivos dominantes de la novela, que es el concepto de *lo monstruoso* (lo que es único en su género), como categoría del ser cuya excepcionalidad la hace tremendamente subyugante. Esta es, en cierto modo, la clave de las acciones de Ícaro: lo mueven los desesperados intentos por distanciarse del común de los mortales: “Yo quiero lo que no tienen, lo que no pueden tener los demás. Yo quisiera ser el Minotauro” (p. 35); “acaso yo pretendo ser un monstruo también” (p. 62).

Así, el vuelo -más que una escapatoria hacia la libertad- se le presenta como la oportunidad para una metamorfosis inaudita, en cierto modo monstruosa: “¡He volado como un pájaro! ¡Un pájaro! Soy mitad hombre y mitad pájaro ¡Yo también soy un monstruo, un monstruo como tú, Asterio!” (p. 91). El mismo Minotauro acaba por reconocerlo casi como un igual: “Su hermano, el monstruo; mezcla de Zeus y la paloma de la gracia de Dictynna” (p. 93), por la gracia del vuelo.

Es la afirmación existencial del hombre contemporáneo que pretende encontrar en su propia afirmación vital la superación de los condicionamientos: “Yo no tengo medida como mi padre que todo lo calcula. No me importa hasta dónde pueden ir mis alas, sino hasta dónde quiero ir yo. Sé que él tiene razón, pero yo no represento la razón, sino la insatisfacción” (p. 100). Retomando la interpretación de Paul Diel, podemos decir que Ícaro simboliza el intelecto vanidosamente ciego y en esa búsqueda

de la excepcionalidad construye en cierto modo -al igual que Codorniú Almazán- una metáfora del artista. Pero la novela nos reserva aún una sorpresa: este papel le cabe, paradójicamente, al Minotauro, mientras que Ícaro lo es de una manera vicaria, envidiosa y fracasada. Los frescos pintados por el Minotauro (su propio rostro) persisten en los muros de Creta; la obra de Ícaro fue su propia y falsa naturaleza de pájaro, más aún de dios:

Por un instante, la luna marcó la sombra de un águila inmensa. Zeus metamorfoseado en águila para raptar a Ganymedes.

-¡He visto la tierra desde los aires, Dédalo! ¡Desde los aires, como Zeus!
(p. 91).

Pero la experiencia humana está de antemano condenada al fracaso, y el fragmento que Gilgamesh -el poeta- recita, cifra en cierto modo, junto con el destino de los personajes, el sentido último del texto: “La vida que buscas, no la encontrarás jamás. Pues cuando los dioses crearon al hombre, le impartieron la muerte, y guardaron la vida entre sus propias manos” (p. 57).

5. Conclusión

Es oportuno recordar aquí las palabras de Paul Diel en el sentido de que el significado de todos los mitos “no es más que uno, inagotable, único, que, expresado en el mito de Ícaro por el símbolo ‘elevación-caída’, sigue siendo, a pesar de la diversidad de las imágenes variables, el problema crucial de la vida: el conflicto esencial del alma humana”³⁶.

Creemos que, en relación con ese simbolismo de elevación y caída, los dos textos comentados representan los puntos extremos de una trayectoria mítico-literaria, pero también humana.

³⁶ *Ibid.*, p. 49.

RESUMEN

Prueba de la asombrosa vitalidad del mito es que cada época, cada hombre, puede hacer de él su propia lectura e interpretación; más aún, usarlo como vehículo de expresión de sus propios anhelos e ideales, cuando no de sus propios temores e inquietudes. Y tenemos, finalmente, la interpretación de los poetas que -a la luz de sus propias intuiciones- recrean los viejos mitos, reelaboran las figuras míticas, en un proceso de abstracción creciente que va desde la simple transposición literaria o elaboración verbal de la persona humana real y corpórea, hasta la elaboración de símbolos o emblemas. Como ejemplo de este proceso de abstracción encontramos al poeta Luis Codorniú Almazán, que convierte a Ícaro en símbolo del artista, del hombre superior, reelaborando por un lado la imagen del vate, del poeta modernista, y por otra, la del genio, al modo del superhombre nietzscheano. En cuanto al proceso de humanización del personaje, lo advertimos cabalmente en la novela de Abelardo Arias, Minotauroamor (1966), que logra "hacer vivir" realmente a Ícaro, más allá del esquematismo del ser en cierto modo estereotipado o arquetípico. En ambos textos, además, es posible advertir de qué modo se construye la imagen del artista y, más aún, cuál es la idea de hombre que subyace.