

LA CASA EN EL IMAGINARIO DE *MAESTRO HUIDOBRO*, DE JOSÉ JIMÉNEZ LOZANO

ANA MARÍA MARTÍNEZ MARTÍNEZ
IES DIEGO MARÍN AGUILERA DE BURGOS
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

INTRODUCCIÓN

José Jiménez Lozano publica la novela *Maestro Huidobro* en 1999, en la editorial Anthropos. Con motivo de la concesión del Premio Cervantes al escritor, *Maestro Huidobro* se publica de nuevo en el año 2003, esta vez en la editorial Fondo de Cultura Económica.¹ A la altura de 1999, José Jiménez Lozano ha publicado ya catorce de sus -hasta ahora- veintitrés novelas. También han visto la luz en esa fecha cinco de sus ocho libros de cuentos y un buen número de sus poemarios, escritos ensayísticos y diarios.² El escritor ha consolidado ya, en ese momento de su trayectoria, un universo literario sólidamente trabado a través de los diferentes géneros que cultiva, y muy singular en el panorama de la literatura española contemporánea.³

¹ La editorial Fondo de Cultura Económica y la Universidad de Alcalá de Henares publican un libro representativo del escritor que recibe el Premio Cervantes cada año. *Maestro Huidobro* fue el libro de Jiménez Lozano elegido para la ocasión. El autor recibió el Premio Cervantes en el año 2002.

² La referencia bibliográfica completa y actualizada de las obras del escritor puede consultarse en la sección “Obra” de su página web oficial [<http://www.jimenezlozano.com>]

³ Santiago Moreno González se ha referido a esta singularidad con la expresión “exilio interior” porque considera que define bien la posición del escritor con respecto a su época y su cultura: “los asuntos de sus narraciones, sus intereses

Entre la obra narrativa de Jiménez Lozano, hay unos cuantos libros, todos ellos novelas cortas o *short history*, como se define *Maestro Huidobro* en la contraportada de su primera edición, que reflejan un universo imaginario tal vez más rico y complejo que otras parcelas de su narrativa. La transparencia de los universales simbólicos, que es característica común de toda su obra, adquiere, en este conjunto de novelas, una significación tal que las imágenes y símbolos se convierten en principio estructurador y unificador del texto, esto es, organizan los elementos del relato -narrador, acción, personajes, espacio, tiempo- y aportan coherencia a la novela.

Aunque se había señalado antes la singularidad de novelas como *Sara de Ur*, *El viaje de Jonás* o *El mudejarillo*, será José María Pozuelo Yvancos quien emplee por primera vez el término “fábulas” para referirse a ellas.⁴ Actualmente, los críticos que se aproximan a la obra narrativa de Jiménez Lozano con el intento de estudiar su evolución y proponer una clasificación de la misma, denominan fábulas a un conjunto de sus novelas que, si bien presenta variaciones en la nómina según el autor de la misma, siempre incluye a *Maestro Huidobro*.⁵

El primer rasgo identificador de las fábulas, el que está en el origen de los demás, es que reflejan, de una manera quizá más evidente que otras novelas de Jiménez Lozano, su concepción del

intelectuales, sus planteamientos estéticos, su profunda espiritualidad, y otras tantas cuestiones, lo ubican muy al margen de los escritores españoles de su tiempo y lo vinculan más bien a escrituras de otros tiempos y otros lares. La plena conciencia del escritor de esta singularidad y su reivindicación constante determinan una actitud deliberadamente dialéctica con sus circunstancias y esa actitud lo instala en una situación de exilio interior”. (2010:458-459). Por su parte, J. Jiménez Lozano ha expresado en varias ocasiones la conciencia que tiene de su instalación en la cultura española: “una conciencia de soledad y de marginalidad”. (2003b:172-173).

⁴ Lo hace en un estudio titulado “José Jiménez Lozano: fábulas pequeñas de historias memorables”. (2003:47-79). Pozuelo Yvancos nombra aspectos fundamentales de las fábulas, los analiza con acierto y abre nuevas vías de estudio y profundización de esta parcela de la narrativa jimenezlozaniana. La repercusión crítica de su artículo resulta innegable, dado que varios estudios posteriores de la narrativa del escritor lo citan o lo toman como referencia. (Medina-Bocos, 2005:50; Arbona Abascal, 2008:26-27; Moreno González, 2008:366).

⁵ Las novelas del autor suelen clasificarse en tres grupos: primeras novelas o novelas históricas, fábulas y novelas sobre el mundo contemporáneo. (Moreno González, 2008:47 y Martínez Díaz, 2011:8). Pueden considerarse fábulas las siguientes: *Parábolas y circunloquios de Rabí Isaac Ben Yehuda (1325-1402)*, *Sara de Ur*, *El mudejarillo*, *Relación topográfica*, *Maestro Huidobro*, *El viaje de Jonás*, *Las gallinas del Licenciado*, *Libro de visitantes* y *Un pintor de Alejandría*.

relato como primer modo de conocimiento de la realidad. Ello quiere decir que quien lee o escucha queda integrado en la contemporaneidad de lo relatado y revive la historia, de manera que, en ese mismo instante, se le ofrece un conocimiento de la realidad a través de la experiencia existencial de la misma, y no un conocimiento racional o especulativo.⁶ Las fábulas presentan una técnica narrativa que las entronca con las formas narrativas primigenias y elementales de la tradición oral. La figura del narrador, por ejemplo, se trata en muchos casos de un narrador-transcriptor de raigambre cervantina, alguien que conoce la historia que otros han escrito y se la ofrece al lector como si se la contase oralmente, como lo harían el sabio campesino o el viejo marinero de los que habla Walter Benjamin al tratar de la narración como forma de sabiduría (1973:301-333). Los personajes son gentes irrelevantes desde el punto de vista del orden social de la época en que viven. Sin embargo, sus historias resultan memorables porque están llenas de contenido existencial, eminentemente humano. Suelen ser personajes cuya interacción con la realidad pasa por una vida interior intensa. Y es de su ascensión de la realidad en la vida interior de donde nace todo. Sin ella, la cotidianeidad en la que viven, descrita con cierto detalle, no sería nada.⁷ En las fábulas, la acción suele ser mínima y la estructura episódica. Los episodios -casi siempre coinciden con capítulos en la estructura externa- se suceden sin atender únicamente a la clásica unidad de acción o progresión evenemencial del relato. Pero existe una relación entre ellos, un vínculo estrechamente relacionado con el imaginario que levantan sus imágenes. De ahí que el carácter simbólico de las fábulas, al que dedico las siguientes líneas de esta introducción, se convierta en principio unificador del relato.⁸

⁶ “Y estas categorías son teológicas, pero son ellas las únicas en poder ofrecer la dimensión más profunda y seria de la narración y el narrar, un «género literario» que se origina en el ámbito cultural bíblico y hace girar en ciento ochenta grados el modo de entender la realidad y la manera de estar instalado el hombre en ella”. (Jiménez Lozano, 1994:26). El autor explica detalladamente en qué consiste para él la narración y cómo ésta nace en el ámbito cultural bíblico en “La Biblia y el invento de narrar” (2010:1-18).

⁷ S. Moreno ha destacado cómo los personajes de las fábulas aparecen siempre en su cotidianeidad: vivienda, oficios, conversaciones, viajes, etc. (2008:189-192).

⁸ J. M. Pozuelo Yvancos ha estudiado cómo aparecen algunos de estos rasgos en cuatro fábulas de Jiménez Lozano: *Sara de Ur*, *El mudejarillo*, *Maestro Huidobro* y *El viaje de Jonás*. (2003:47-79). La dimensión simbólica queda solo apuntada en su artículo, si bien el autor le concede un lugar de preferencia en la poética del escritor.

La hispanista rusa Ana Kovrova, en el contexto de una ponencia en la que compara la poética de Jiménez Lozano con la del clásico ruso F. Dostoievski, afirma que la principal diferencia entre ambos autores se debe a que “si el mundo del escritor ruso, que es la suma de las voces, es polifónico, el universo de Jiménez Lozano es polivisual, es decir, el resultado de la coexistencia de varias visiones del mundo” (2006:136). Tomando como punto de partida el concepto de polivisión apuntado por la profesora Kovrova en relación con el concepto bajtiniano de polifonía, y ampliándolo con las aportaciones de la Poética del Imaginario, establezco el concepto de *novela polivisual* como denominación precisa del carácter simbólico de las fábulas y rasgo definitorio de las mismas.

La novela polivisual es aquella en la que la palabra es portadora de imágenes.⁹ El personaje ve, oye, siente, experimenta, recuerda...; gracias a todo ello se va conformando su *imago mundi*, es decir, su propia visión del mundo y del hombre, y de lo que le acontece y le acontece igualmente a ese personaje en su mundo. Una *imago mundi* que suele configurarse mediante las vivencias de la infancia, las del pueblo al que pertenece y su familia, las personas con las que convive, las historias que escucha, sus conversaciones y lecturas -si las tiene-, su religión y su cultura. Pues bien, la imagen que la novela polivisual ofrece es esa *imago mundi* del personaje, compuesta a su vez de imágenes parciales o fragmentos, cuya interrelación y conjunto compone un todo armónico en los límites de la novela. En la novela polivisual, los personajes hablan y actúan, pero lo fundamental nunca es su discurso -o sus ideas- ni su acción, sino su mirada: las imágenes con que se describe el mundo a través de sus ojos y que nos revelan su imaginario. Lo específico de la novela polivisual, su primera y principal característica, es la prevalencia de la imagen a la hora de componer una visión del mundo. La segunda característica es la transparencia con que las imágenes revelan los universales de la imaginación simbólica. El prefijo “poli-” atañe tanto a la variedad de las imágenes parciales que componen en una novela la *imago mundi*

⁹ En Poética del Imaginario, se llama *imágenes* a las palabras y expresiones que contienen una densidad semántico-imaginaria y, gracias ella, poseen valor de convocatoria imaginaria para el lector. El significado simbólico contenido en una imagen, el *símbolo*, amplía su sentido al identificarlo en otras y establecer relaciones entre ellas. Del mismo modo, reconocer los *arquetipos* que sostienen varios símbolos permitirá descubrir la red asociativa de imágenes y símbolos que forma una *constelación*.

del personaje, como a las distintas visiones del mundo de distintos personajes que aparecen en una misma novela y que, casi siempre, aparecen jerarquizadas -a veces incluso enfrentadas-, pues una de ellas, la del protagonista y quienes comparten su imaginario, suele revelarse como predominante.

El objetivo que persigue este artículo está en relación directa con las dos características de la novela polivisual que acabo de exponer. Por un lado, pretendo mostrar cómo la transparencia de los universales simbólicos en *Maestro Huidobro* es tal, que el análisis poético-imaginario de un solo capítulo puede revelar datos valiosos sobre el imaginario global de la novela. La elección del capítulo “La casa” como objeto de análisis obedece al hecho de que un capítulo titulado exactamente “La casa”, o una descripción de la misma, ocupa las primeras páginas de casi todas las fábulas de José Jiménez Lozano, por lo que, como hipótesis, su valor poético-imaginario debe de ser relevante. (Este trabajo sería, además, el primer paso de un posterior estudio comparativo de “la casa” en el conjunto de las fábulas del escritor).

¿Por qué “La casa” de *Maestro Huidobro*, y no la de cualquier otra fábula o novela de Jiménez Lozano? Porque, en mi opinión, *Maestro Huidobro* es una de las narraciones más representativas del universo del escritor. Las constelaciones simbólicas que levantan el imaginario de esta novela: el árbol, el viaje, el paraíso, la candela, el mensajero, etc., recorren, de un modo u otro, toda la obra literaria de José Jiménez Lozano. Y lo mismo se puede decir de los temas: la ascunción de la cultura como parte de la vida, la búsqueda del amor, la felicidad y la justicia, la presencia del mal en la vida del hombre, la muerte, la libertad de conciencia, la naturaleza y los objetos como guardianes de la memoria...¹⁰

¹⁰ La ausencia casi total de estudios críticos académicos sobre *Maestro Huidobro* es una motivación más para dedicarle este artículo. Si la comparamos con la que han recibido otras novelas de José Jiménez Lozano, la atención crítica que se ha prestado a *Maestro Huidobro*, resulta escasa e insuficiente. Además del estudio citado de Pozuelo Yvancos, quien, por cierto, afirma que *Maestro Huidobro* es el libro más característico de la cosmovisión de su autor, se han publicado dos artículos en revista especializada: uno de Teresa Domingo, en *Espéculo*, y otro de Caridad Oriol Serres, en *Cátedra nova*. Ambas han dedicado bastantes trabajos y reseñas a las obras de Jiménez Lozano. A ellos se suma un estudio publicado por Fermín Herrero en el libro *Soria en el paisaje II*, que puede leerse en la página web oficial de Jiménez Lozano. (Sección “Obras /Novelas /Maestro Huidobro”). Las referencias completas pueden consultarse en la Bibliografía final.

El núcleo de este artículo, que he titulado “La casa de Maestro Huidobro: paraíso de intimidad y llama de esperanza”, comienza con una breve explicación de la estructura de la novela, con el fin de situar el capítulo “La casa” en su contexto, y mostrar que la estructura de la novela polivisual puede ser, en sí misma y como todos los demás elementos del relato, reveladora de su imaginario.

Con respecto a la metodología empleada en el análisis, la Poética del Imaginario, el discurso incluye la explicación de los términos teórico-críticos que sea necesario aclarar por su relevancia o frecuencia en el artículo, o bien se llevan a nota al pie, cuando la claridad expositiva así lo requiera.¹¹

LA CASA DE MAESTRO HUIDOBRO: PARAÍSO DE INTIMIDAD Y LLAMA DE ESPERANZA

La novela narra la vida de Maestro Huidobro, desde su genealogía y nacimiento hasta su muerte. El primer capítulo “Maestro Huidobro en la UVI” y el último “Memoria”, distan entre sí sólo unos días, el tiempo que transcurre entre la llegada al hospital y la muerte del personaje. Es el tiempo de la enunciación, suficiente para que tres de sus discípulos puedan investigar y contar la vida de su maestro. Consta de veintisiete capítulos, titulados pero no numerados en el texto. Los orígenes, nacimiento, infancia y adolescencia del protagonista ocupan los catorce primeros, lo que constituye la primera parte de la novela. La segunda parte comienza con el capítulo “Una guerra que hubo”, y relata, con varias elipsis temporales y resúmenes, la edad adulta de Maestro Huidobro.¹²

¹¹ Son varias las cuestiones de método enunciadas por Gilbert Durand como aspectos importantes de la naturaleza del símbolo, y que surgieron en su elaboración de *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*, referencia teórica fundamental de este artículo. Igualmente valiosas son las aportaciones de Antonio García Berrio en su estudio antropológico-imaginario de los textos poéticos; en ocasiones, he debido adaptarlas a la naturaleza del género narrativo. Por último, dos libros de Alfonso Martín Jiménez resultan imprescindibles a la hora de analizar la temporalidad imaginaria de un relato, o la figura del narrador como reveladora del imaginario antropológico de un texto narrativo, dos aspectos que los límites de este artículo no me permiten abordar, pero que están en el trasfondo de mi análisis. En la Bibliografía, incluyo las referencias de los libros, citados y consultados, de los tres autores.

¹² El narrador de *Maestro Huidobro* ha seleccionado motivos en orden a una coherencia simbólica del relato; la elipsis y el resumen facilitan dicha coherencia.

“La casa” forma una tríada con el capítulo anterior, titulado “El pueblo”, y el siguiente, “El árbol”, unidad en torno a los orígenes del protagonista, cuya clave de lectura nos la ha ofrecido el narrador en las primeras páginas: “–¡Hay que comenzar desde el principio! –dijo Cosme. / –¡Desde antes del principio! –dijo Bea” (MH:11).¹³ Todo comienza varios siglos atrás, cuando los primeros pobladores fundaron Alopeka, el pueblo de Maestro Huidobro y de sus antepasados. Uno de ellos, el hidalgo indiano don Martín de Huidobro, era el que había construido la casa.¹⁴ El árbol de Maestro Huidobro es genealógico no sólo porque, “en la imaginación todo árbol es irrevocablemente genealógico” (Durand, 1981:329), sino porque es exactamente eso: el árbol genealógico de Maestro Huidobro, que estaba pintado en la pared de la casa que daba al huerto. El capítulo “La casa” se encuentra en el centro de la tríada, como nexo de unión entre el capítulo dedicado al lugar de los orígenes ancestrales del personaje y el que se dedica a sus ascendientes directos. He aquí la primera revelación elocuente del imaginario antropológico de la novela: la vida de Maestro Huidobro se inserta en la historia, hunde sus raíces en el tiempo (el árbol) y en el espacio (el pueblo). Recordemos que el imaginario es aquel conjunto de imágenes mediante las cuales un individuo o una sociedad expresa simbólicamente sus valores existenciales y su interpretación del mundo frente a los desafíos impuestos por el tiempo y la muerte.¹⁵ La

El viaje al paraíso es el acontecimiento central de la vida del protagonista, y la constelación simbólica más extensa y comprensiva de la novela. Por ello, lo que interesa en el capítulo “Idro por el mundo”, por ejemplo, es la estancia de Maestro Huidobro en Rusia y no el detalle de todos los demás viajes, porque es su viaje a Rusia el que levanta el imaginario del paraíso como búsqueda del amor. Sobre las técnicas que suelen regular el ritmo narrativo, entre las que se encuentran elipsis y resumen, Cfr. Garrido, 1996: 178 y ss. y Boves, 1993:169.

¹³ Para las citas de *Maestro Huidobro* utilizo la abreviatura “MH” seguida de la página (edición de Anthropos).

¹⁴ Tres fueron los hidalgos indianos de Alopeka que, a su regreso de las Indias Occidentales, construyeron en el pueblo su palacio o casona. El narrador aclara que el de don Martín de Huidobro era “no muy grande, porque era el que había traído menos oro, o casi nada, porque era hombre de mucha misericordia y no había consentido que los inditos americanos se agotasen y muriesen por sacárselo de las minas” (MH:16).

¹⁵ Sobre el concepto de imaginario antropológico, cfr. Wunenburger, 2000:9-17. A propósito de la noción de imaginario como “dimensión constitutiva del Ser”, las distintas concepciones y teorías contemporáneas del imaginario, así como las

inserción de la vida del protagonista en la historia es la primera respuesta antropológica que observamos en *Maestro Huidobro*.

La casa no es únicamente un paraíso de intimidad abierto a la esperanza porque así lo revela el análisis detallado de sus imágenes, como vamos a comprobar enseguida. Es un espacio que “ensancha el tiempo hacia atrás”, sostiene la memoria de lo humano, la memoria de aquellos que en otro tiempo la habitaron. “Ésta era toda la casa que Maestro Huidobro heredó de sus antepasados” (MH:21), concluye el narrador cuando termina de describirla. Esta sencilla frase encierra un caudal de significación imaginaria. Pero antes de que el narrador lo recordase, la casa era ya un símbolo cíclico-mesiánico del Régimen Nocturno de la imagen.¹⁶ Porque revela claramente una estructura sintética de la imaginación nocturna: la estructura de historización. Unir es el esquema verbal del simbolismo cíclico-mesiánico. ¿Unir qué? Las dos vertientes o esquemas verbales de la imaginación que conducen directamente a la esperanza: volver-recontar y madurar-progresar.¹⁷ El relato comienza con un pasado, un “hacia atrás”, para, desde él, relatar el acontecimiento central: el viaje al paraíso.¹⁸

convergencias en torno al estudio del mismo, resulta esclarecedor el artículo “Aproximaciones a la noción de imaginario” (Solares, 2006:129-141).

¹⁶ El Régimen Nocturno agrupa dos grandes familias de símbolos: los de la inversión y la intimidad y los símbolos cíclicos y mesiánicos. La actitud imaginativa de este segundo grupo de símbolos consiste en captar las fuerzas vitales del devenir y transmutar en benéfico el correr mismo del tiempo. Busca un factor de constancia en el seno del devenir histórico y se asocia al tiempo para vencerlo, haciéndolo aliado de todo crecimiento y de todo progreso. Cfr. al respecto Durand, 1981:61 y Martín Jiménez, 1993: 132.

¹⁷ Los esquemas verbales mencionados (volver-recontar y madurar-progresar) operan en el simbolismo cíclico-mesiánico. Una de las estructuras o principios de representación imaginaria de este simbolismo es la de historización (junto a la sistematización, la dialéctica de contrarios, y el progreso parcial (ciclo) o total). En el anexo II de *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, G. Durand presenta un cuadro de “clasificación isotópica de las imágenes” en el que se recogen los principales esquemas verbales, arquetipos y símbolos del imaginario antropológico. (1981:414). Entre las posteriores especificaciones hechas por el autor, no encuentro síntesis más completa.

¹⁸ Desde el punto de vista simbólico, tres son los *viajes al paraíso* que realiza Maestro Huidobro a lo largo de su vida. En el primero, relatado en el capítulo “La excursión a la granja”, el paraíso halla su explicitación simbólica en el “Parque Municipal de Isola”. El segundo, relatado en “Idro por el mundo”, es un viaje en busca del amor, cuya expresión simbólica es “la dama”. En la etapa final de su vida, Maestro Huidobro realiza un viaje tras las huellas del maravilloso e indecible paraíso de su infancia, que se hallaba en una isla, entre los ríos Éufrates y Tigris.

Antes de emprender su primer viaje, el de la infancia, el protagonista ha quedado ya inserto en lo que Lluís Duch, en su antropología de la vida cotidiana, considera la primera *estructura de acogida*: la *estructura de codescendencia*. Según este antropólogo, las estructuras de acogida dotan al ser humano de la posibilidad de llevar a cabo “diversas praxis de dominación de la contingencia, en medio de la provisionalidad y la novedad de la vida cotidiana” (Duch, 2002:13). Tres son las estructuras de acogida: “La primera y decisiva tiene como objeto la *codescendencia* (familia); la segunda, la *corresidencia* (ciudad); la tercera, la *cotrascendencia* (religión)” (Duch, 2002:20).¹⁹ Al comenzar el relato por la fundación e historia de Alopeka, el protagonista ha quedado acogido a la estructura de corresidencia. De hecho, el conjunto de transmisiones y saberes de sus convecinos remotos tiene continuidad en la novela: la tríada de capítulos dedicada a los vecinos de su infancia describe a la perfección en qué consiste la corresidencia para Maestro Huidobro, qué praxis de dominación de la contingencia recibe y aprende desde niño. En su casa y en su árbol, se halla acogido a la codescendencia.

Centrándonos en el análisis de las imágenes y símbolos del capítulo, lo primero que llama la atención es el título: la palabra “casa” designa un arquetipo, es mención directa del símbolo arquetípico.²⁰ Para la imaginación simbólica la casa es un ser vivo,

¹⁹ El libro citado de L. Duch, *Antropología de la vida cotidiana. Simbolismo y salud*, se concibe como un volumen introductorio de la antropología de la vida cotidiana elaborada por el autor, en la que las llamadas estructuras de acogida constituirían los contenidos de los siguientes volúmenes. Este volumen introductorio resulta de gran interés para los estudios poético-imaginarios porque analiza, por un lado, las raíces antropológicas de la simbolización humana, y por otro, la situación del hombre en este mundo como sujeto de procesos de “curación” o de “enfermedad” de acuerdo con la utilización “buena” o “mala” de su capacidad simbólica.

²⁰ En sus estudios sobre el imaginario poético, A. García Berrio habla de “mención directa *del impulso* imaginario” cuando la palabra, el lexema, presenta un correspondencia inequívoca con el impulso o gesto que lo genera. (1985: 282 y ss.). Empleo esta terminología analítica, pero hago notar una diferencia que procede de la adecuación al género narrativo: hablaré de “mención directa *del símbolo* o *del arquetipo*” y no del impulso porque el material-verbal que encontramos en la novela presenta designación precisa de arquetipos y símbolos, a partir de los cuales llegamos al esquema o gesto (postural, digestivo, copulativo) que los genera. La naturaleza del género poético explica tal vez el hecho de que la poesía presente mención directa precisa del impulso (pasión, sentimiento, pulsión, gesto). El polo del trayecto imaginario desde el cual se parte en el análisis del imaginario de uno y

duplica la personalidad de quien la habita. La observación sociológica o psicológica ve en la casa elementos valiosos de diagnóstico porque refleja de algún modo la configuración mental y psíquica, incluso el cuerpo material.²¹ La casa revela una adhesión, en cierto modo innata, a la función primera de habitar propia del hombre; es nuestro “rincón del mundo” (Bachelard, 1998:34). La casa es siempre morada, y sus valores remiten a los esquemas del descenso, de la inversión, de la penetración, esquemas que generan todos los arquetipos de la intimidad. Por más que en ella existan escaleras, sótanos y desvanes, nunca está marcada por los esquemas ascensionales de la antítesis diurna. “La casa nunca es, para el sueño, muralla, fachada o pináculo, menos aún *building*, sino morada; sólo para la estética arquitectónica, se pervierte en alineamientos de muros y en torre de Babel” (Durand, 1981: 233).

La casa de nuestro protagonista se revela como símbolo de la constelación arquetípica de la intimidad mediante imágenes que remiten a los arquetipos y valores de la casa primordial (paraíso inicial, morada íntima y centro-eje del mundo). Al mismo tiempo, las imágenes que remiten a los arquetipos sustantivos del árbol y del fuego-llama, la revelan como símbolo de la constelación arquetípica de la esperanza mesiánica. La casa de Maestro Huidobro es, por tanto, un paraíso de intimidad abierto a la esperanza. Tanto las imágenes y símbolos de la intimidad como los del progreso pertenecen al Régimen Nocturno de la imagen.

La descripción comienza con una imagen simbólica del paraíso inicial:

La casa tenía una hilera de habitaciones, una detrás de otra, y las de más adentro eran dos estancias: la de leer y donde dormía Maestro Huidobro. Había que dar muchas vueltas en la casa hasta llegar a ellas (MH: 19).

El arquetipo de la caverna-casa subyace en estas imágenes del paraíso inicial. Explico en qué consiste este arquetipo. Los primeros símbolos arquetípicos de la intimidad son el vientre materno y el sepulcro. El isomorfismo de estos dos símbolos es el que invita a un

otro género es distinto: la poesía partiría del polo “sujeto” y la narrativa del polo “objeto”. El propio G. Durand emplea ambas modalidades y afirma la reversibilidad metodológica del trayecto antropológico. (1981:37 y ss.).

²¹ Cfr. Cirlot, 1997: 127.

estudio sistemático de los continentes. El conjunto caverna-casa es el primer conjunto simbólico que sale al paso en el análisis de los continentes. Resulta un tanto difícil comprender que la caverna pueda tener ese simbolismo de matriz universal, de cavidad geográfica perfecta, de cavidad arquetipo, que sea un símbolo de la intimidad, un refugio, un símbolo del paraíso inicial, en suma. Nuestra conciencia ha de esforzarse un poco para invertir o exorcizar las tinieblas que nos suscita en principio la caverna. La valorización positiva de la caverna, este simbolismo que indica en ella un lugar donde la tiniebla nocturna puede invertirse es el que nos permite decir que la casa es un laberinto tranquilizador y amado, que hay siempre una feminización de la casa. Pues bien, este simbolismo primordial de la casa como gruta, laberinto, refugio, símbolo del paraíso inicial, está perfectamente expresado en la descripción transcrita, donde se pone de relieve que había una hilera de habitaciones y, además, que “había que dar muchas vueltas en la casa hasta llegar a ellas”. La expresión “dar vueltas” responde al esquema verbal del simbolismo de inversión e intimidad: descender, entrar en lo oculto y profundo, penetrar. Notemos la adecuación morfosintáctica al sentido simbólico: una perífrasis verbal para indicar un laberinto: “había que dar”; una palabra que designa el atributo principal de la caverna-casa: “vueltas”, sobredeterminada por el indefinido “muchas”. En la gramática del imaginario el determinante indefinido, define bien de la manera que es definible un símbolo, no por la cantidad exacta, numérica, sino por la repetición que lleva implícita.²² El pronombre personal femenino plural “ellas” se refiere a las dos habitaciones que estaban “más adentro”. La antropología imaginaria llama a este lugar aún más íntimo dentro de la intimidad de la casa, el rincón, cámara secreta y última, cuya presencia vendría a reforzar el simbolismo descrito.²³

²² A. García Berrio ha señalado el valor de convocatoria imaginaria de los llamados *clasemas*: partículas gramaticales sin contenido referencial-simbólico preciso a objetos o acciones de la realidad. El autor afirma, en su estudio de las poesías de Jorge Guillén, que a propósito de estas partículas gramaticales “puede hablarse con toda propiedad de mención directa del impulso; ya que éste, al ser, como vimos antes, de naturaleza preobjetiva, puede verse advertido y aludido en su más pura génesis íntima y subjetiva del impulso, previa al hecho de vehicularse en el contenido concreto de una acción real” (1985:284).

²³ “...el rincón es un refugio que nos asegura un primer valor del ser: la inmovilidad. [...] La inmovilidad irradia. Se construye una cámara imaginaria alrededor de nuestro cuerpo que se cree bien oculto cuando nos refugiamos en un rincón” (Bachelard, 1998: 172).

La descripción se detiene después en el zaguán, donde encontramos una nueva imagen: “una cantarera con los cántaros rojos hasta donde rezumaba el agua” (MH:47). La imagen sugiere oquedad, cavidad, feminización, revela el arquetipo del continente-contenido que subyace en los símbolos de intimidad.²⁴ Además, el cántaro está hecho de barro, que es agua y tierra, por lo que guarda la memoria de la naturaleza primordial. Igual que en la prima unión de tierra y agua, el agua-contenido impregna el cántaro-continente, y éste toma color rojo.

Más adelante leemos:

Al fondo del portal comenzaba un pasillo estrecho, que iba zigzagueando como en los laberintos, dejaba a uno y otro lado puertas de estancias, y daba a una escalera que subía al primer piso donde estaban las alcobas, los roperos y las habitaciones silenciosas, mientras en el piso bajo se hallaban la cocina, las despensas y, a mano derecha según se entraba una salita pequeña y, más adentro, la sala de recibir más gente, que era muy grande, la mayor de las habitaciones de la casa juntamente con la cocina, porque los otros cuartos o estancias eran como de conventillo (MH: 20).

Ya he señalado el significado del laberinto y cómo tal disposición nos lleva directamente al simbolismo de intimidad primordial y feminización. La confirmación de tal análisis se obtiene aquí mediante la mención léxica directa del arquetipo en la palabra “laberinto” y el verbo “zigzagueando”, que no dejan lugar a duda sobre el simbolismo de la casa en relación con la gruta, caverna o laberinto -laberinto tranquilizador y amado, como decía-. Prestamos atención al plural, al número de habitaciones: alcobas, roperos, habitaciones silenciosas, despensas, cuartos o estancias. El ser una casa de muchas habitaciones o estancias, repetidas y casi todas

²⁴ Es frecuente que los fenómenos semánticos y de creación léxica confirmen los universales antropológicos. En el cántaro, observamos la contigüidad como principio de creación léxica, lo que lleva a la confirmación de que el arquetipo del continente es en realidad arquetipo del continente-contenido, y de que, en la imaginación simbólica, el sentido pasivo-activo es reversible. Todo ello se deduce de una cuestión filológica-semántica: la primera acepción de la palabra cántaro es “vasija grande de barro”, y la segunda, “líquido que cabe en un cántaro”. Del continente al contenido no hay más que un paso. La metonimia opera mediante el mecanismo de contigüidad y suele estar implicada en el simbolismo de intimidad.

pequeñas -"como de conventillo"- refuerza el simbolismo de intimidad, pues la reduplicación y la miniaturización son estructuras propias de esta constelación arquetípica del Régimen Nocturno de la imagen.²⁵

La disposición de la casa interesa mucho. Las dos primeras estancias que aparecieron en la descripción son la de leer y la de dormir Maestro Huidobro, pero allí no se dice si estaban arriba o abajo; lo que sabemos es que estaban muy adentro y que había que dar muchas vueltas hasta llegar a ellas. Por tanto, importa más la intimidad que cualquier otra cosa, el dentro-fuera más que el arriba-abajo. Podemos establecer en este punto una comparación elocuente con el imaginario de otro personaje jimenezlozaniano, Leo Chánez, protagonista de *Los lobeznos*. Su lugar de trabajo, lectura y recepción de visitas está en un torreón, en lo alto de la casona, un lugar donde sí opera el arquetipo ascensional diurno. Se trata de un político y la torre simboliza el lugar del triunfo deseado, mientras que Maestro Huidobro es un hombre privado, un maestro, y su estancia de lectura no está arriba sino adentro. En el imaginario de Leo Chánez operan los términos diurnos de ascensión-caída. ¿Trayecto antropológico diferente en uno y otro personaje? Sin duda, su manera de asumir las "intimaciones del medio cósmico y social" y, por tanto, su imaginario son diferentes.²⁶ Leo Chánez estaba marcado por una experiencia infantil, la caída a un pozo seco, y no es extraño que su imaginario se inclinara hacia la elevación y el vuelo. Maestro, en cambio, vive desde su niñez en los países del amor y de la fiebre, en la cálida intimidad de la acogida; durante sus viajes por el ancho mundo no faltarán estancias de intimidad, ni vehículos que son morada antes que medio de transporte.

En la cocina, encontramos la primera imagen en la que se revela el simbolismo mesiánico en la casa, una imagen repetida después en la novela y con alto valor de sugerencia imaginaria: "en la cocina se pasaba también mucho tiempo contemplando las fogatas al amor de la lumbre, al rescoldillo" (MH:20). Las palabras fogata, lumbre y

²⁵ "La intimidad de este microcosmos (la casa) se duplicará y se sobredeterminará sin saber cómo" (Durand, 1981: 232).

²⁶ El trayecto antropológico es "el incesante intercambio que existe en el nivel de lo imaginario entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social [...] Hay una génesis recíproca que oscila del gesto pulsional al entorno material y social, y viceversa" (Durand, 1981:37).

rescoldillo son imágenes por mención directa del arquetipo del fuego-llama. Son símbolos de esperanza. Además, la expresión “al amor de la lumbre” es lugar de referencia obligada en el universo literario de José Jiménez Lozano. Se trata de un universal antropológico (la lumbre, el fuego y todo lo que con él se relaciona) con especial densidad semántica en la obra del autor, y no sólo la narrativa. En un fragmento del ensayo *Retratos y naturalezas muertas*, Jiménez Lozano explica los matices lingüísticos y semánticos de la expresión “al amor de la lumbre”. En la cita que transcribo a continuación, se puede observar algo que el imaginario de la casa de Maestro Huidobro nos está revelando: que la intimidad (el autor habla de acogida y tibieza amorosa) y la esperanza o progreso mesiánico del fuego van de la mano:

Ese «por amor de» o «por mor de» es en efecto una palabra muy pequeña y admirable, y ofrece un matiz de pasividad cómplice en quien emplea la locución. Es como cuando oímos decir: «no salí de casa ayer por mor de la lumbre», que sería lo mismo que decir que «por mor del frío», pero con un matiz totalmente distinto. En este último caso se invoca al frío como una razón de no salir, aunque muy pequeña porque se podía haber salido de todos modos; en «por mor de la lumbre», se explica que fue el calor y la compañía de ésta la que hizo que no se saliera de casa; «el amor de la lumbre» en suma, como también se dice. Y «el amor de la lumbre», «el mor» de ella se recibe: es la lumbre la que nos acoge y nos ofrece tibieza amorosa. (2000a:117).²⁷

Al final del capítulo encontramos de nuevo una imagen que nos revela el simbolismo de intimidad de la casa mediante el arquetipo del centro paradisíaco. Una imagen unida a la del fuego-llama. Maestro Huidobro, que desde el comienzo de la narración es ya sujeto del

²⁷ La imagen del fuego (o de la lumbre, la llama, la brasa, el rescoldillo, etc.) con valor de sugerencia imaginaria se encuentra en textos de Jiménez Lozano de todos los géneros literarios que cultiva. En el cuento “El mes más traicionero”, el fuego es un símbolo fundamental: “Pero así nos fuimos a la iglesia sin darnos siquiera una calentada con las tamujas que hacen tanta llama y luego, queda una brasa tan calentita, como hacíamos otros días cuando nos íbamos a la escuela, porque ese día de Viernes Santo no se encendía la lumbre en nuestra casa, ni tampoco se comía caliente”. (1991:9-10). Jiménez Lozano habla del fuego en todos sus libros-diario; véase, por ejemplo, *Los cuadernos de la letra pequeña* (2003a:49-53). El símbolo presenta variedad de matices y sugerencias poético-imaginarias en el artículo periodístico “El amor de la lumbre” (2000b).

habitar, se convierte también en sujeto del encender. Ambas son acciones reveladoras de su imaginario.²⁸ Observemos el texto:

El llamador de la puerta era una mano dorada, y en tejado se veían tres chimeneas, la de la cocina, y dos francesas, una que estaba en la sala de recibir pocos visitantes y la otra en su gabinete de estudio, que era en la que Maestro Huidobro quemaba siempre los manuscritos que acababa de escribir. Las llamas, a veces, se volvían de rojas y doradas, verdes y azules, y Maestro Huidobro decía:

-¡Qué bonito! ¡Qué bonito!

Luego recogía la ceniza de las llamas más bonitas y se la entregaba a Mosén Pascual para que la utilizase los Miércoles de Ceniza, porque era una ceniza muy suave y tiznaba muy bien, y Mosén Pascual comentaba:

¡Buen producto! ¡Buen producto! (MH: 21).

El arquetipo del fuego-llama se manifiesta mediante tres palabras con indudable valor de convocatoria imaginaria: la llama, la chimenea y el verbo quemar. La imagen de la llama es mención léxica de un arquetipo sustantivo de la constelación de los símbolos mesiánicos. No es casual que la descripción empiece por las chimeneas, por el tejado, una ventana abierta al cielo o “puerta del cielo” en las casas de los antiguos primitivos. La chimenea es un símbolo del eje del mundo. La abertura superior destinada a la salida del humo es el eje que une el cielo y la tierra (el centro del mundo terrenal al centro celestial), a lo largo del cual descienden los influjos celestes y se elevan las almas de la tierra. Liga los dos mundos: el humo que de ella se escapa atestigüa la existencia de una respiración y en consecuencia de una vida en la casa; y cuando ésta está

²⁸ En el análisis poético-imaginario del personaje, lo que lo que interesa es la acción que remite a un esquema verbal generador de símbolos, como es el caso del verbo quemar, cuya presencia en el texto nos lleva al simbolismo mesiánico del fuego. El término sujeto, en la semiología de la novela, está relacionado con la condición de *actante* del personaje, es decir, con la función que éste desempeña en el entramado de funciones que constituyen la acción del relato como categoría sintáctica. (Boves, 1993:156 y ss.). No conozco estudios del personaje novelesco realizados de manera específica desde la Poética del Imaginario, aunque necesariamente se refiera a los personajes cualquier análisis simbólico-imaginario de una novela. Cfr. Martín Jiménez, 1993a:149-201 y Gallego Fernández de Aránguiz, 2001. (En la tesis que estoy escribiendo, y que, si no hay imprevistos, defenderé en la Universidad Autónoma de Madrid el próximo otoño, hago una propuesta de análisis poético-imaginario del personaje novelesco).

completamente cerrada, el viento de lo alto se precipita cantando por la chimenea. Es el canal por donde pasa el soplo que anima el hogar, aspira la llama, excita al fuego, en suma, conserva la vida, participa del simbolismo mismo del fuego-hijo. La chimenea, además, asimila simbólicamente la casa al centro del mundo, pues la abertura para el humo se halla bajo la estrella polar.²⁹ Por tanto, encontramos en la casa de Maestro Huidobro otro arquetipo de la intimidad: el centro paradisíaco. Las chimeneas son tres y están en las habitaciones de la casa en las que Maestro Huidobro pasaba más tiempo: en la sala de recibir visitas, donde hacía solitarios; en la cocina, donde se estaba muchos ratos silencioso contemplando las fogatas; y en su gabinete de estudio, donde... ¡es un hombre de letras! El tres viene a confirmar el simbolismo del centro-eje del mundo de la chimenea y el simbolismo sintético del fuego; en él, la síntesis dialéctica de contrarios se encamina, no ya al ritmo cíclico del eterno volver a empezar, sino al progreso mesiánico.³⁰ La imagen ascensional de la chimenea refuerza la verticalidad humanizante de la llama.³¹

Pero el análisis poético-imaginario no debe agotarse en la semántica imaginaria que revelan las imágenes de un texto puestas a la luz del gran atlas de la arquetipología simbólica universal. A veces, los matices simbólicos de una imagen no acaban de desvelar su significado si no se hace dialogar ese valioso caudal que la antropología simbólica nos ofrece con los datos que proceden del

²⁹ El simbolismo de un eje cósmico era ya conocido en las culturas arcaicas, en primer lugar por las poblaciones árticas, cuyo poste central de la habitación se asimila al Eje Cósmico. En las cabañas del Asia Central, la función mítico-ritual del pilar central queda asegurada por la abertura superior para la salida de humo. (Eliade, 1999:50 y ss). Sobre el eje del mundo, véanse también las voces “chimenea” y “eje” en Chevalier y Gheerbrant, 1986:394 y 435.

³⁰ “Tres es universalmente un número fundamental. Expresa un orden intelectual y espiritual en Dios, en el cosmos o en el hombre. Sintetiza la trinidad del ser vivo, que resulta de la conjunción del 1 y del 2, y es producto de la unión de cielo y tierra” (Chevalier y Gheerbrant, 1986:1016).

³¹ Las imágenes que genera el arquetipo del fuego-llama expresan un dominio del tiempo distinto al de los arquetipos puramente cíclicos: “Con la reproducción del fuego aparece una nueva dimensión simbólica del dominio del tiempo. El tiempo no es ya vencido por la simple seguridad del retorno y de la repetición, sino porque de la combinación de los contrarios brota un «producto» definitivo, un «progreso» que justifica el devenir mismo, porque la irreversibilidad misma es dominada y se vuelve promesa” (Durand, 1981: 322).

universo literario del autor cuya obra se estudia.³² En el caso que nos ocupa, poseemos un texto en el que el propio Jiménez Lozano habla del simbolismo de la chimenea como centro-eje del mundo. Y asume todo lo que sobre ella acabamos de exponer, pero aporta un matiz que considero importantísimo: la compañía del fuego como una compañía “divinal”, y el hecho de que pudiera ser precisamente esta compañía divinal del fuego la que suscita en el hombre la idea de casa:

Parece establecido, en efecto, que la vivienda primitiva tiene en todas las antiguas culturas prehistóricas un simbolismo cósmico: «imago mundi» o «centro del mundo». En China, según Mircea Eliade, es posible reconstruir el simbolismo de la casa neolítica de la cultura Yang-chao, con sus construcciones circulares con postes y el hogar situado en el centro con un hueco en la techumbre para la salida de humos [...] Y parece que no hay razones para pensar que las cosas fueran diferentes en otras partes; pero en cualquier caso, si el documento más antiguo de la utilización del fuego data de unos seiscientos mil años antes de Cristo, para que su «domesticación» - esto es, la posibilidad real de encenderlo, conservarlo o transportarlo, que es lo que separa a los paleotrópidos de sus antecesores zoológicos- es todavía anterior, y quizás no es gratuito pensar que es precisamente esa divinal compañía de luz y calor la que suscita en el hombre la idea de casa, mucho antes incluso de que se ponga a construir las edificaciones más primarias, y que esa es también la última y más profunda idea de casa que en el hombre alienta: la «lux aeterna» que siempre han necesitado los muertos en su morada, siquiera en forma de espléndidos colores en sus tumbas. Pero el dominio o domesticación totales del fuego: luz y calor, ha acabado por secularizar -y banalizar- también este símbolo primigenio del hogar; y el hombre de hoy, naturalmente, no sólo no cuenta para nada, ni puede contar, a la hora de poner su morada, con ese cruce de líneas vertical y horizontal de que habla J. Berger, sino que tampoco tiene ni puede tener en ella un poste que sea la columna del mundo y una ventana que dé al cielo, sino que se instala en un «hábitat» sin memoria en el que el fuego es invisible y sólo aparece bajo las mil formas de la

³² Antonio García Berrio habló de *las peculiaridades imaginarias del autor* para referirse a aquellos valores simbólicos que no pueden explicarse sólo desde los universales de la arquetipología imaginaria, sino atendiendo al universo del autor. Y lo hizo ya en su primer libro dedicado exclusivamente al análisis poético-imaginario, *La construcción imaginaria en Cántico* (1985:286 y ss.). Posteriormente, establece García Berrio el concepto de *símbolo autónomo o marca imaginaria específica de autor*. (1994:49 y ss.).

nueva utilidad. El «hábitat» no es una casa y el hombre maneja el rayo de Zeus apretando solamente un botón en cualquier parte, en cualquier lugar de su nomadismo o de su exilio. (1988:89-90).³³

La presencia las tres chimeneas y del fuego en la casa de Maestro Huidobro es presencia simbólica del progreso mesiánico, es esperanza, sí. Pero es también una presencia que simboliza otra presencia, la divina, cuyo anhelo torna fecunda la vida de Maestro Huidobro, quien jamás dejará de buscar esa “lux aeterna” (y toda su vida es búsqueda, puesto que ésta es parte esencial del imaginario del viaje al paraíso). Hay en la novela innumerables espacios al abrigo del tiempo; las estancias y los vehículos del viaje de Maestro son auténticas moradas, que es como la arquetipología simbólica llama a la casa-símbolo y a todo continente-refugio. Pero lo verdaderamente singular es que el personaje se mueve siempre entre la benéfica y acogedora intimidad de la morada y la tensión de búsqueda-anhelo del paraíso. O, dicho de otra manera, entre el impulso nocturno de recogimiento y el diurno de expansión y vuelo. Y tal vez sea de esta doble tendencia, tan humana, de donde emerge el alto poder de convocatoria imaginaria que la espacialidad de la novela puede suscitar en el lector.³⁴

Volvamos al análisis de las imágenes de “La casa” en el último texto citado. ¿Qué significa que Maestro Huidobro quemara siempre sus manuscritos? ¿Qué significación aportan los escritos a las llamas, para que, siendo rojas y doradas, se conviertan en verdes y azules? No parece sino que todos los escritos de Maestro Huidobro estuviesen destinados al fuego, que es lo mismo que decir destinados a producir progreso definitivo: los manuscritos se convierten en símbolo de

³³ El texto pertenece al IV capítulo del ensayo *Los ojos del icono* titulado “Sobre las estancias”. Las ideas que Jiménez Lozano expone en forma de ensayo están presentes en la poética del espacio de su narrativa, donde “la casa” y “la estancia” nunca son mera ambientación o mobiliario sino que siempre revelan un imaginario antropológico concreto. Pueden ponerse en diálogo, por ejemplo, el apartado “La estancia carmelitana” (1988:103-106) con la poética del espacio de la novela *El mudejarillo* (1992), en la que se dibuja a maravilla esa estética oriental de lo esencial, de lo minúsculo, de la pobreza y de la feminidad carmelitanas.

³⁴ Esto es lo que A. García Berrio sostiene a propósito de la espacialidad imaginaria del *Quijote*, donde, al igual que en *Maestro Huidobro*, el protagonista se mueve siempre entre dos espacios: el ámbito acogedor y amable de lo que García Berrio llama las “apacibles florestas” y la expansión por los tórridos “camino caniculares”. Cfr. 2009a y 2009b.

esperanza al convertirse en fuego-llama. El color de las llamas otorga a éstas los valores de la intimidad sustancial; la cálida intimidad de las sustancias se une, se funde, se integra en la esperanza definitiva, la del fuego, prototipo del hijo. Como si las llamas rojas y doradas de la madera del árbol se tintaran con las palabras de los manuscritos. (La gama de colores es un símbolo de la intimidad. Es la cenestesia de la intimidad, que invierte los valores negativos de la tiniebla nocturna). Tanto es así, tan unidas están las escrituras de Maestro Huidobro con las llamas, que incluso la ceniza que dejan conserva atributos de intimidad, expresados lingüísticamente mediante el arquetipo del tinte y otro arquetipo epíteto: la suavidad. La ceniza es suave y tizna muy bien. La ceniza resulta ser aquí una imagen del “producto”, símbolo de esperanza. “La noción primitiva de *producto* vegetal, animal, obstetricio o pirotécnico, suscita los símbolos de un *progreso* en el tiempo” (Durand, 1981:322). Encontramos incluso la mención léxica directa del arquetipo del hijo en la palabra “producto”, con la que Mosén Pascual repite la estructura bimembre de duplicación léxica que había empleado Maestro Huidobro para referirse a las llamas: “¡Buen producto! ¡Buen producto!”, exclamación lingüística y simbólicamente simétrica a “¡Qué bonito! ¡Qué bonito!”. Ciertamente los arquetipos del fuego-llama y del hijo forman parte de la misma constelación, manifestadas aquí mediante las imágenes textuales de las llamas y la ceniza.

El simbolismo del fuego es también de transformación y de regeneración. El fuego conserva, en el contexto que estamos analizando, algo de su valor sacrificial arquetípico. El sacrificio como destrucción total a través del fuego es el alba de todas las regeneraciones, todas las costumbres de quemar se inscriben en la gran constelación dramática de la muerte seguida de resurrección.

La motivación del sacrificio es el instante dialéctico en que el sacrificio se vuelve beneficio, en que la esperanza de supervivencia se insinúa en la muerte y en su expresión lingüística. Según Marcel Griaule, «el sacrificio no reside en la destrucción de los objetos sacrificados ni en una creación mágica, sino en un *desplazamiento* de fuerzas» (Durand, 1981:295).

¿Qué desplazamiento se produce en la acción de Maestro Huidobro? ¿Dónde reside la fuerza tras haber quemado sus manuscritos? La fuerza está en las llamas y en su hermosura. El hecho de quemar sus manuscritos no es vivido por el protagonista como algo

negativo; al contrario, lo que se resalta es el carácter positivo, el beneficio subsiguiente al sacrificio: la belleza de las llamas y la calidad de la ceniza.

El simbolismo de la ceniza merece aún alguna consideración desde el contexto cultural y religioso cristiano, ya que Maestro Huidobro entregaba la ceniza a Mosén Pascual para que la utilizase los Miércoles de Ceniza. En el *Antiguo Testamento* la ceniza simboliza el luto, el arrepentimiento. En Job, es signo explícito del dolor y de la penitencia. El que está dispuesto a la penitencia se cubre de saco y acuesta en ceniza. (Dn, 9,3).³⁵ La ceniza es también imagen de la fugacidad de la vida. Abraham sabe que él es “sólo polvo y ceniza” (Gn, 18,27). La ceniza de un animal sacrificado era utilizada como materia dotada de poder en ritos de purificación. (Lv, 6,4). La ceniza, que por su ligereza y finura recuerda el polvo de la tierra, suscita en el hombre el conocimiento de su origen terreno y lo exhorta a la humildad y a la penitencia. En la liturgia cristiana del Miércoles de Ceniza, ésta se bendice y se esparce sobre la cabeza de los fieles con estas palabras: “Recuerda, hombre, que eres polvo y en polvo te convertirás”. La ceniza es símbolo de la caducidad de todo lo creado, pero también de la purificación y de la resurrección que por ella se origina. (Lurker, 1994: 55).³⁶ La ceniza de Maestro Huidobro revela un simbolismo primordial que la coloca en la constelación mesiánica del árbol-fuego-llama-hijo, y acrecienta sus cualidades benéficas y amables, incluso la belleza de la que procede, todo lo que la hace ser un “buen producto”. La resonancia simbólica en el contexto está más próxima al significado de resurrección que la misma cultura y fenomenología religiosa le otorga que al significado de dolor, luto, arrepentimiento, sufrimiento. La atención al trayecto antropológico

³⁵ Es ésta la significación simbólica que la ceniza tiene en “La ciudad del esparto y la ceniza”, el cap. XIII de *El viaje de Jonás*, fábula en la que Jiménez Lozano recrea la historia del profeta bíblico: “...el rey apareció en su trono de oro, vestido de majestad, y se alzó luego como un huso, se despojó de su pompa, se puso un saco de esparto y se sentó en un lecho de ceniza. [...] Toda la ciudad fue enseguida una ciudad de llanto y súplica, de cilicio de esparto y de ceniza, de silencio y de arrepentimiento, y las piedras mismas de los muros parecían conmovirse cuando en ellas daba el eco de las sílabas. El Zab y el Tigris se alzaban admirados. Porque se arrepintieron muy de veras los ninivitas de su injusticia...” (2002:104).

³⁶ Con este simbolismo aparece también en el cap. de *El viaje de Jonás* citado en la nota anterior: “Pero enseguida estos hombres principales y sabios comprobaron que se les tornaban polvo y ceniza sus saberes, y hasta los números babilónicos enmudecían en sus dados y en sus tablas y calendarios” (2002:104).

que ha dado lugar al símbolo en Maestro Huidobro nos revela cómo nuestro personaje estaría asumiendo más las intimaciones psíquicas (su propia experiencia de quemar, de contemplar la belleza de las llamas) que las del medio sociocultural (en este caso el contexto cristiano), aunque ambos estén interrelacionados en el origen del símbolo y presentes en su significación.

En resumen, la presencia de los universales simbólicos de la constelación arquetípica de la intimidad y la del simbolismo mesiánico, permiten afirmar que la casa de Maestro Huidobro es al mismo tiempo “paraíso de intimidad y llama de esperanza”. Las imágenes de la lumbre y del fuego, junto a la acción de Maestro Huidobro de quemar sus manuscritos, han revelado su potencial imaginario e invitan a adentrarse en un motivo simbólico fundamental de la novela -y de la literatura de Jiménez Lozano-: el fuego. Gracias al capítulo “La casa”, y a la tríada de los orígenes a la que éste pertenece, la inserción en la historia aparece como primera respuesta antropológica o actitud imaginativa de la novela *Maestro Huidobro*. En términos antropológicos no exclusivamente imaginarios, podemos decir también que, en su casa, el protagonista ha quedado inserto en las tres estructuras de acogida: la codescendencia (familia), la coresidencia (ciudad) y la cotrascendencia (religión). En las dos primeras lo encontramos nada más descubrir la estructura imaginaria de historización; en la cotrascendencia se halla acogido gracias a la “divinal compañía de luz y calor” que procede del fuego de su hogar. Por la abundancia y la transparencia de los universales simbólicos que el análisis ha revelado, se puede afirmar que *Maestro Huidobro* es una novela polivisual, y que el análisis de un capítulo como “La casa” puede revelar datos valiosos sobre el imaginario global del relato.

BIBLIOGRAFÍA

- Arbona Abascal, Guadalupe (2008), *El acontecimiento como categoría del cuento. Las historias de José Jiménez Lozano*, Madrid, Arco / Libros.
- Bachelard, Gaston (1998), *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica.

- Benjamin, Walter (1973), “El narrador” en *Revista de Occidente*, 119, pp. 301-333.
- Boves Naves, Carmen (1993), *La novela*, Madrid, Síntesis.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant (1999), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder.
- Cirlot, Juan Eduardo (2001), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela.
- Domingo, Teresa (2002), “Talante y escritura: Maestro Huidobro, de José Jiménez Lozano”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 20, [<http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/huidobro.html>] (24/05/12).
- Duch, Lluís (2002), *Antropología de la vida cotidiana. Simbolismo y salud*, Madrid, Trotta.
- Durand, Gilbert (1982), *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*, Madrid, Taurus.
- (1993), *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Barcelona, Anthropos.
- (2000), *Lo imaginario*, Barcelona, Ediciones del Bronce.
- (2007), *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- Eliade, Mircea (1999), *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus.
- Gallego Fernández de Aránguiz (2001), *La narrativa simbólica de Juan Goytisolo*, Salamanca, Ediciones Almar.
- García Berrio, Antonio (1985), *La construcción imaginaria en Cántico de Jorge Guillén*, Limoges, Trames.
- (1994), *Teoría de la Literatura (La construcción del significado poético)*, (2ª ed. revisada y ampliada), Madrid, Cátedra.
- (2009a), “Ceremonial sublime: espacios y tiempos en el arte canónico del *Quijote*”, en Antonio García Berrio, *El centro en lo múltiple (Selección de ensayos)*, vol. III, *Universalidad, singularidad y Teoría de las Artes*, Barcelona, Anthropos, pp. 25-44.
- (2009b), “Nueva estética de la novela moderna: el comentario de Vicente de los Ríos sobre la [espacialidad] poética del *Quijote*”, en Antonio García Berrio, *El centro en lo múltiple (Selección de ensayos)*, vol. III, *Universalidad, singularidad y Teoría de las Artes*, Barcelona, Anthropos, pp. 587-601.

- Garrido Domínguez, Antonio (1996), *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis.
- Herrero, Fermín (2007), “Dos aproximaciones al paraíso”, en Silvano Andrés de la Morena, (ed.), *Soria en el paisaje II*, Soria, Editorial Soria Edita. (Disponible en [http://www.jimenezlozano.com/v_portal/informacion/informacionver.asp?cod=11&te=6&idage=11&vap=0&npag=2] (24/05/12)).
- Jiménez Lozano, José (1988), *Los ojos del icono*, Valladolid, Caja de Ahorros de Salamanca.
- (1991), *Los grandes relatos*, Barcelona, Anthropos.
- (1992), *El mudejarillo*, Barcelona, Anthropos.
- (1999), *Maestro Huidobro*, Barcelona, Anthropos.
- (2000a), *Retratos y naturalezas muertas*, Madrid, Trotta.
- (2000b), “El amor de la lumbre”, en *ABC*, domingo, 23 de abril.
- (2001), *Los lobeznos*, Barcelona, Seix Barral.
- (2002), *El viaje de Jonás*, Barcelona, Ediciones del Bronce.
- (2003a), *Los cuadernos de la letra pequeña*, Valencia, Pre-Textos.
- (2003b), *El narrador y sus historias*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- (2010), “La Biblia y el invento de narrar”, conferencia pronunciada en Alcalá de Henares, [http://www.jimenezlozano.com/v_portal/informacion/informacionver.asp?cod=202&te=14&idage=207&vap=0] (24/05/12).
- Kovrova, Ana (2006), “Fiódor Dostoievski y José Jiménez Lozano”, en Álvaro de la Rica (ed.), *Homenaje a José Jiménez Lozano. Actas del II Congreso Internacional de la Cátedra Félix Huarte*, Pamplona, Eunsa, pp. 127-148.
- Lurker, Manfred (1994), *Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia*, Córdoba, Ediciones El Almendro.
- Martín Jiménez, Alfonso (1993a), *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- (1993b), *Mundos del texto y géneros literarios*, La Coruña, Universidad de La Coruña.
- Martínez Díaz, Alicia Nila (2011), *Los personajes femeninos en la novela de José Jiménez Lozano*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

- Medina-Bocos, Amparo (2005), “Introducción” a José Jiménez Lozano, *Antología de cuentos*, ed. Amparo Medina-Bocos, Madrid, Cátedra, pp. 11-98.
- Moreno González, Santiago (2008) *El exilio interior de José Jiménez Lozano. Estudio de una propuesta narrativa singular*. Tesis doctoral. Universidad de Murcia.
- (2010) “Libertad e inconformismo: sobre la concepción del relato de José Jiménez Lozano”, *Revista de Literatura*, vol. LXXII, 144, pp. 455-478.
- Oriol Serres, Caridad (2001), “Maestro Huidobro de Jiménez Lozano”, en *Cátedra Nova*, 13, pp. 213-218.
- Pozuelo Yvancos, José María (2003), “José Jiménez Lozano: fábulas pequeñas de historias memorables”, en José Ramón González, (ed.), *José Jiménez Lozano*, Valladolid, Universidad de Valladolid / Junta de Castilla y León, pp. 47-79. (Incluido también en Pozuelo Yvancos, José María (2004), *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, Barcelona, Península, pp. 219-245).
- Solares, Blanca (2006), “Aproximaciones a la noción de imaginario”, *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol. XLVIII, 198, pp. 129-141.
- Wunenburger, Jean-Jacques (2000), “Prólogo”, en Gilbert Durand, *Lo imaginario*, Barcelona, Ediciones del Bronce, pp.9-19.