

# "PRIMER FRAGMENTO" DE: "LOS SEPULCROS VENCIDOS" , POR ALBERTO SALVAREZZA

---

Autor: MIGUEL ÁNGEL FEDERIK

---

*"Se vive. solo, se muere solo; los demás nada pueden".*

PASCAL

Al Prof. Héctor César Izaguirre

Todo el Poema de Federik se define por esa tentativa de la literatura que se piensa, se arma o se desarma, se recrea y se justifica a partir de sí misma. En la poesía de Federik gravita una especie de ética de la forma que conduce al trabajo infinito. No el ideal de orfebre que acusa Miguel de Unamuno sino el que proclaman Thomas Eliot y Paul Valéry.

"Los sepulcros vencidos" están estructurados en siete fragmentos que analizaremos independientemente:

	Primera parte (7 versos)	Atmósfera correlativa a esos instantes de visión "hacia afuera" y "adentro" que Richard Bucke denominó como de "conciencia cósmica" y Edward Hardling como "co-mogeneradores del "misterio".
Primer Fragmento (22 versos)	Segunda parte (9 versos)	La "piedra" y su simbolización.
	Tercera parte (6 versos)	La presencia del "poeta" y el "agua".

En la primera parte (del primer verso al séptimo, pág. 5) Federik describe una atmósfera cinestésica, correlativa a ese estado de misterio. Donde zureo, murmullos y lamentos (imágenes auditivas), humo, niebla y fuego, aura y luz (imágenes visuales), suponen esa combinación lumínico-sonora y acaso sombría que H. Melville aplaude en N. Hawthorne, o la "inconmensurable bruma" que Ivor Winters<sup>[1]</sup> percibe en el abandonado cementerio de Valle Salinas o "la ilusoria neblina espesa como el humo de marihuana" que imagina Allen Ginsberg<sup>[2]</sup> sobre las tumbas de Pere-Lachaise.

Federik logra en el verso inicial lo que suele denominarse "ilustración sonora". Tal el caso de las palabras que, sin ser onomatopéyas, evocan en nosotros la impresión auditiva que tendríamos del fenómeno descrito:

¡Oh el zureo zumbante en el humo indeciso!

Federik combina dos recursos que elevan la imagen auditiva a su máximo valor poético: la "sinestesia" (se entrecruzan la imagen auditiva —zureo y zumbante— y la imagen visual —humo indeciso—) y la "aliteración" del fonema "zu" (del primer nombre y adjetivo epíteto) y el fonema "hu" (del segundo nombre), reforzada por la vocal velar "o". La fusión de estos elementos no sólo sugiere el "zureo" (a pesar de las afirmaciones entre otros de R. Wellek y A. Warren<sup>[3]</sup>), sino que lo produce.

El individuo es de algún modo la especie. Federik nombra por sinécdoque a la tórtola genérica. (Lo del ruiseñor en la Oda de John Keats).

El "Zureo" como sinónimo de "desposamiento" o de "dolor". Tema que en nuestro folklore se asocia a la desgracia: el zureo (es) como un presagio.

En el segundo verso el fuego erige su prestigio eterno:

"Indeciso como el olor de las altas hogueras de mayo"

La referencia —si bien por comparación— a "las altas hogueras de mayo" tiene otra evidente proyección simbólica, ritual, casi sacra. (Federik como los presocráticos retorna la vieja teoría de los cuatro elementos: tetrasomía). El poeta hace referencia a la tardecita de San Juan y sus prodigios. "No siempre son las llamas el principal objetivo que se busca con las fogatas u hogueras: tan-to o más se procura el humo. Hay como una recóndita fe en su po-der curativo o profiláctico cuando se busca que se esparza sobre el campo" [4]. Y en estos dos primeros versos percibimos esa bús-queda, casi incesante, por producir un movimiento envolvente (imagen cinética). El adjetivo "indeciso" nos sugiere lo que ase-verábamos; al encabezar el segundo verso logra, es cierto, un efecto de duda y detención, (la intención explicativa lo afirma), pero también rítmico y temático con respecto al fenómeno des-cripto.

Este recurso estilístico aparece en combinaciones asimétricas, a través de uno o dos módulos sintácticos dentro de una unidad poética (línea o verso) o se encabalga como en el caso anterior. [5]

Al iniciarse la segunda parte del primer fragmento, octavo y noveno verso, estas reiteraciones, que dan mayor énfasis al "idio-lecto" federiano, son asimétricas a través del nombre "piedra" y simétricas o anafóricas a través de la interjección "oh"; partícula que se reitera a lo largo de toda la obra y aparentemente supone una deuda orticiana. [6]

Si hacemos depender la autonomía sintáctica y por consi-guiente la existencia de la oración de la presencia del punto, proce-dimiento desacertado, habría unidad de entonación desde el inicio del segundo verso (indeciso) al séptimo (tierra). Oración que se transformaría en una perfecta sinestesia: combinación de imá-genes olfativas, visuales y auditivas.

El verbo copulativo convierte al cuarto verso en una defini-ción:

"...el silencio es apenas un murmullo de seres en los muros"

Definición que resulta comprensible en su intención poético-simbólica, sin una larga operación intelectual. Es cierto que el ad-verbio "apenas" abrevia la significación de "murmullo". Es un gi-ro evidentemente paradójico, pues en el ámbito del silencio no hay murmullos. La imagen puede entenderse como "descripción" o bien (cual ocurre en este ejemplo como metáfora).

Otro rasgo que se suma al estilo de Federik es la "animiza-ción", "prosopopeya" o "hilozoísmo", atribuir sensibilidad a lo inerte o irracional.

Antiguo concepto alquimista "d'un esprit dans la matiere". Y que emparentamos con éste de Wassily Kandinsky: "Todo lo que está muerto palpita":

"Y los árboles observan por sus dulces ojos extensos, mientras lamentan, quizás, los círculos de niebla que el hombre o los hombres, tal vez, han abierto en la tierra".

(vs. 5, 6 y 7, p. 5)

La referencia a los "árboles", que se reitera en el verso 56 (pág. 11), puede tener conexión con la transcripción que G. Ba-chelard hace de Saintine en "L'eau et les reyes": "Un siecle avant, Saintine avait déja compris l'importance primordiale du culte aux arbres. Il relate ce culte avec le culte aux morts et énonce une loi qu'on pourrait appeler la loi des quatre patries de la mort, cette loi est en relation avec la loi de l'imagination des quatre matieres mentaux". [7] Esos árboles que nombra Federik en el quinto verso pueden albergar o ser la simbolización del "Todtenbaum" (árbol de la mort).

Los ojos fueron considerados desde la temprana mitología astral como un símbolo de lo eterno; ellos vigilaban y guardaban el alma del fallecido durante su pasaje desde la oscuridad de la tumba a la vida ultraterrena" [8].

Y ese lamentarse por "los círculos de niebla" (metaforización de tumbas) no es sino un sentimiento de "desplazamiento".

Aún hoy en culturas orientales, arcaicas, el hombre, después de su nacimiento está consagrado a un árbol,

árbol que le servirá de ataúd.

Federik en el verso 47 (pág. 9) nombra un género específico de árboles: las "casuarinas". Es propio asociar esta clase de árboles (además de real) con la casa ceremonial de la muerte.

En "Al espíritu santo", Ivor Winters dice: "se alzan árboles afinados por la distancia", después los nombra: "árboles espectrales" [9]. Rainer M. Rilke en "cementerio" expresa: "Entre dos cipreses fúnebres/ la luna, con un tam-tam" [10]. Paul Valéry en el segundo verso de "Le cimetière marin" los cita: "Ese techo, tranquilo de palomas, / Palpita entre los pinos y las tumbas" [11]. "Árbol agosto de la muerte" llama a una de esas variedades J. E. Caro. [12] Mircea Eliade manifiesta que el árbol es un vínculo entre el cielo y la tierra. Jorge Guillén [13] en "Los pobres muertos" dice: "Los pobres muertos lo han perdido todo, / hasta aquellos jardines que no habitan/ entre flor y ciprés, ciprés y mármol,"...

Si hacemos una abstracción del nombre que nombra al libro y la metáfora "círculos de niebla" (v. 6, pág. 5), es recién en el octavo verso cuando Federik nombra el espacio al que antecede esa atmósfera: el cementerio.

Si analizamos la metáfora "círculos de niebla" observamos que está constituida por dos imágenes (trascendentes). La "niebla" como sustancia —insistimos— correlativa a ese estado de misterio: "por lo de desconocido".

Y el círculo como símbolo de "permanencia". El círculo como un signo radicalmente convencional, plantea de inmediato el problema de su significación: "lo inmaterial". (En la secta Zen, el círculo es la representación de lo luminoso). Aquí sería la transición entre esa "dualidad ineludible": luz y sombra. Sorprende la elección de Federik, pues las tumbas (descanso final de la materia) son rectangulares. Alteración que produce la polisemia cultural. Federik altera la significación inmediata para significar otra más trascendente: lo cíclico, esa sensación espiralada, de giro, en sí misma.

En los versos 75 y 76 y a través de la reiteración logra un efecto rítmico, pero el proceso es inverso, acentúa la idea de detención, de inmovilidad. Colabora el adjetivo "leves", por poco marcados. Pero lo trascendente es lo temático; Federik busca significar pasos en círculos concéntricos cada vez más vastos, incluidos unos dentro de otros. Y esa serie de encadenamientos en forma circular suponen lo infinito. El cementerio es suma de "ceñidos corredores" (v. 99, p. 15) es "patios de casuarinas" (v. 47, p. 9). Metáforas que acaban por duplicar la simbolización. El cementerio se convierte en el laberinto sin salidas de su destino y de todo destino humano. Hay una visión regresiva. Y esa simbolización ambivalente, funde los dos conceptos de la impasibilidad del cosmos y de la igualmente imposible vicisitud natural, nacimiento y muerte y renacimiento, infinito y caos. Concepto que ampliamos con otra metáfora: "planicie abandonada" (v. 104, p. 15). El nombre da idea de vastedad y el adjetivo de caos. Los pasos traducen —insisto— una extensión de pasado, presente y futuro. Pero si los pasos de ahora, son idénticos a los de ayer, destruyen el fluir y crean la eternidad. Los verbos en infinitivo "confundir y alterar" aluden a la compleja realidad de las vías humanas.

(...), los círculos de niebla que el hombre  
o los hombres tal vez, han abierto en la tierra.  
(v. 6 y 7, p. 5)

"Tumbas que son terrenos de mis pasos circulares  
(...)  
(v. 75 y 76, p. 13)

"(...) al morir apretaron un círculo de hielo"  
(v. 81, p. 13)

"Hay un número en un círculo de bronce."  
(v. 34, p. 7)

Debemos recordar que el árbol y el agua, son ante todo símbolos maternos; están unidos a la idea de fecundidad en el mito de Astarté de la mitología Cananea. Lo circular también es un símbolo materno. Recordemos además, que la "matriz" es una verbalización de "tumba": "tumba es la mujer y la morada primordial es, también, la tumba". [14]

La segunda parte del primer fragmento está constituida por nueve versos (del octavo al décimo sexto). Para

Federik la "pie-dra" no es un elemento constitutivo —como para Jacob— de la revelación: calla, enmudece, es quietud incesante.

"¡Oh piedra del cementerio!

¡Oh azul y aglutinada piedra, en tus confines estelares casi, los ciclos han dejado alas de fríos testimonios!

y los caballos... los pesados caballos amaestrados, piedra, imposibilidad y delirio, si, o certeza de tus bordes

más rígidos que el límite y evidencia de la finitud que vislumbrada, temen, nuestras manos terrestres.

Sin embargo, eres, allí, quietud incesante, cuerpo y abismo, para siempre grávida como el vacío pecho de los pájaros."

Se creía con frecuencia que las piedras eran la morada de es-píritus o de dioses [15], principio y fin de todos los cuerpos [16]; y comprobamos —dice Mircea Eliade— que son el símbolo de la opa-cidad, la inercia y la inmovilidad. [17]

"La, animación de la piedra tiene que explicarse como la pro-yección en la piedra de un contenido, más o menos claro, del in-consciente". [18]

De una carta (julio de 1981) de Federik:

"Esas piedras yo las he levantado tanto como pude, "esas piedras, yo las he amado tanto como pude,

"¡esas piedras, mi destino! (Giorgos Seferis —Micenas) "En fin, mi piedra, Luis, el peso inmarcesible... las que

"soñaron para Abraham y su Angel unas delicias de cuchillo "arrepentido... las que sobre Copanos y con la sangre augural "del gallo negro, resucitó Isadora, cuando Holderlin

"le colmaba el alma...

"(—Ah, mujer destinada a mí, en los presagios, "puede más la sombra de muerte en que danzas "que la muerta sombra en que te llamo...)

"...esa piedra que acuso en "Los Sepulcros..." y que ahora

"brillará (...) no sé qué ínfima transpiración de mundo... "...cerca de Ubajay, hacia el sur, unas piedras negras,

"sorpresivas en el verde gastado de mis palmeras, me obseden, "y sin embargo no les encuentro el perfil para incorporarlas. "No son ya las jaleítas soñadas, o los ópalos o los cuarzos "humildes... ¡son terribles, Luis, y sé que me nombran

"una desolación y un escándalo que las colinas cubren pudoro-samente!..."

En estos nueve versos Federik poetiza acerca de la "piedra", a la que transforma en uno de los símbolos más herméticos del poema.

Al iniciarse esta segunda parte, Federik especifica el tipo de piedra que nombra: la del cementerio; que es "azul y aglutinada". Dice Beda Allemann comentando un texto de Gottfried Benn [19] que lo "azul" apunta hacia lo profundo y desconocido, hacia lo in-trovertido; que es el color del complejo ligúrico, también de lo me-diterráneo y la latinidad. Yogi Ramarachaka asigna a ese color "espiritualidad" [20]. Y en "El libro Tibetano de los muertos" [21]alo azul le corresponde como elemento el viento, como punto cardi-nal "el este", como órgano el "corazón". Para Víctor Hugo lo "azul" abarca lo "ideal", lo "etéreo", lo "infinito". Y el adjetivo "aglutina-da" no hace sino ampliar el carácter de introvertida que le asigna la cualidad azul.

piedra imposibilidad

piedra delirio

Y la piedra es: (quietud incesante)

piedra cuerpo piedra abismo

En el último verso de la segunda parte (décimosexto) Federik le asigna otra cualidad: "grávida". Cualidad que compara con "el vacío pecho de los pájaros".

Aparentemente la comparación es incorrecta: lo grávido jamás puede estar vacío. ¿Oes que plantea lo grávido cómo sinóni-mo de lo desconocido? ¿Y lo desconocido por desconocido con lo vacío?

Los caballos hacen referencia a los cortejos fúnebres.

En el tercer fragmento (vs. 39 al 52, pág. 9) Federik plasma mediante una rica acumulación de imágenes sensoriales fraguadas en metáforas, la antítesis: placas-piedras. Las primeras dicen, las segundas callan. Duda del valor de unas y acusa el silencio de las otras.

En la tercera parte del primer fragmento, a la que constituyen seis versos, el poeta deja de decir en términos generales:

¡Oh cementerio de mi pueblo!  
cuando la lluvia desliza sus cortinas  
y secretamente calma la sed de los muertos. Yo pienso en ti;  
y en los barcos silenciosos sin rumbo  
que dudarán en las húmedas regiones de! sueño.  
(vs. 17-26, pág. 5)

Su idea del "yo" es histórica. El poeta es testigo de un sentir denso, es uno más en el vivir y el morir de su pueblo. Se trata de un "yo" que vincula el "tú" con lo permanente, que asume o recibe la plenitud de la muerte ajena. El "yo" es también el "otro", los "de-más". Es decir, su "yo" pasa a ser paradójicamente colectivo, más sin dejar lo que es: centro, gravedad, amenaza, juicio...

"Yo acuso piedra tus secretas vigili-  
as."  
(v. 50, pág. 9)

"... pero yo amo las tumbas lejanas, ansiosas de oriente, .."  
(v. 71, pág. 13)

"Tumbas que son terreno de mis pasos circulares,..."  
v. 75, pág. 13)

El "yo" es cauce único de dolor. Y en él sube también el amor a ese pueblo. En el décimo octavo verso del primer fragmento y ter-cero de esta parte, Federik nombra a la "lluvia" y su "acción".

Presencia constante en poemas que sobre los cementerios y la muerte se han escrito: recordemos el cementerio de Lofotens de Milotz, en un cementerio de lugar castellano de Unamuno, e "el día de los muertos" de Pascoli, entre otros.

La lluvia "calma la sed" de los muertos en el cementerio de Villaguay; embriaga a los del cementerio de Lofotens, lava o puri-fica a los muertos que piensa Saint John Perse; les trae el cielo a los muertos del cementerio de lugar castellano, y es llanto sobre el cementerio donde llora Pascoli.

El deseo del hombre dice Jung: "es que las sombrías aguas de 1a. muerte (dulces antes, ahora amargas) se conviertan en las aguas de la vida, que la muerte y su frío abrazo sean el regazo materno, así como el mar, aunque sumerge al sol, lo vuelve a hacer nacer de sus profundidades...." [\[22\]](#)

Me es válida para finalizar la interrogación de Gustave Cohen frente a "Le cimetiere marin" de Paul Valéry: "¿Hay en este poema (fragmento) un sistema filosófico original, un descubrimiento me-tafísico?" No es seguro, pero tampoco necesario. El papel del ver-dadero poeta filósofo no es el de crear sistemas, (Lucrecio se limi-ta a interpretar a Epicuro, de la misma forma lo hace Virgilio, y Hugo al combinar maniqueísmo y cristianismo), sino el de sentir y hacernos sentir, respecto a las nociones metafísicas más abstrac-tas, sensaciones profundas y vivas, expresadas en imágenes nue-vas y fuertes" [\[23\]](#)(<sup>23</sup>). Federik, en el fragmento inicial, hace de la "muerte" y la "inmortalidad" (por su naturaleza radicalmente in-comunicable), un "misterio": planteo "fideísta". Piensa la muerte como "interrupción". Concepto que resumimos con este pensa-miento de Séneca: "Después de la muerte todo acaba, hasta la muerte".

En el quinto fragmento, Federik, a través de un enfoque que lo aproxima al espíritu romántico enumera las "terribles transfor-maciones" que produce el acto morir: planteo "materialista". El problema de la muerte como "destrucción" de la forma. Es decir, la destrucción de los vehículos materiales del hombre (físico, etéreo o astral, pasional o prana o fuerza vital y mental concreto). La destrucción del cuerpo físico por medio

de la putrefacción, desgaja-miento, desfiguración, replegamiento (Ver vs. 70, 74, 79 y 80).

Y aparece la muerte de los existencialistas, como coronamiento de la nada, " (Es) polvo inexorable" (v. 68, pág. 11). Aunque "Los sepulcros Vencidos" trascienden los planos del "hecho" por los del "valor", vibrará permanentemente ese sentido de "ilusión" que Arturo Schopenhauer le asigna a la muerte. Y la muerte deja de ser "destrucción" (planteo que asociamos al pensamiento de Leibniz: "La muerte, como el nacimiento, es sólo una transformación", para convertirse en "cumplimiento".

"Los sepulcros vencidos", el Villaguay de Federik, se aproximan a "Los Sepulcros", a la Grecia de Foscolo. O a la remembranza del antiguo Egipto en las Elegías a Duino, de Rilke. Y digo se aproximan porque el Egipto de Rilke es esencialmente el "país de la muerte", reino, justamente, de lamentaciones:

"Lamentaciones (como ésta) apretadas y condenadas a ser hojas".

### **BIBLIOGRAFIA CONSULTADA, ADEMÁS DE LA CITADA:**

Watts, Alan W., "Formas del Zen", Trad. Del Campo, Zohar Ramón, Ed. Déda-lo, Bs. As., 1975.

Alarcos Llorach, Emilio, "Gramática Estructural", Ed. Gredos, Madrid, 1969.

Acharya, San Kara, "La Sabiduría Hindú", Trad. Del Campo, Zohar Ramón, Ed. Dédalo, Bs. As., 1979.

"La Literatura Norteamericana", Izzo, Carlo, Ed. Losada S.A., Bs. As. 1971.

Lepp, Ignace, "Psicoanálisis de la muerte", Trad. Gómez, Alicia Balbina, Ed. Carlos Lohlé S.A., Bs. As. 1977.

Hiriart Gorda, Julio C., "Los Astros y el misterio de la vida", 3ra. ed., Editorial Kier S.A. Bs. As. 1977.

[1]"VERSIONES", Selec , Trad. y Pról. de Girri, Alberto; Ed. Corregidor, Buenos Aires, 1974 ("Al espíritu santo" de Winters, Ivor. pág. 99).

[2]"NUEVA POESIA U.S.A." (de Ezra Pound a Bob Dylan), Selec., Trad. y Pról. Covián, Mar-celo; Ed. La Flor S.R.L., Buenos Aires, 1970 - ("En la tumba de Apollinaire" de Ginsberg, Allen, pag. 137.

[3]Wellek, René y Warren, Austin, "TEORIA LITERARIA", Ed. Gredos, Madrid, 4ta. Ed., 1974, pág. 191.

[4]Cortázar, Augusto Raúl, "La Nación" - 4ta. sección, Buenos Aires, 22/06/69, pág. 1.

[5]"...que el hombre/ o los hombres tal vez..." (vs. 6 y 7, pág. 5); "Oh piedra del cementerio!! ¡Oh azul y aglutinada piedra..." (vs. 8 y 9, pág. 5) "y los caballos... los pesados caballos amaestrados... (v. 11, pág. 5); "¡Palabras! Palabras que llegaron por orden a las fraguas" (v. 42, pág. 9); "paralelas y celestes, serenas y celestes" (v. 71, pág. 13); "...de mis pasos circulares, / circulares y leves, ..." (vs. 75 y 76, pág. 13); "Pero a veces un niño; un niño de arenas corre frágil y aéreo" (v. 98, pág. 15); "—quizás porque a cada fin le precede un final en los presagios—/ y ¡el fuego! al fin el fuego en su inquietud de estrellas" (vs. 102 y 103, pág. 15).

[6]"¡Oh el zureo zumbante en el humo indeciso!" (v. 1, pág. 5); "¡Oh cementerio de mi pue-blo!" (v. 17, pág. 5); (ver versos 8 y 9 enunciados anteriormente); "¡Oh los bronce fríos de lamentaciones!" (v. 39, pág. 9); "Oh los sepulcros vacíos como la noche de los muertos..." (v. 83, pág. 13); "Oh los blancos mantos tejidos por manos solidarias 1" (v. 90, pág. 15); "Oh los ojos que se hunden! ¡Oh delicia fatal!" (v. 113, pág. 17); "Oh cementerio de mi pueblo! ¡Oh cementerios!" (v. 116, pág. 17).

[7]Bachelard, Gastón, "L'EAU ET LES REVES" (Essai sur l'imagination de la matiere), París, Librairie José Corti, pág. 105. Trad. Ida Vitale de la Ira. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1978, págs. 111 y 112: "Un siglo atrás, Saintine *ya* había comprendido la impor-tancia primordial del culto a los árboles. Relaciona ese culto a los árboles con el culto a los muertos y enuncia una ley que podríamos llamar la ley de las cuatro patrias de la muere, ley que está en evidente relación con la ley de la imaginación de las cuatro materias



elementales".

[8] Pavitt, William T. y Pavitt, Kate, "The book of talismans, amulets and zodiacal Gems", (Trad. Colombes, Guillermo C.), Ed. Aquarian Press, Londres, 1970, pág. 57).

[9] "VERSIONES", Selec., Trad. y Pról. de Girri, Alberto; Ed. Corregidor, Buenos Aires, 1974 ("Al espíritu santo' de Weinters, Ivor, pág. 99).

[10] "María Rilke, Rainer", "Obra poética", Trad. Dánero, E.M.S., Bs. As., EFECE Editor, 1978, pág. 20.

[11] Valéry, Paul, "El Cementerio Marino", Trad. Sánchez de Aleu, Dolores, 2da. Ed., Madrid, Alianza Editorial S.A., 1970, pág. 41.

[12] "Poesía Latinoamericana del Siglo XIX", (Poema: "El ciprés" de Caro, José Eusebio), Bs. As. Centro Editor de América Latina, 1979, pág. 66.

[13] Guillén, Jorge, "Los pobres muertos", —La Nación 27/8/1961— 4ta. Sección - Pág. 1.

[14] "VISTA DE LO INVISIBLE", de Revol E. L., Cita de Servier, —La Nación 5/9/1971, pág. 3.

[15] Jung, Carl G., "El hombre y sus símbolos", Trad. Bareño, Luis E., 2da. Ed., Barcelona, Caralt Editor S.A., 1980, pág. 232.

[16] Hutin, Serge, "La alquimia", Trad. Nogués Acuña, Carlos, 2da. edición, Buenos Aires, EUDEBA, 1968, pág. 26.

[17] Eliade, Mircea, "Ocultismo, brujería y modas culturales", Trad. Butelmar, Enrique, Buenos Aires, Marymar, 1977, pág. 60.

[18] Hutin, Serge, op.cit.

[19] Allemann, Beda, "Literatura y Reflexión 1", Trad., Rodríguez de Francisco, Angel, Ed. Alfa, Buenos Aires, 1975, págs. 124 y 125.

[20] Ramacharaka, Yogi: "14 Lecciones sobre Filosofía Yogi yOcultismo Oriental", 13 edición, Ed. Kier S.A., Bs. As., 1978, pág. 48.

[21] "El Libro Tiberano de los Muertos", Trad. Valmard, Juan, Ed. Troquel, Buenos Aires, 1978. pág. 31.

[22] Jung, Carl. G. "El hombre y sus símbolos", Trad. Bareño, Luis Escobar, Ed.' Caralt S.A., Barcelona, España, 1980.

[23] Valéry, Paul. "El Cementerio Marino", Trad. Sánchez de Aleu, Dolores, Pról. Cohen, Gustave, Ed. Alianza, Madrid, 1970, pág. 125.