



Epifanía, trance, arrebató y otras iluminaciones: manifestaciones extáticas en la cultura Ibero- Americana contemporánea.

Citation

Rivero-Navarro, Sergio. 2015. Epifanía, trance, arrebató y otras iluminaciones: manifestaciones extáticas en la cultura Ibero-Americana contemporánea.. Doctoral dissertation, Harvard University, Graduate School of Arts & Sciences.

Permanent link

<http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:17467239>

Terms of Use

This article was downloaded from Harvard University's DASH repository, and is made available under the terms and conditions applicable to Other Posted Material, as set forth at <http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:dash.current.terms-of-use#LAA>

Share Your Story

The Harvard community has made this article openly available.
Please share how this access benefits you. [Submit a story](#).

[Accessibility](#)

**Epifanía, trance, arrebató y otras iluminaciones: manifestaciones extáticas en la
cultura Ibero-Americana contemporánea.**

A dissertation presented

by

Sergio Rivero-Navarro

to

The Department of Romance Languages and Literatures

in partial fulfillment of the requirements

for the degree of

Doctor of Philosophy

in the subject of

Romance Languages and Literatures

Harvard University

Cambridge, Massachusetts

September 2014

© 2014 Sergi Rivero-Navarro
All rights reserved

Professor Brad Epps

Sergio Rivero-Navarro

Epifanía, trance, arrebató y otras iluminaciones: manifestaciones extáticas en la cultura Ibero-Americana contemporánea.

Abstract

What do Salvador Dalí, Federico García Lorca, Val del Omar, Alejandro Jodorowski, Néstor Perlongher, Clarice Lispector, and Octavio Paz have in common? To the naked eye, they seem to feature more differences than similarities: besides the fact that all of them are Ibero-American artists, filmmakers and writers, their birthplaces, origins, generations, styles, and artistic disciplines are quite dissimilar. But there is at least one thing they share: their output was a perfect vehicle to reflect how they were all enthralled by ecstasy, epiphany, illumination, rapture, grace.

In Psychology, these events are categorized as “Modified States of Consciousness”, a melting pot that comprises heteroclitic mental states like medium trances, ritual possessions, REM states, effects of hallucinogenic substances, orgasm, and so on. The common factor is that in all those cases subjects experience a new way to perceive the world and their self, far away from the one provided by the ordinary state of consciousness. Also, most of them seem to take place in a dimension where rationality is mostly an obstacle. Friedrich Nietzsche certainly believed so, as he associated these irrational events with Dionysus, the god of wine and ritual madness in the classic Greek civilization. The Dionysian cult involved rupturing the bounds of the participants’ self and the collective communion between them as well as with the cosmos. On the other hand, one criterion to distinguish between the experiences that are confusedly grouped in that psychological miscellany is to examine where does it drive us to. There are events

that can potentially change our ordinary state of conscience into another that could be described as an illuminated state and could be associated to perceptions of happiness, harmony, and mindfulness. These positive sensations would help explain why, since the dawn of civilization, human beings have used various techniques (such as yoga, ritual dance, the use of narcotics, etc.) in an attempt to recreate the mystical manifestations they previously had lived solely as spontaneous experiences.

It must be recognized, though, that ecstatic experiences can be associated not only to a positive dimension, but also to a negative one. Following the Nietzschean thesis, Néstor Perlongher (an Argentinean writer who is central to my dissertation) points out that Dionysian experiences can be self-destructive and dangerous, as well as illuminating and liberating. Nietzsche, and Perlongher, contemplate art as the necessary complement of ecstasy, a discipline which can help avoid the negative consequences of these experiences.

Salvador Dalí and Octavio Paz (another two authors studied in my dissertation) also link art to ecstasy. Dalí believes in the power of pictorial images to provoke the non-ordinary mental state associated with ecstasy. Nevertheless, Octavio Paz considers poetics one of the best artistic vehicles to express the “instant”, through which a poem breaks the linearity of time while it also creates an “eternal present”.

What I exposed above could be considered a sample of what I am doing in my dissertation. I aim to establish a dialogue between diverse “texts” (in the wide sense) and authors in order to delimitate the meaning of the ecstatic phenomenon, as well as their characteristics and particularities.

	Page
TABLE OF CONTENTS	
ABSTRACT	iii
DEDICATORIA	vi
EPÍGRAFE	vii
AGRADECIMIENTOS	viii
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1: GARCÍA LORCA, DALÍ Y LA VÍA EXTÁTICA DEL ARTE	14
CAPÍTULO 2: NÉSTOR PERLONGHER Y LA VÍA DE LA EMBRIAGUEZ	104
CAPÍTULO 3: LA VIA DE EROS EN OCTAVIO PAZ	156
CAPÍTULO 4: LAS ILUMINACIONES DOMÉSTICAS DE CLARICE LISPECTOR	200
APÉNDICE: EL CINE COMO MECANISMO EXTÁTICO	270
EPÍLOGO	320
BIBLIOGRAFÍA	334

A Nicolau Sevcenko, *In Memoriam*

Si las puertas de la percepción quedaran depuradas,
todo se habría de mostrar al hombre tal cual es: infinito.
William Blake

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer en primer lugar a mi director de tesis Brad Epps por su tiempo y dedicación a lo largo de los años en que he tenido el privilegio de tenerlo como adviser y amigo. Quiero igualmente darles las gracias a mis otros dos lectores, los profesores Tom Conley y Roman Gubern, cuyos extensos conocimientos me han resultado de gran ayuda en la confección de este trabajo de investigación.

Deseo extender igualmente mis agradecimientos al resto de profesores del departamento de Romance Languages and Literatures de Harvard University y, en particular a Luis Fernández-Cifuentes, Luis Girón-Negrón y Mariano Siskind por sus fantásticas contribuciones intelectuales y recomendaciones a lo largo de mis estudios doctorales.

Agradezco asimismo la inestimable y constante ayuda de las doctoras Johanna Damgaard Liander, Stacey Katz-Bourns y Clémence Jouët-Pastré. También quiero agradecer al magnífico staff del departamento (Katherine Killough, Kathy Coviello y Frannie Lindsay, en especial) su apoyo y ayuda a lo largo de todos estos años.

Por último, quiero aprovechar para recordar aquí también a todos mis, amigos y compañeros de carrera (especialmente a Eduardo Ledesma, Luis López y Carlos Varón) que me han acompañado en esta aventura.

S.R-N

INTRODUCCIÓN

Tal como pone de relieve el título de esta investigación, el objeto de estudio de esta tesis doctoral es la representación del fenómeno extático en los ámbitos de la literatura y el cine iberoamericanos contemporáneos, aunque siempre en diálogo con otras manifestaciones culturales. Los capítulos de esta investigación se organizan en base a cuatro formas distintas de acceder al fenómeno extático: el arte, las sustancias embriagantes, el erotismo y las revelaciones espontáneas. Huelga decir que dicha estructuración se inspira en la distinción platónica de la locura divina, aunque eso no significa que se case con ella.¹ En el *Fedro*, Platón señala que la locura divina puede manifestarse de cuatro maneras distintas; a saber: la profética, la teléstica o ritual, la poética y la erótica.² Cada una de ellas está regida por distintas divinidades y producen diferentes resultados. La locura profética se vincula al dios Apolo y permite revelar tanto el futuro como descifrar el significado oculto del presente. La locura ritual, a su vez, tiene a Dionisos como patrón y proporciona una experiencia catárquica a partir de disolución de la individualidad y la comunión con todo lo existente. Por otro lado, la locura poética es responsabilidad de las Musas y conlleva la creación poética. Finalmente, la locura erótica, provocada por Afrodita y Eros, comporta otra forma de disolución de la individualidad mediante el sexo. La identificación de las diferentes manifestaciones de

¹ Como nos recuerda E. R. Dodds en *Los griegos y lo irracional*, la cultura clásica distinguía entre la locura como enfermedad y la locura como experiencia extra-ordinaria. El propio Platón diferencia la locura de origen natural de aquella otra que los dioses brindan a los seres humanos como una forma de gracia o regalo. Así, cuando Sócrates afirma en el *Fedro* que “[n]uestras más altas bienaventuranzas nos llegan a través de la locura”, este personaje platónico se refiere a todos los tipos de locura posibles, sino precisamente a aquella que podría calificarse de sobrenatural, en contraposición a la locura originada por causas físicas o naturales.

² “Teléstica” deriva del griego τέλος (telos o “finalidad”) y que aquí tendría el sentido de rituales místicos en los que la danza jugaría un papel importante.

locura divina con las cuatro vías señaladas en esta investigación es evidente en la mayoría de los casos. La locura poética corresponde a la vía artística de acceso al éxtasis, al igual que la locura erótica tiene que ver con la vía sexual, erótica o amorosa que abordamos en nuestro estudio. Quizá menos autoevidentes sean las locuras profética y teléstica (o ritual). La primera, vinculada al dios Apolo, se identifica con el capítulo de nuestra investigación dedicado a las pequeñas iluminaciones espontáneas por las similitudes entre la profecía y la revelación. A su vez, la locura teléstica inspira nuestro capítulo dedicado a las sustancias embriagantes porque Dionisos, el dios que rige dicha locura, es también el dios de las libaciones. Además, se sospecha que los participantes de los ritos dionisiacos tomaban, más allá del alcohol, brebajes a base de vegetales con un alto poder psicoactivo.

Especificando más detalladamente el contenido de los cuatro capítulos y del apéndice de nuestra investigación, cabe señalar que el primer capítulo, dedicado al arte como vía de acceso extático, examinamos la poesía, los ensayos y las conferencias de estética de Federico García Lorca, así como la obra ensayística (y en menor medida, la pictórica y cinematográfica) de Salvador Dalí. El primero se refiere al poder extático del arte a través de conceptos como la inspiración y el “duende”. El arte con “duende” es capaz de provocar el arrebató tanto en el creador como en el espectador o lector, llegando a establecerse en actos públicos como conciertos o sesiones de flamenco una comunión de todos los presentes. Dalí, por su parte, procura desde del surrealismo y a través del método paranoico-crítico alcanzar un estado de conciencia capaz de quebrar los condicionantes que deforman la experiencia perceptiva del mundo.

El segundo capítulo revisa el éxtasis bajo el influjo de sustancias psicoactivas. El autor escogido para recorrer este tipo particular de experiencia iluminativa es Néstor Perlongher quien no sólo aborda la cuestión a través de determinados ensayos sino que experimenta en propia carne los efectos de diversas sustancias intoxicantes. De hecho, parte de su producción poética recoge sus experiencias con la bebida chamánica de la ayahuasca, ingerida dentro del marco de las prácticas rituales de la Iglesia brasileña del Santo Daime. El uso de embriagantes para acceder a otros planos de realidad invita también durante este capítulo a un repaso de las prácticas dionisiacas de la antigua Grecia y del chamanismo, manifestaciones que llaman igualmente la atención del autor argentino.

El tercer capítulo versa sobre el éxtasis sexual y parte fundamentalmente de los ensayos de Octavio Paz, aunque con el contrapunto de las perspectivas de un autor tan poco hetero-normativo como Severo Sarduy. Para Paz, el problema de la escisión entre el yo y el mundo se resuelve al descubrirse y reconocerse en el Otro. La unión de los cuerpos y los espíritus a través del éxtasis sexual conlleva una “pequeña muerte” o, lo que es lo mismo, la eliminación del ego y la fusión con el otro.

El cuarto y último capítulo se centra en los momentos de revelación que surgen espontáneamente y de forma imprevista a partir de eventos aparentemente convencionales, o de objetos que forman parte de nuestra cotidianeidad aunque pasen desapercibidos la mayor parte del tiempo. Para acometer este tipo de éxtasis nos centramos en la obra de Clarice Lispector, quien retrata las pequeñas felicidades clandestinas de gente corriente y, en especial, de mujeres recluidas en un contexto doméstico.

A los cuatro capítulos mencionados hay que añadir, además, un apéndice sobre el cine iberoamericano en el que se tratan conjuntamente las cuatro vías de acceso extáticas analizadas anteriormente por separado. En dicho apartado tomamos en consideración diversas películas de Val del Omar, Alejandro Jodorowsky e Iván Zulueta.

En lo que se refiere a la elección de los autores que estudiamos a lo largo de esta investigación, debemos admitir que han sido escogidos con el fin de ofrecer un panorama representativo de la vasta área geográfica que conforma Ibero-América. Con ello, sin embargo, no pretendemos organizar nuestra investigación en base a criterios nacionales y mucho menos vincular los país o regiones de dichos autores a una determinada vía de acceso extática. Esta puntualización es especialmente significativa al tratar una temática que, a nuestro parecer, trasciende las fronteras. Entendemos pues el éxtasis como una capacidad consubstancial al ser humano, por bien que el ámbito cultural o la época de los sujetos puedan dar como resultado formas particulares de interpretar y representar dicha experiencia. Por otro lado, resulta necesario aclarar que la vinculación de los diversos autores con una y sólo una de las cuatro vía extática examinadas no deja de ser artificiosa, si no artificial. Y esto es así porque prácticamente ninguno de los autores aquí referidos se limita a tratar lo extático desde una única perspectiva.

Quizá el caso de mayor “promiscuidad” extática sea el de Néstor Perlongher, estudiado en relación al uso extático de sustancias embriagantes pero interesado igualmente en las vías de experimentación artística y sexual. A la vez, en el apéndice dedicado al cine, leemos la película “Arrebato” de Iván Zulueta como una obra en la que se dan cita simultáneamente las cuatro formas extáticas contempladas en nuestro estudio: las drogas, la sexualidad, la creación artística y la dimensión intersticial de lo cotidiano.

No le van a la zaga los cineastas Alejandro Jodorowsky o Val del Omar, quienes pretenden con su cine provocar trances equivalentes a los de las sustancias embriagantes o a los de los estados místicos.

La obra de Octavio Paz, por su parte, guía nuestro recorrido por el camino del éxtasis sexual aunque, en realidad, el autor reflexiona sobre la iluminación prácticamente desde todas las perspectivas aquí estudiadas. Algo similar sucede con Clarice Lispector, quien considera el arte, y más específicamente la escritura, el contrapunto reflexivo necesario a los estados de extáticos espontáneos. Por otro lado, ni el duende de García Lorca ni las pulsiones artísticas de Salvador Dalí difícilmente pueden separarse de sus visiones particulares acerca de la sexualidad o de la manera en la que debemos encarar las diversas situaciones de la vida. Por todo ello será posible escuchar las voces de estos autores a lo largo de toda la investigación, a pesar de que el estudio de su obra se encuentre concentrado mayoritariamente en uno de los capítulos. A estas voces, por otro lado, debemos añadir las de otros representantes del ámbito del pensamiento, la psicología, las letras, el cine y otras manifestaciones culturales. Así, por ejemplo, resultan troncales para nuestra investigación las obras de George Bataille, Gilles Deleuze y Félix Guattari, Sigmund Freud o Friedrich Nietzsche, aunque a lo largo de estas páginas se encontrarán igualmente referencias a otros filósofos, psicólogos así como a académicos y críticos literarios, cinematográficos y artísticos.

Conceptualización y marco teórico

Quizá lo más esencial en este apartado introductorio sea comenzar preguntándose ¿qué es el éxtasis?, ¿en qué consiste este fenómeno? y, ¿por qué no? ¿hasta qué punto son

sinónimos de éxtasis palabras tales como epifanía, iluminación³, arrebató⁴, trance⁵, viaje iniciático⁶, experiencia trascendente⁷ o estado de gracia⁸, por citar algunas de las más conocidas. Debemos avisar, sin embargo, que las respuestas a tales preguntas son resbaladizas puesto que exigen adentrarse en una dimensión que se caracteriza precisamente por discurrir al margen de lo racional.

Si nos remitimos a su origen griego *ek-stasis* la palabra vendría a significar una “salida de sí”. Definición ésta que a su vez genera otras preguntas como ¿qué significa salir de sí mismo? O, si se prefiere, ¿qué significa estar “dentro de uno” (en contraposición a estar fuera de sí)?, ¿en qué consiste ser uno mismo? O incluso ¿qué significa exactamente el sujeto, el yo, la identidad...? Y en otro orden de cosas, ¿Debemos interpretar el éxtasis como una forma de alienación del individuo?

Para el misticismo, ya sea este entendido desde un prisma religioso o uno laico, sería justamente lo contrario. De lo que se sale, lo que se deja atrás, es una identidad artificial construida en base a las convenciones sociales a las que estamos sujetos. Salir

³ La iluminación espiritual es la meta de algunas tradiciones filosóficas como el Budismo. Tiene a ver con la autorrealización del individuo y supone la adquisición de una sabiduría (no racional) que conlleva paz, alegría y felicidad.

⁴ Asociado muchas veces con la locura, se trata de una expresión brusca y rápida de un sentimiento que puede suponer que uno se salga de sus casillas, que pierda sus límites: justo como se entiende el éxtasis.

⁵ Aunque tiene diversas acepciones, los significados de trance que vamos a considerar aquí tienen que ver con el sentido místico (trance como unio mystica entre el alma y dios), con el sentido de sustitución del estado de consciencia ordinario por otro distinto comúnmente asociado con la iluminación espiritual.

⁶ Un rito de pasaje para acceder a una doctrina mística pero también una experiencia que obliga al individuo a superar situaciones límite y que supone una transformación personal así como una toma de consciencia de sí mismo y de la realidad que le rodea.

⁷ Una experiencia trascendente es aquella que va más allá de los límites de la naturaleza, o de la razón (en Kant). En un sentido religioso, lo que trasciende a todos los seres es justamente Dios.

⁸ Un favor o don recibido de los dioses por el que se adquiere la sabiduría, la santidad o la salvación. En Clarice Lispector, autora brasileña que estudiaremos con detenimiento, estado de gracia se identifica específicamente con un momento epifánico espontáneo y breve.

de sí, entonces, equivale a volver a sí, supone reconectarse con una dimensión olvidada o incluso desconocida de nosotros mismos desde la que supuestamente sería posible construir una existencia más satisfactoria.

El efecto colateral de lo extático es que la imagen convencional de nuestra identidad se derrumba, se hace añicos. Son múltiples los ejemplos en los que esta “salida de sí” es interpretada como una muerte ritual que lleva a un nuevo ser (o, como señalan ciertas filosofías negativas, un pleno no-ser). La filosofía budista, así como el misticismo sufí, incitan a la muerte del “ego” o “pequeño yo” con el que nos solemos identificar, como forma para abrazar una consciencia que englobaría todo lo existente. En el chamanismo clásico, por otra parte, abundan los testimonios de iniciaciones en las que los novicios, en estado de trance, tienen la impresión de morir devorados por animales o desmembrados por brujos. Salvando las distancias, vanguardias del siglo XX como el surrealismo trataron de acceder, a través de innúmeras técnicas, a los reinos del inconsciente, donde esperaban contactar con otras formas del ser no mediatizadas por los valores acomodaticios de la sociedad.

En su obra “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral” de 1873, Nietzsche ya había establecido una distinción entre dos tipos de seres humanos: el racional y el intuitivo. Si el primero consagra su vida a la razón y a los conceptos estables creados por ésta para no ser arrastrado por la naturaleza cambiante de la realidad, el segundo se decanta por la irracionalidad, huyendo justamente de la limitación existencial que conllevan los conceptos y las clasificaciones racionales. Para el filósofo alemán, la invención de la noción de “verdad” supuso olvidar el carácter ficticio, metafórico e ilusorio de toda interpretación de la realidad. Así, la “verdad” establece una designación

de las cosas uniforme y obligatoria para todos, con lo que la convención se toma por un hecho dado. En base a esa perspectiva, podríamos añadir que la palabra pierde su vínculo con la vivencia originaria y única cuando el intelecto la convierte en concepto, es decir, en un elemento lingüístico apropiado para designar vivencias similares que vamos experimentando a lo largo de nuestra existencia. A su vez, Deleuze y Guattari en *¿Qué es la filosofía?* nos explican que D.H. Lawrence distinguía al ser humano común del artista/poeta afirmando que los primeros fabrican paraguas para resguardarse del caos, de la realidad incesantemente cambiante, dibujando un firmamento y escribiendo sus opiniones en la parte interior de los mismos. El artista, en cambio, es aquel capaz de practicar un corte en la propia tela del paraguas para dejar así entrar un poco de caos: la cantidad suficiente para cuestionar el orden preestablecido y poner en entredicho las opiniones impuestas arbitrariamente como verdades incuestionables. Coincidiendo con Nietzsche, para Deleuze está claro que la nueva interpretación y ordenación que derive de este acto será igualmente arbitraria aunque, en tanto que nueva y alternativa, iluminará con nueva luz nuestra forma de captar el mundo. La elección del verbo “iluminar” no es arbitraria aquí: la rasgadura para vislumbrar otro plano de realidad es como se suele entender muchas veces el fenómeno extático.

Justamente, la razón principal por la que lo extático será deseado y buscado (y también por la que se juzga una de las experiencias más intensas a las que tenemos acceso) es esa capacidad para abrirnos a formas de existir diferentes a las socialmente establecidas. De Certeau en *Fábula mística* apunta al *volo* (o “querer”) como condición de posibilidad del saber místico. Pese a ello, no podemos ignorar otra dimensión del fenómeno: la de la revelación espontánea o no buscada. Uno de los episodios más

conocidos de esta otra modalidad es el de la visión de Saulo (San Pablo), que lo hará convertirse al Cristianismo después de tirarlo del caballo en el que iba camino de Damasco. Cabrá preguntarse en esta investigación si es posible que uno de los tipos de revelación sea más fuerte, desgarrador, milagros o asombroso que el otro.

Ahora bien, tal como Michel Foucault pone de relieve en su *Historia de la locura*, con la institucionalización del saber que conlleva la revolución científica, el revulsivo que supone vivir una experiencia capaz de poner cabeza para abajo concepciones asumidas arbitrariamente como verdades absolutas pasa a ser síntoma de una enfermedad de la psique. No es de extrañar, pues, que la psicología y la psiquiatría modernas hayan considerado el fenómeno místico como una disfunción.

La locura (e incluso, la extinción física) son, sin embargo, posibilidades reales en el ámbito de la experiencia extática. De ahí los recelos que les inspira el fenómeno extático a varios de los autores examinados en nuestra investigación. Clarice Lispector, por ejemplo, avisa de que si nos quedamos en la otra orilla perderemos nuestra capacidad para entendernos con el resto de la humanidad y Néstor Perlongher, por su parte, también advierte del peligro de adentrarse en la corriente dionisiaca sin procesar la experiencia, sin darle una suerte de forma al conocimiento abismal de lo extático. Perlongher, en realidad, está dándole la razón a Nietzsche, quien había explicado la cultura clásica griega como el resultado de la tensión de las dimensiones racional e irracional, representadas respectivamente por Apolo y Dionisos. El filósofo alemán argumenta que el ser humano no puede enfrentarse sin más al vacío de lo dionisiaco. Necesita de una forma apolínea para compensar una experiencia tan disolvente, tan desintegradora. De ahí que encumbre el arte como la disciplina que combina ambos polos en un diálogo

fructífero. El escritor argentino, por su parte, abraza la solución nietzschiana: a la fuerza dionisiaca hay que darle una forma: la estética.

Por otro lado, la vinculación que establecen Platón y el mundo griego entre lo extático y lo divino (Dionisos, Apolo, etc.) no es exclusiva. Los pueblos siberianos y centro asiáticos, tal como nos indica Mircea Eliade, consideran al chamanismo como la experiencia religiosa por excelencia por su dominio de las técnicas del éxtasis, a pesar de que éste coexista en sus comunidades con otras manifestaciones religiosas manipuladoras de lo sagrado. Pero tal vez sea el misticismo nacido en el seno de religiones mayoritarias como el cristianismo o el islamismo el ejemplo más claro de relación entre éxtasis y divinidad. Pese a todo, como nos recuerda Leszek Kolakowsky en *Si Dios no existe...*, dentro del seno de las iglesias oficiales el misticismo siempre ha sido considerado como algo peligroso. Una de las principales razones de dicha situación tiene que ver con el hecho de que el propio proceso de búsqueda de Dios a través de la introspección cuestiona la necesidad de cualquier tipo de intermediario entre Dios y el creyente, algo que ponía justamente en jaque a las instituciones del culto.

A pesar de los anteriores ejemplos, el éxtasis no tiene que entenderse necesariamente en clave religiosa. Las experiencias religiosas no agotan por sí mismas todas las variedades del fenómeno extático, como pone en evidencia el hecho de que la epifanía no está exclusivamente reservada a creyentes. Podría añadirse que la experiencia de lo extático es laica o religiosa sólo en su interpretación y no *en sí misma*. En este sentido, dependiendo de las claves y códigos que empleemos para descifrarla o explicarla, obtendremos una descripción de uno u otro signo.

De cualquier manera, lo que sí parece común a toda representación de lo extático es su capacidad para modificar (o, incluso, cuestionar) radicalmente nuestra concepción convencional de tres categorías esenciales del pensamiento: el yo, el espacio y el tiempo. La forma en que la experiencia iluminativa llega a modificar o incluso cuestionar esas tres categorías constituirá el eje principal de la primera parte de esta investigación.

Ya nos referimos anteriormente a las implicaciones que lo extático tiene sobre el “yo”, el ego o la identidad, cuando abordamos el significado etimológico “salir de uno mismo”. Por otro lado, también es habitual describir el arrebató extático en términos espaciales, entendido como una vía a nuevos espacios geográficos, tierras ignotas o reveladoras cartografías (baste mencionar como ejemplos ilustres de la literatura iberoamericana como la “Otra Orilla” de Octavio Paz, o los puentes, pasajes e intersticios de Cortázar).

En relación a esto, autores como Gilles Deleuze y Félix Guattari se refieren a la necesidad de escapar, a través de líneas de fuga, a nuevos territorios en los que los modos de ser no se encuentren cristalizados o mediatizados por las máquinas de poder. En último término, la voluntad y/o el deseo de pasar de un territorio a otro pone en evidencia la existencia de dos planos de consciencia distintos: uno convencional (que difícilmente logra satisfacer nuestra innata aspiración de armonía y felicidad) y otro extraordinario—tanto por extraño como por relevante—, donde el sujeto experimenta una plenitud extrañamente familiar (una extrañeza que nos recuerda la noción de *Unheimlich* freudiana). Victor Shklovsky también se refiere a dos formas de percibir la realidad: una rutinaria y automatizada y otra capaz de percibir el mundo como si lo observáramos por primera vez, una forma capaz de establecer relaciones mucho más significativas con la

realidad. Para el formalista ruso, el arte tendrá la capacidad (y la misión) de “desfamiliarizar” los objetos y, en consecuencia, permitir al sujeto acceder a otro nivel de consciencia. Por su parte, Walter Benjamin, refiriéndose al teatro de Brecht, sostiene, en línea con la argumentación de Shklovsky, que el artista no debe procurar el realismo sino, por el contrario, hacer que nos extrañemos. Cabrá preguntarse, de todas formas, si toda vez que hay extrañamiento hay también epifanía, cuestión está que también trataremos durante nuestra disertación.

El tiempo es la tercera categoría íntimamente ligada al fenómeno de lo extático. En *Lógica del sentido*, Deleuze reflexiona sobre dos conceptos de temporalidad que recupera de la Grecia clásica: Cronos y Aion. El primero de ellos, el tiempo cronológico, es aquel al que estamos habituados. Entre las principales particularidades de Cronos se encuentra la de convertir el presente en un intervalo que únicamente cobra sentido en relación al segmento anterior y al posterior. Es por ello que el presente en Cronos, afirma Deleuze, es empleado para medir la acción de los cuerpos o de las causas. En cambio, el presente en Aión se identifica con el instante. El de Aión, nos dice el filósofo francés, es un presente “sin espesor”, de operación “pura”, es el presente del actor, del bailarín o del mimo.

Probablemente Charlie Parker, el saxofonista de “El Perseguidor” podría añadirse legítimamente a esta lista deleuziana de artistas con la habilidad necesaria para acceder a un tiempo alternativo. Así, cuando el músico del cuento de Cortázar toca, se sitúa en un plano de realidad diferente y regido por un tiempo distinto. Incluso la memoria y sus recuerdos adoptan una claridad, una intensidad completamente desconocida, nos explica el personaje. Es más, argumenta el músico que si fuera posible ubicarse siempre en esa

otra temporalidad, el ser humano podría vivir de una forma mucho más enriquecedora, masiva, expandida, mil veces más de lo que permite la temporalidad gobernada por los relojes.

Esta diferenciación establecida por el personaje de Cortázar sería probablemente del agrado de Henri Bergson quien, a su vez, también distingue dos temporalidades: el tiempo que pensamos (es decir, uno concebido espacialmente y que, en consecuencia, puede subdividirse) y el que experimentamos vivencialmente. La duración, que es así como Bergson denomina a esta segunda temporalidad (entendida como un todo y captada con todo nuestro ser), tiene la virtud de invitar a detenerse en lo que experimentamos, a sentir la vida con toda su intensidad. Como puede verse, racionalidad e irracionalidad, cordura y locura, vida y muerte, Apolo y Dionisos, yo, espacio y tiempo son conceptos que tienen una marcada presencia en nuestra investigación, donde trataremos de dar respuesta provisional a las preguntas acerca del fenómeno del éxtasis, además de perfilar un poco más los matices que distinguen los diferentes tipos de fenómenos extáticos entre sí. Pese a todo nuestro principal interés es poner de manifiesto la importancia de una temática que, en nuestra opinión, no ha recibido en el ámbito de los estudios literarios iberoamericanos toda la atención que se merece.

CAPÍTULO 1
GARCÍA LORCA, DALÍ Y LA VÍA EXTÁTICA DEL ARTE

En el diario de su viaje a Florencia, Marie Henri Beyle –más conocido por Stendhal—relata cómo la propia idea de estar en Florencia, rodeado de arte por doquier y cerca de las tumbas de grandes hombres lo dejó en una suerte de éxtasis; sensación que alcanza su cénit el 22 de enero de 1817 en la iglesia de la Santa Croce de Florencia. Allí, logra acceder a la capilla con los frescos de Baldassare Franceschini (Il Volterrano) y estando solo, sentado en un reclinatorio y con la cabeza apoyada sobre el respaldo para admirar en la cúpula las Sibilas del pintor barroco, experimenta un placer y emociones tan intensas que sale de la iglesia tambaleándose y con el pulso acelerado. Es más, Stendhal relata que había quedado tan absorto en la contemplación de la belleza sublime hasta el punto que ésta le resultaba palpable, tangible y añade que había alcanzado este punto de emoción que sólo logran inspirar el arte y los sentimientos apasionados y que pasará a denominarse con posterioridad el “síndrome de Stendhal”.

El presente capítulo ahonda en las reflexiones sobre el éxtasis artístico a través de los respectivos ensayos, artículos y conferencias de Federico García Lorca y Salvador Dalí. En lo que se refiere al poeta granadino nos centraremos especialmente en tres de sus conferencias (“Juego y teoría del duende”, “Conferencia recital de Poeta en Nueva York” e “Imaginación, inspiración, evasión”), mientras que en el caso del artista de l’Empordà analizaremos diversos artículos publicados en *L’amic de les arts*, así como en los ensayos “La conquista de lo irracional”, “Realidad y Sobrerrealidad”, “Posició moral del surrealisme” y el libro *El mito trágico de El Angelus de Millet*. En el caso de Dalí, también indagaremos en este capítulo acerca de sus proyectos cinematográficos,

especialmente los que hizo en colaboración con Luis Buñuel (*Un chien andalou* y *L'Age d'Or*). De todas formas, para aquellos lectores interesados en el cine remitimos a nuestro apéndice donde abordamos la relación de la cinematografía iberoamericana con la cuestión del éxtasis a través de la obra de Val del Omar, Alejandro Jodorowsky e Iván Zulueta.

Federico García Lorca, un artista con “duende”

Aunque García Lorca coincide con una de las ideas principales implícitas en la clasificación platónica de la locura divina (a saber, que el arte es una de las formas fundamentales de la experiencia extática), no concuerda tanto con otras dos características que se desprenderían de dicha ordenación: en primer lugar, la dimensión pasiva de todas las formas de locura divina, pues son los dioses, según Platón, quienes brindan los diferentes tipos de locura divina a los seres humanos como una forma de gracia o regalo. En segundo lugar, el papel rector de las Musas en la generación de los estados creativos, asociados en Platón con la locura divina de tipo poético; es decir, el éxtasis artístico.

Es cierto que en su conferencia “El cante jondo –Primitivo canto andaluz” (1922), Lorca atribuye un papel relativamente pasivo al “Cantaor”, una de las primeras figuras que el poeta granadino apunta como ejemplo de artista extático.⁹ Este responsable del canto más esotérico y catárquico actuaría como un *médium*, como alguien capaz de establecer puentes entre el mundo convencional o común y otro oculto y sagrado:

⁹ Fechada el 19 de febrero de 1922. A diferencia del nombre con el que aparece en las *Obras completas* de la editorial Aguilar, en las ediciones de Christopher Maurer (García Lorca, Federico. *Conferencias I*) y de Miguel García Posada (García Lorca, Federico. *Obras VI. Prosa I*) esta obra recibe el título de “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado ‘cante jondo’”.

El “cantaor”, cuando canta, celebra un solemne rito, saca las viejas esencias dormidas y las lanza al viento envueltas en su voz..., tiene un profundo sentido religioso del canto. La raza se vale de ellos para dejar escapar su dolor y su historia verídica. Son simples médiums, crestas líricas de nuestro pueblo. (García-Lorca, *Obras Completas* 3: 215)

La función mediadora del “cantaor”, su capacidad para remitir a tiempos arcaicos y la dimensión religiosa de su canto nos permite emparentarlo con los chamanes de muchas sociedades “primitivas”, que desempeñaban igualmente una función de intermediación entre el mundo natural y el sobrenatural de los espíritus. Peter T. Furst, en el capítulo de *Flesh of the Gods* titulado “Peyote Among the Huichol Indians in Mexico”, sostiene al respecto que el oficio del chamán queda patente en su habilidad para el *equilibrio*, es decir su capacidad para sortear el gran abismo que separa el mundo natural y el del más allá (152).

Pese a que no hay ninguna referencia directa a los chamanes en la conferencia “El cante jondo –Primitivo canto Andaluz”, sí se encuentran referencias a otros ritos de índole misteriosa donde resulta clave la tarea del *médium*. Allí se menciona específicamente la vinculación del canto andaluz con el personaje de la Sibila: “las coplas tienen un fondo común: el Amor y la Muerte... pero un Amor y una Muerte vistos a través de la Sibila, ese personaje tan oriental, verdadera esfinge de Andalucía” (García-Lorca, *Obras Completas* 3: 205).¹⁰ La Sibila era la sacerdotisa de los oráculos consagrados a Apolo y tenía como encargo transmitir o interpretar las respuestas del dios

¹⁰ En la edición de las conferencias de Lorca publicada por Alianza Editorial en 1984, Christopher Maurer nos recuerda en su nota 19 de la página 66 que el canto de la Sibila, drama litúrgico de melodía gregoriana mediante que el cristianismo adopta y adapta la figura pagana de la pitonisa, había sido representado en la catedral de Sevilla en aquella época. Ello sugiere que Lorca podría haber asistido o, al menos, tener conocimiento de dicho evento. Maurer, además, establece una conexión entre las palabras de Lorca acerca de la Sibila y las de Heráclito, quien dice que “La Sibila, con su boca delirante, al proferir palabras lúgubres, sin adornos ni ungüentos, con su voz alcanza miles de años por medio de un dios”.

a las preguntas de los consultantes.¹¹ Tarea de mediación que, por cierto, ejercía en estado de trance y adoptando una forma completamente pasiva.

Esta concepción de los artistas como meros sujetos pasivos a la hora de producir sus creaciones será abandonada en posteriores revisiones de esta conferencia o de otras como su “Elogio a Antonia Mercé, la Argentina” (1930), en la que el artista es visto como alguien capaz de contribuir con su talento personal a la creación de una obra especial e irrepetible.¹² Ello no impide, sin embargo, que el oficio del artista siga remitiendo a un pasado mítico en el que resuenan aún la locura divina de la Sibila, los misterios griegos de Eleusis y los ritos dionisiacos.¹³ De todas formas, no todo el arte moderno comparte tales características. Tal como puede constatarse en su conferencia “Juego y teoría del duende” (1933), el arte al que se refiere Lorca es aquel que tuvo su origen en aquella época remota y que se ha mantenido invariable hasta nuestros días, como las danzas de las bailarinas de Cádiz o ese tipo de cante jondo tan del gusto del poeta que es la *siguriya*:

Este “poder misterioso que todos sienten y ningún filósofo explica” es, en suma, el espíritu de la Tierra, el mismo duende que abrasó el corazón de

¹¹ Curiosamente, son precisamente las imágenes de unas Sibilas en la iglesia de la Santa Croce de Florencia las que llevan hasta el clímax extático a Stendhal.

¹² El homenaje a Antonia Mercé, célebre danzarina y coreógrafa hispanoargentina, fue pronunciado en el Cosmopolitan Club de Nueva York, en 1930.

¹³ Los misterios de Eleusis eran unos ritos iniciáticos que celebran el regreso a la tierra de Perséfone, hija de Deméter, diosa de la vida, la agricultura y la fertilidad, que simboliza el regreso de las plantas y la vida a la tierra después del período invernal. En la parte secreta de los ritos, los iniciados entraban en trance y accedían a toda una serie de revelaciones sobre los misterios de la vida. Nótese, por otro lado, que el ciclo de vida y muerte que sugiere el mito de Perséfone encuentra un equivalente en el duende, figura que implica a la vez la vida y la muerte, la creación y la destrucción. Por último, los ritos dionisiacos hacen referencia al culto a Dionisos (también conocido como Dionisio o Dioniso), dios de la embriaguez. Las celebraciones eran colectivas y en ellas podían participar personas de toda condición social, incluidas mujeres y esclavos, con lo que las diferencias entre unos y otros se diluían. Pero no sólo eso: también se diluía la individualidad y la racionalidad, pues en los ritos dionisiacos era frecuente entrar en un estado extático mediante el vino, la danza, los ditirambos (canciones), la flauta y las panderetas. Así, pues, la culminación era el estado de trance y posesión psíquica denominado entusiasmo (palabra que deriva de las partículas griegas *en* y *theos* y que, en consecuencia, significa tener a dios dentro de uno).

Nietzsche, que lo buscaba en sus formas exteriores sobre el puente Rialto o en la música de Bizet, sin encontrarlo y sin saber que el duende que él perseguía había saltado de los misterios griegos a las bailarinas de Cádiz o al dionisiaco grito degollado de la siguiriya de Silverio. (García-Lorca, *Obras Completas* 3: 307)

De hecho, cuando en su conferencia “El cante jondo –Primitivo canto Andaluz” Lorca diferencia el *cante jondo* del flamenco, lo hace apelando a la dimensión misteriosa, espiritual y ancestral del cante jondo: “El primero es un canto teñido por el color misterioso de las primeras edades; el segundo es un canto relativamente moderno, cuyo interés emocional desaparece ante aquél. Color espiritual y color local, he aquí la honda diferencia” (197). Nótese que esta última cita invita a cuestionar las lecturas regionalistas que suelen hacerse al respecto de la posición estética de Lorca. La época mítica o pretérita a la que remite el cante jondo se contrapone justamente a lo regional o lo local (por mucho que el sentido artístico y espiritual del carácter andaluz sea especialmente idóneo para captar la magia del arte vivo). Es más, la contraposición entre cante jondo y flamenco reproduce la misma oposición entre lo tradicional y lo moderno, entre lo universal y lo local, que afloraba al comparar la siguiriya de Silverio o las bailarinas de Cádiz con el puente de Rialto o la música de Bizet.

El cante jondo, añade Lorca en la conferencia homónima, se canta siempre en la noche, reduciendo a la mínima expresión los estímulos sensoriales asociados con la visión y fomentando, de esa forma, la introspección, que es la antesala del trance: “No tiene más que la noche, una noche ancha y profundamente estrellada. Y le sobra todo lo demás. Es un canto sin paisaje y, por tanto, concentrado en sí mismo y terrible en medio de la sombra” (207-08). Según el poeta granadino, la melodía de antiguas reminiscencias

produce tanto en el artista como en la audiencia una pena inconmensurable, una melancolía extrema que acaba apoderándose de todos ellos.

García Lorca continúa señalando en dicha conferencia que el aislamiento y la pena sentida conducen, en primer lugar, a la purificación del espíritu: “Su melancolía es tan irresistible y su fuerza emotiva es tan perfilada, que a todos los verdaderamente andaluces nos produce un llanto íntimo, un llanto que limpia al espíritu llevándolo al limonar encendido del Amor” (*Obras Completas* 3: 211). Y, en segundo lugar, a la reconexión con la naturaleza, con un halo imperceptible que une todas las cosas. En un sentir que el propio autor califica de “magnífico panteísmo”, Lorca nos dice que “[e]l andalúz, con un profundo sentido espiritual, entrega a la naturaleza todo su tesoro íntimo con la completa seguridad de que será escuchado” (209). Tal como lo entiende este autor, el arte es, en definitiva, un procedimiento ascético por medio del que el ser humano supera su aislamiento y se reconecta con el mundo.

En posteriores revisiones de su conferencia sobre el Cante Jondo o en otros ensayos como “Juego y teoría del duende”, el poeta granadino se aleja de la visión pasiva del artista-médium para reivindicar la figura de un artista que cultiva una verdadera creación *poética* trabajando codo a codo con el duende.¹⁴ En ese último texto, el artista de Fuente Vaqueros afirma que “se necesita la ayuda del duende para dar en el clavo de la verdad artística” (316). Para obtener la verdad del arte, pues, se necesita el duende que,

¹⁴ En su introducción al volumen 1 de las *Conferencias*, publicadas por Alianza Editorial, Maurer ya apunta a esta evolución que experimenta la figura del “Cantaor” en la concepción estética del poeta: “En 1922, cuando leyó por primera vez su conferencia sobre el cante jondo, Lorca dedicó poca atención al cantaor: le dio un papel pasivo —“son simples médiums, crestas líricas de nuestro pueblo”. Pero años después ve que el cantaor crea también, gracias a su duende” (40).

Por otra parte, en la teoría estética lorquiana debe entenderse el término “poético” en un sentido amplio. En su conferencia “Sketch de la nueva pintura” (1928), por ejemplo, afirma que con Chirico comienza a notarse la influencia poética en la pintura de su época.

por el momento, describiremos como una fuente de inspiración surgida de la tradición popular andaluza, en contraposición a otras fuentes como la clásica (la musa) o la religiosa (el ángel). Sin embargo, antes de proceder a examinar la noción de “duende” en profundidad, resulta conveniente preguntarse por lo que Lorca entiende por “verdad artística”.

La teoría estética que despliega este autor en sus ensayos parte de la distinción binaria entre un ARTE en mayúsculas definido por su capacidad para emocionarnos o entusiasmarnos versus un arte caduco y sin fuerzas para comunicar nada.¹⁵ De hecho, su estética irá evolucionando a la par que cambian los elementos o recursos con los que Lorca identifica la esencia del “arte verdadero”. Así, de la importancia crucial que tendrá la Imaginación en la producción poética en alguna de sus primeras conferencias, pasaremos al rol incuestionable del duende en la creación artística, tal como refleja “Juego y teoría del duende”.¹⁶

Fruto de esa ansia por desgranar el arte verdadero del falso es el acuñamiento de la expresión “arte putrefacto” que adoptan Lorca, Dalí, Buñuel y Pepe Bello, entre otros, a su paso por la Residencia de Estudiantes de Madrid.¹⁷ El término “putrefacto”

¹⁵ Entendiendo aquí la emoción no en un sentido convencional, sino en términos epifánicos.

¹⁶ Miguel García Posada califica la conferencia “Juego y teoría del duende” de obra cenital en su introducción al volumen VI de las obras de Lorca publicadas por la editorial Akal.

¹⁷ Lorca vivió en la Residencia de Estudiantes desde 1919 hasta 1926, una institución creada a semejanza de los *colleges* de Oxford y Cambridge y que constituyó un hervidero intelectual de primer orden. Por otro lado, en cuanto a la autoría del término “putrefacto”, Rafael Santos Torroella, en *Los Putrefactos de Dalí y Lorca*, sugiere dos posibles autores del término: Federico García Lorca o Pepe Bello. El último se atribuyó el concepto en unas declaraciones al diario ABC: ‘Dalí, García Lorca y yo éramos inseparables, muy buenos amigos, siempre mantuvimos el contacto. La última vez que vi a Federico fue en Madrid, yo tenía mi casa pero él aún vivía en la Residencia. Con Dalí me escribía mucho. También solíamos reunirnos los tres en Lyon. Hablábamos mucho sobre ‘los putrefactos’, un término que se me ocurrió a mí, aunque luego lo adoptamos todos’. Por otro lado, Román Gubern, en su *Proyector de Luna* nos recuerda que el propio Dalí reconoció, en su artículo “L’alliberament dels dits”, que “en 1927 el tema de los burros podridos formaba parte de la mitología personal de su amigo Pepín Bello, que residían en Madrid, de

expresaba exactamente la repulsión estética que les producía lo conservador en el arte, pero también a los personajes reaccionarios, pedantes y grises que deambulaban por la sociedad en general. Buena prueba de ello era el *Libro de los putrefactos*, un proyecto de Dalí que debía prologar Lorca y que iba a incluir ilustraciones del artista catalán en las que aparecerían diferentes ejemplos de personajes “putrefactos”. A pesar de los insistentes requerimientos epistolares de Dalí, García Lorca nunca llegaría a escribir dicho prólogo y la propuesta acabó abandonándose.

Pero volviendo a la dicotomía entre “Arte verdadero” y “Arte caduco”, cabe señalar que Lorca no es el único en proponer algo así. En *La deshumanización del arte* (1925), José Ortega y Gasset contrapone igualmente un arte nuevo a otro viejo, aunque en su caso la modernidad se corresponde con los gustos de una reducida élite de *entendidos* frente al arte viejo y demasiado humano, que encandilaría sólo al gran público: “He aquí por qué el arte nuevo divide al público en dos clases de individuos: los que lo entienden y los que no lo entienden; esto es, los artistas y los que no lo son. El arte nuevo es un arte artístico” (19). Además, el arte que propugna Ortega y Gasset se halla exactamente en las antípodas de lo que reclama Lorca. Si el pensador madrileño subraya que el arte moderno

Buñuel, que vivía en París, y de él mismo, que estaba en Cadaqués”. Gubern, además, hace referencia a las declaraciones recogidas en el libro de Tomás Pérez Turrent y José de la Colona, *Buñuel por Buñuel*. Madrid: Plot, 1985, en las que el cineasta aragonés desvelaba una imagen que le impresionó profundamente a los ocho años de edad y que le acompañaría por el resto de sus días: cuando paseaba por el campo con su padre, vio el cadáver de un burro que estaba siendo devorado por unos “buitres enormes, que parecían curas” y que despedía además un olor nauseabundo. No debemos olvidar, sin embargo, que la imagen del burro podrido, tan remarcada en *Un chien andalou*, podría estar relacionada además con la animadversión que les causaba a Dalí y a Buñuel la obra de Juan Ramón Jiménez y en especial *Platero y yo*. Recogida por Agustín Sánchez Vidal (en la página 28 de *Luis Buñuel: Obra literaria*. Zaragoza: Ediciones de Heraldo de Aragón, 1982), Dalí y Buñuel dirigen a Juan Ramón Jiménez una carta envenenada en la que le dicen que su obra les repugna por inmoral, por histérica y por arbitraria, y añaden: “¡MERDE! Para su *Platero y yo*, para su fácil y malintencionado *Platero y yo*, el burro menos burro, el burro más odioso con que nos hemos tropezado”. En otra carta, una que Dalí dirige a Lorca, el pintor catalán acusa a Juan Ramón Jiménez de ser el “jefe máximo de la putrefacción poética” (Carta XXX, recogida por Rafael Santos Torroella en *Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca*). No nos parece descabellado, en consecuencia, ver la imagen del burro podrido como resultado de la asociación entre el burro de *Platero y yo* y la “putrefacción” poética que Dalí observa en la obra de Juan Ramón Jiménez.

debe deshumanizarse, el poeta granadino defiende, por el contrario, un arte capaz de emocionarnos.

Ahora bien, el filósofo español es, por otro lado, el responsable del término “petrefacto”, con el que califica en sus escritos tendencias, ideas o teorías caducas, asociándolas con lo pétreo, con lo fosilizado o solidificado.¹⁸ Tanto la similitud fonética como el significado de este término sugieren que el vocablo “putrefacto” de Lorca, Dalí y compañía pudiera derivar de aquel anterior. Pero no sería éste necesariamente el único posible origen del término pues, a su vez, Dalí debía estar familiarizado con la tendencia del modernismo catalán a cultivar la temática de la degradación y la putrefacción en sus obras, tal como nos recuerda Brad Epps en su artículo “The Cadaver of Progress: Death and Putrefaction in the Modernist Catalan Novel”: “Years after the publication of these modernist narratives, Salvador Dalí and Federico García Lorca [...] would make much of rotting, stinking cadavers, of putrefaction, linking putrefaction to immobile, antiquated, regressive modes of being, or rather, of death” (*Stateless* 43).

Frente al arte “putrefacto”(y “petrefacto”) burgués, comercial, amable, blando y respetuoso con los valores tradicionales, se halla el arte moderno, de vanguardia, rompedor e irrespetuoso. Un arte que, por otro lado, hay que buscar fuera del país. No en vano ese grupo de amigos de la Residencia de Estudiantes devora libros, revistas, exposiciones, fotografía, cine, discos y bailes de moda en busca de las novedades estéticas venidas de Europa y, muy especialmente, de Francia e Italia.

¹⁸ Véase, por ejemplo, al final del capítulo III de *La rebelión de las masas*: “El latín vulgar está ahí en los archivos, como un escalofriante petrefacto, testimonio de que una vez la historia agonizó bajo el imperio homogéneo de la vulgaridad por haber desaparecido la fértil «variedad de situaciones»” (*Obras completas* 4: 130).

Pero volviendo a García Lorca y a sus conferencias, cabe decir que en su temprano ensayo “La imagen poética de don Luis de Góngora” (1926), el autor granadino elogia la capacidad de Góngora para crear metáforas y lanza la idea de que la eternidad de un poema, o su actualidad, depende de la fuerza evocativa de sus figuras retóricas:

[Góngora] Inventa por primera vez en el castellano un nuevo método para cazar y plasmar las metáforas y piensa sin decirlo que la eternidad de un poema depende de la calidad y trabazón de sus imágenes. Después ha escrito Marcel Proust, “Sólo la metáfora puede dar una suerte de eternidad al estilo”. (García-Lorca, *Obras Completas* 3: 228)¹⁹

El papel relevante de la metáfora en la creación artística nos remite a Aristóteles, quien en su *Poética* ya relacionaba el talento artístico con la capacidad de hacer buenas metáforas (1459a).²⁰ Además, en el momento en que escribe su conferencia consagrada a Góngora, Lorca considera la búsqueda o “caza” de metáforas como un proceso que exige proceder con cautela: todo poeta, advierte, debe adentrarse en el terreno de la inspiración con precaución puesto que dicho mundo está regido por reglas distintas a las de la razón y poblado de bellezas engañosas y “representaciones de locura”. A ese lugar sin ley que constituyen los dominios de la inspiración (y que parece compartir buena parte de las características del inconsciente freudiano) recomienda Lorca llevar un plano de los sitios, para no perderse. Es decir, el artista no debe abandonarse a las visiones del lugar para que surja la creación poética. Debe salir sí —quizá, incluso debe salir de sí mismo— pero, a la vez, debe aferrarse al plano, al mapa, para poder volver de la misión creativa con éxito. Lo que Lorca parece proponer es una suerte de conciliación de lo racional y lo irracional por medio del arte:

¹⁹ Conferencia leída por primera vez el 13 de febrero de 1926, en el Ateneo de Granada.

²⁰ Por otro lado, no podemos dejar de señalar que la metáfora, en tanto que procedimiento que conlleva desplazamiento (*Meta-Pherein*), puede ser equiparada al propio éxtasis, que significa precisamente “salir de sí”.

Hay que salir. Y éste es el momento peligroso para el poeta. El poeta debe llevar un plano de los sitios que va a recorrer y debe estar sereno frente a las mil bellezas, criaturas de yeso, y representaciones de locura que han de pasar ante sus ojos. Debe tapar sus oídos como Ulises frente a las sirenas y debe lanzar sus flechas sobre las metáforas vivas y no figuradas o falsas que le van acompañando. El poeta debe ir a su cacería limpio y sereno, hasta disfrazado. Se mantendrá firme contra los espejismos y acechará cautelosamente las carnes palpitantes y reales que armonicen con el plano del poema que lleva entrevisto. Hay a veces que dar grandes gritos en la soledad poética para ahuyentar los malos espíritus de la facilidad. (García-Lorca, *Prosa 1*: 248)²¹

Más adelante en esta misma conferencia, Lorca identifica ese viaje de exploración con la fase estética de la Inspiración. Pero clarifica, siguiendo con ello a Paul Valéry, que ésta por sí sola no conduce a la confección de un poema “verdadero” (o sea, capaz de entusiasmarlos). Para Lorca, el estado de inspiración es un “estado de recogimiento, pero no de dinamismo creador” (249). Y añade que debe ser complementado por la facultad intelectual. Es decir, Lorca admite, por un lado, una fase de arrobamiento, de arrebatos creativos, que correspondería a los momentos en los que el creador se adentra en el terreno de la inspiración, a la caza de imágenes poderosas.²² Por otro lado, se asume que la creación poética requiere atemperar y digerir esa anterior fase epifánica:

Hay que reposar la visión y el concepto para que se clasifique. No creo que ningún artista trabaje en estado de fiebre. Aun los místicos trabajan cuando ya la inefable paloma del Espíritu Santo abandona sus celdas y se va perdiendo por las nubes. Se vuelve de la inspiración como se vuelve de un país extranjero. El poema es la narración del viaje. La inspiración da la imagen pero no el vestido. Y para vestirla hay que observar

²¹ Empleamos para ésta y las subsiguientes citas del ensayo “La imagen poética de don Luis de Góngora” la edición de Miguel García Posada (*Obras VI. Prosa 1*). Al contrario de lo que sucede en esta edición, en la de Aguilar no aparece el término “representaciones de locura”, que consideramos esencial en tanto que sugiere que el terreno imaginativo podría estar ubicado en el ámbito del inconsciente. Por otro lado, quienes se tapan los oídos son los marineros que acompañan a Ulises. Él, en cambio, ordena ser amarrado al mástil porque quiere escuchar los cantos de las sirenas sin perecer por ello.

²² Tanto el término “caza” utilizado literalmente por Lorca para describir esta búsqueda de imágenes como el proceso de adentrarse en mundos con una lógica propia nos recuerdan en cierto grado a los ejercicios chamánicos de ensoñación, por los que el practicante se adentra en mundos oníricos a la busca de aliados y/o objetos que le ayuden en su tarea curativa o cognitiva.

ecuánimemente y sin apasionamiento peligroso la calidad y sonoridad de la palabra. (García-Lorca, *Prosa* 1: 249-50)

En la misma conferencia, Lorca manifiesta a su vez que el poeta debe atar y poner bridas a su imaginación, labor esta de acotar y atar reservada, sin duda, a la facultad racional. No pasan desapercibidas las similitudes que esta propuesta estética guarda con la teoría que Nietzsche vierte en su primera obra, *El nacimiento de la tragedia* (1872). En ella, el filósofo alemán distingue dos impulsos artísticos contrapuestos (a la vez que complementarios) y representados respectivamente por las figuras divinas de Apolo y Dionisio: “A diferencia de todos aquellos que se empeñan en derivar las artes de un único principio, [...], fijó mi mirada en esas dos divinidades artísticas de los griegos, Apolo y Dioniso, y las reconozco como elocuentes representantes vivos de *dos* mundos distintos de arte, distintos tanto en su más honda esencia como en sus últimas metas” (Nietzsche 1:134).

El impulso apolíneo intenta traer el orden y la estabilidad a la realidad cambiante, sujeta al devenir. Según Nietzsche, el ser humano racional siente horror ante el mundo contingente, ante el cambio incesante de la vida y la presencia amenazante de la muerte. El impulso racional o apolíneo crea un arte consolador en el que las formas aparecen liberadas de la desarmonía, el cambio y la corrupción. En tanto que privilegia la delimitación, es un arte asociado con el principio de individuación y con la estabilidad que proporciona la noción harmónica de la Belleza. El impulso dionisíaco, por el contrario, lleva al ser humano de vuelta al estado salvaje de la naturaleza, resintonizándolo con los ritmos de la naturaleza. Dionisos, que representa lo contingente y lo irregular de la vida, permite acceder a una forma de existencia indiferenciada y, en consecuencia, a la verdad más cruel: la relacionada con la vida y la inevitable muerte de

todo lo que existe; una verdad terrible que cuestiona, además, al individuo y a su conciencia racional.

En la esfera del arte, estos dos impulsos constituyen históricamente dos modelos estéticos opuestos. Lo apolíneo, vinculado a la proporción y la perfección formal, se suele asociar con las artes plásticas y, sobre con la pintura y la escultura. Lo dionisiaco, por el contrario, que se caracteriza por la abolición de los límites y de la individualidad, se acostumbra a vincular con la música. Nietzsche remarca que sólo una vez aparecen unidos: en la tragedia ática, momento culminante de la cultura helénica. El filósofo alemán elogia la solución de la Grecia clásica presocrática: No se trata de caer ni en el horror de lo dionisiaco ni en la falsedad reconfortante de lo apolíneo, sino de buscar un compromiso en el que, sin apartar la vista de la verdad de Dionisos, equilibremos el dolor que dicha verdad infringe por medio de la medida y la belleza apolíneas.

En lo que se refiere a esta tensión creativa entre lo apolíneo y lo dionisiaco, Nietzsche asumirá posteriormente posicionamientos más irracionistas, especialmente reflejados en su ensayo *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (1873). De la misma forma, los postulados estéticos de Lorca también evolucionarán hacia una mayor preeminencia del elemento irracional a partir de conferencias como “Imaginación, inspiración, evasión” y “Juego y teoría del duende”, pero nunca dejarán de buscar un punto medio, buscando contraponer a esa irracionalidad una lógica que, si bien poética, no dejará de ser lógica.

En la entrevista “Itinerarios Jóvenes de España: Federico García Lorca”, realizada por Ernesto Giménez Caballero y publicada el 15 de diciembre de 1928 en *La Gaceta Literaria*, Lorca pone de manifiesto su distanciamiento respecto de la estética gongorina

que lo había seducido tiempo atrás.²³ En dicha entrevista, además, el poeta remarca que su posición teórica ha vuelto en ese momento a priorizar la inspiración y lo que denomina *instinto puro*.²⁴ “Trabajar puramente. Vuelta a la inspiración. Inspiración, puro instinto, razón única del poeta. La poesía lógica me es insoportable. Ya está bien la lección de Góngora. Apasionado instintivamente, por ahora” (García-Lorca, *Obras Completas* 3: 499). Pocos meses antes había presentado su conferencia “Imaginación, inspiración, evasión” (1928), donde ya encumbra la inspiración frente a la imaginación. A pesar de su aptitud para el descubrimiento y el alumbramiento, para llevar luz a la penumbra, la imaginación, tal como la entiende el autor, estaría limitada por la propia realidad. Lorca sostiene que resulta imposible imaginar algo que no existe, si no es combinando o estableciendo relaciones inesperadas entre elementos que sí existen por separado: “define relaciones que no se sospechaban: pero siempre, siempre, siempre opera sobre hechos de la realidad más neta y precisa” (259). Pero la limitación de la facultad imaginativa no sólo deriva de su adscripción a la realidad, sino de su dependencia de la racionalidad, pues “[e]stá dentro de nuestra lógica humana, controlada por la razón, de la que no puede desprenderse. Su manera especial de crear necesita del orden y del límite” (259). Es precisamente esa dependencia del orden y el límite lo que imposibilita que la imaginación pueda producir productos poéticos capaces de entusiasmarlos.

Es por ello también que Lorca propone como alternativa la facultad de la inspiración. Y si la imaginación era un factor o “hecho” del alma, la inspiración será en cambio un estado creativo por el que pasa esa alma: “Pero el poeta que quiere librarse del

²³ Dicho alejamiento es consecuencia precisamente del peso que va adquiriendo la dimensión irracional en su teoría estética.

²⁴ Ver al respecto la “Introducción” de Christopher Maurer en el primer volumen de las *Conferencias* de García Lorca.

campo imaginativo [...] [p]asa de la ‘imaginación’, que es un hecho del alma, a la ‘inspiración’, que es un estado del alma. Pasa del análisis a la fe. Aquí ya las cosas son porque sí, sin efecto ni causa explicable” (261). Huelga decir que en esta última cita resulta especialmente remarcable la contraposición entre “el hecho” del alma, asociado con la Imaginación y el “estado del alma”, asociado con la Inspiración. Si el primero parece asociarse a un ámbito factual y establecer, a la vez, una distinción entre lo observado y el observador, el concepto de “estado” nos remite a una vivencia de índole interna, que se produce en el interior del propio sujeto. Esa dimensión interior, junto con la propia pertenencia al “alma”, emparentan a ese estado (si es que no lo identifican directamente) con los de índole mística. No en vano, Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz (o, incluso, tradiciones espirituales como el sufismo) describen en su momento diversos estados psicológicos que experimenta el alma en su encumbramiento espiritual.²⁵

La equiparación de la experiencia artística surgida de la intuición con el fenómeno extático de carácter religioso se percibe más claramente aún en el resumen que hace de la

²⁵ La mística cristiana señala tres etapas místicas o vías (purgativa, iluminativa y unitiva) por las que pasa el alma. Santa Teresa de Jesús en *Las Moradas* designa con nombres como *castillo*, *morada*, *espíritu*, *cierva*, *palomilla* o *mariposa* los diferentes estados místicos por los que pasa el alma hasta su unión con Dios. San Juan de la Cruz, por su parte, define la unión mística con Dios como un estado de perfección y señala igualmente diversos estados intermedios en el proceso místico. Por otro lado, el sufismo es una vertiente mística y heterodoxa del Islam en la que prevalece la búsqueda personal e intuitiva de la divinidad, a través de prácticas extáticas. Lorca está familiarizado con algunos poetas sufíes, como Hafiz o Omar Khayyam. Al primero hace referencia en su conferencia “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado “cante jondo””, de 1922. En dicho ensayo, el escritor granadino establece conexiones con la copla y con el poeta sufi: “Pero donde la afinidad [con la copla] es evidente y se encuentran coincidencias nada raras es en las sublimes gacelas amorosas de Hafiz, poeta nacional de Persia que cantó el vino, las hermosas mujeres, las piedras misteriosas y la infinita noche azul de Siraz” (Obras 212). A Omar Khayyam, por su parte, le dedica un artículo “Comentarios sobre Omar Kayyam”, publicado originalmente en *Letras*, Granada, 30 de octubre de 1917. Aunque, firmado con el nombre de Abu-Abd-Alah, se le atribuye la autoría al poeta granadino. No podemos tampoco dejar de suponer que García Lorca debía conocer la obra o, cuanto menos, saber de la importancia del místico sufi Ibn Arabi, cuya doble condición de musulmán y andalusí representarían a la perfección la yuxtaposición de culturas que el poeta de la Generación del 27 identifica como origen de la copla y el cante jondo.

conferencia madrileña del 18 de febrero de 1929 el articulista de *El Imparcial*. Allí se puede leer que “García Lorca comenzó diciendo que la poesía era como la fe, algo que no debe comprenderse, sino recibirse en una especie de estado de gracia” (*Obras Completas* 3: 264-65). No se le pasa desapercibida tampoco a Christopher Maurer esa vinculación entre lo poético y lo sagrado que se da en las conferencias de Lorca, si bien este investigador hace más hincapié en el aspecto religioso que en el extático:

Son bastante frecuentes en los escritos estéticos de Lorca imágenes de índole religiosa (v.g. la poesía se recibe en “un estado de gracia”: la metáfora es, a veces, ‘un milagro’; la poesía requiere ‘fe’ y ‘humildad’; la búsqueda del duende es comparable con la de Dios; hay que ‘amar’ y no ‘querer’), imágenes que son difíciles, si no imposibles, de analizar. ‘Será bien oscuro para quien no tuviere experiencia’, decía Santa Teresa en su teoría de la oración [...]. (García-Lorca, *Conferencias* 1: 26-27)

No podemos obviar igualmente las correspondencias entre la intuición lorquiana y el concepto de “intuición” desarrollado por Henri Bergson. Para este filósofo, el ser humano ha logrado distinguirse del resto de seres vivos cuando ha dejado a un lado el instinto y ha desarrollado una inteligencia que conlleva consciencia de sí y lenguaje. En su ensayo “Introducción a la metafísica” (1903), Bergson señala que el problema de la inteligencia humana es que está orientada fundamentalmente a la obtención de un conocimiento práctico que permita a los seres humanos adaptarse al medio:

Our intellect, when it follows its natural bent, proceeds on the one hand by solid perceptions, and on the other by stable conceptions. [...] This is certainly not done in order to obtain an internal and metaphysical knowledge of the real, but simply in order to utilize the real, each concept (as also each sensation) being a *practical question* which our activity puts to reality and to which reality replies, as must be done in business, by a Yes or a No. (Bergson 66)

Según el filósofo francés, en la medida que la inteligencia analiza, segmenta y estructura los datos de la percepción para satisfacer sus necesidades prácticas, en la medida que la

racionalidad corta el flujo de la vida, dicho proceder le impide conocer la realidad de las cosas. El instinto, por su parte, se encuentra inmerso en la existencia, pero es necesario tener consciencia de esa inmersión para poder captar la esencia de la realidad. Y eso es precisamente lo que posibilitaría la intuición: una vuelta consciente y desinteresada del ser humano al ámbito de lo instintivo, a la corriente original del impulso vital. La intuición, entendida como una suerte de empatía o comunión, nos colocaría en el lugar de los otros y haría posible acceder al conocimiento de las cosas que la racionalidad escamotea. En este sentido, el arte deviene para Bergson una de las principales actividades de las que se sirve la intuición para desplazar la consciencia desde su modo racional, en el que se encuentra habitualmente asentada, a un modo en el que las emociones creativas allí generadas guardan enorme semejanza con la retórica de la experiencia mística. El filósofo francés lo deja claro en su obra *La risa*, donde se pregunta “¿Cuál es el objeto del arte? Si la realidad viniese a llamar directamente a nuestros sentidos y nuestra consciencia, si pudiésemos entrar en comunicación inmediata con las cosas y con nosotros mismos, me parece claro que el arte sería inútil o, más bien, que todos seríamos artistas, pues nuestra alma vibraría entonces en continua sintonía con la naturaleza” (Bergson 92-93). En definitiva, el arte para Bergson tiene como misión proporcionarnos una visión más directa de la realidad eliminando la máscara de las convenciones sociales: “el arte no tiene más objeto que apartar los símbolos pragmáticamente útiles, las generalidades convencional y socialmente aceptadas, o sea todo aquello que nos oculta la realidad, para colocarnos frente a la realidad misma” (95).

De forma similar, en la conferencia “Imaginación, inspiración, evasión”, Lorca remarca que el hecho poético provocado por la facultad de la inspiración está

desvinculado del proceso racional y, en consecuencia, liberado de su control lógico. Al adoptar una lógica propia, alejada de los planos de la realidad convencional, la inspiración pondría en jaque la inteligencia racional y el ordenamiento convencional de las cosas. Frente a las limitaciones de la facultad de la imaginación que no puede “saltar al abismo ni prescindir de los términos reales” (García-Lorca, *Obras completas* 3: 259), la intuición poética permite acceder a “una realidad distinta, dar un salto a mundos de emociones vírgenes, teñir los poemas de un sentimiento planetario” (261).²⁶ De estas dos últimas citas extraídas de “Imaginación, inspiración, evasión” nos interesa especialmente incidir en las nociones de “salto al abismo” y de “salto a otros mundos”, que en Lorca constituyen dos momentos distintos de la misma acción de saltar. En el primer caso, se requiere saltar al abismo o al vacío para poner en jaque todo lo que se ha asumido como verdadero; pero este mismo acto de saltar al abismo es el que nos abre las puertas a un nuevo mundo.²⁷

El salto, además, puede ser asimismo una imagen gráfica de la propia experiencia extática, puesto que la emoción y el arrobamiento de lo epifánico suele ser identificado con una energía que “sube” por dentro del cuerpo. De ahí podrían venir, en parte, las descripciones de lo extático como una “elevación” y de ahí, tal vez, proceda también la expresión que Lorca profiere respecto al duende; a saber que “no está en la garganta; el duende sube por dentro, desde las plantas de los pies” (*Conferencias* 2: 91). Esto último vendría a confirmar nuestra sospecha de que, en Lorca, duende y éxtasis son dos caras de una misma moneda.

²⁶ La cita procede de la parte parafrástica que añade el articulista al resumen publicado en *El Defensor de Granada* de la conferencia “Imaginación, inspiración, evasión” del 11 octubre de 1928.

²⁷ O al mismo mundo, solo que “leído” de forma diferente.

Aunque vamos a hablar de Salvador Dalí extensamente más adelante, querríamos recordar en este momento una carta que el pintor remite al propio Lorca a principios de septiembre de 1928, en la que le invita justamente a eso: a saltar al vacío:²⁸ “te invito a lanzarnos en el vacío. Yo ya estoy en él desde hace días; nunca había tenido tanta seguridad” (Dalí, *Salvador* 94).²⁹ Contrastando tales citas podemos percibir las equivalencias entre los conceptos de “salto” y “lanzamiento”, así como de “vacío” y “abismo”. Lo que ponen de relieve estas coincidencias es que ambos autores conciben la producción artística como una ruptura puntual con la realidad cotidiana, como una experiencia reveladora (antes hacíamos referencia a la dimensión epifánica de la intuición) que lleva a otros dominios en los que no sirven las reglas establecidas.

De ahí que Lorca se refiera a “otros mundos” en los fragmentos citados y que, en otro pasaje de la carta de Dalí antes mencionada, se puedan encontrar también las pistas para entender en qué consiste este salto sin red: “Personalmente estoy convencido que el esfuerzo hoy en poesía sólo tiene sentido en la evasión de las ideas que nuestra inteligencia ha ido forjado artificialmente hasta dotar a éstas de su exacto sentido real” (*Salvador* 89). Para Lorca y Dalí, la tarea del arte consistirá en corregir algo ya denunciado por Friedrich Nietzsche en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, a saber: la cristalización en verdades incuestionables de una serie de categorías —como la noción de sujeto o la casualidad, entre otras tantas— que son empleadas por la racionalidad para modelar o “representar” la realidad: “las verdades son ilusiones de las

²⁸ Carta incluida en el monográfico *Salvador Dalí Escribe a Federico García Lorca*, publicado por la revista “Poesía” en 1978 y editado por Rafael Santos Torroella, donde se recoge la correspondencia enviada por Dalí a García Lorca conservada hasta la fecha.

²⁹ García Lorca pronuncia su conferencia “Imaginación, inspiración, evasión” por primera vez el 11 de octubre de 1928, con lo que el concepto de saltar al vacío pudiera hacer referencia a lo expresado por Dalí en esta carta dirigida a Lorca.

que se han olvidado que lo son, metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su imagen y que ahora ya no se consideran como monedas, sino como metal” (Nietzsche 1:193-94).

No es extraño pues que en “Imaginación, inspiración, evasión” encontramos una advertencia al artista que se empeña en querer comprender la realidad: “El poeta ‘quiere’ comprender los misterios, y ése es su pecado: querer. No se debe querer, se debe amar. El que ama no quiere. La inspiración pura, la que no aspira a ser comprendida y huye de serlo, es la enemiga de la imaginación” (García-Lorca, *Obras completas* 3: 265). Hay en esta cita una doble denuncia: la primera es aquella que se articula contra la voluntad de querer “comprender” la realidad, crítica que sugiere la contraposición de dos formas distintas de conocimiento: uno racional, en el que el objetivo no sería tanto “conocer” la realidad sino atraparla y moldearla para que se ajuste a una serie de reglas lógicas que permiten dar *sentido* al mundo.

El modo alternativo sería un conocimiento intuitivo, libre de la lógica reductora de la racionalidad y en donde se busca la fusión de objeto y sujeto, entendiendo que ello redundaría en el conocimiento más auténtico de la realidad. El conocimiento intuitivo es eminentemente experiencial, pues se adquiere sintiendo con el cuerpo, con las visceras. Es por eso que hay una vinculación literal entre la facultad de la imaginación (tal como la entiende Lorca) y el acto de *querer*, de la misma forma que el acto de *amar* se asocia a la inspiración.

Recordemos que en “La mecánica de la poesía” se señala que el procedimiento creativo de la imaginación consiste en “una cacería de imágenes, una vuelta con el tesoro

y una clasificación y selección de lo traído” (García-Lorca, *Conferencias 2*: 29).³⁰ El conocimiento racional asociado con la facultad de la imaginación sería visto, pues, como un “querer” que toma posesión de la realidad conceptualizándola.

Sin embargo, para Lorca, la verdadera poesía debe ser un acto de conocimiento intuitivo capaz de derribar preconceptos y despertar nuestro cuerpo a los sentidos. Por eso también su teoría de la inspiración constituye una crítica al acto de “querer”. En la noción de “querer” hay implícito un sentido de apropiación, de posesión de un objeto por parte del sujeto que quiere. En este sentido, “querer comprender” vendrá a significar la voluntad de dominar y someter la realidad a una serie de reglas lógicas. La alternativa es “amar” porque ese es un acto generoso que no conlleva posesión y sí, en cambio, entrega. Y entregarse significaría, en esta misma línea, fundirse con lo otro.

En este punto resulta inevitable establecer una conexión entre el acto de amar lorquiano y el “impulso de amor” de Henri Bergson. Para el filósofo vitalista existen dos fuerzas en el ser humano: la razón, que lo impele a obrar en base a un conjunto de obligaciones, y el “impulso de amor”, capaz de transportar al alma más allá de ella misma y de provocar, como sucede con el amor lorquiano, sentimientos de dicha y empatía:

Pero así como ha habido hombres de genio capaces de ensanchar los límites de la inteligencia [...], así también han surgido almas privilegiadas que se han sentido emparentadas a todas las almas y que en lugar de mantenerse en los límites del grupo y de atenerse a la solidaridad establecida por la naturaleza, se han conducido hacia la humanidad con un impulso de amor. [...] la emoción creadora que ha agitado a esas almas privilegiadas y que ha sido un desbordamiento de vitalidad, se ha extendido en torno suyo. (Bergson, *Fuentes* 120)

³⁰ “La mecánica de la Poesía” es una variante de la conferencia “Imaginación, inspiración, evasión” que García Lorca dictó en La Habana en la primavera de 1930. Christopher Maurer la compiló a partir del artículo del *Diario de la Marina* y de otros fragmentos, como el aquí citado, procedente de una reseña de la conferencia hallada entre los papeles de Federico García Lorca y en la que no consta ni la fecha ni el nombre del periódico que la publicó. Dicha compilación se ha incluido en el segundo volumen de las *Conferencias* de García Lorca publicadas por Alianza Editorial.

A tenor de la evidente dimensión mística que adquiere el amor en autores como Lorca y Bergson, cabe recordar que el acto de amar será para los místicos el método más sublime de conocimiento.³¹ El conocimiento intuitivo de la realidad derivado del impulso amoroso es el que justamente se obtiene mediante el salto al vacío propugnado por Dalí.³² El mundo alternativo al que accedemos está vacío sí, pero de conceptos responsables de mediatizar nuestra experiencia vital. No es el reino de la nada ni del no-ser, sino un coto vedado a cualquier concepto, ley o categoría que trate de delimitar la existencia. Se trata, en definitiva, de una dimensión en la que se vive sin reglas: “El poeta que era antes un explorador, ya es un hombre humilde, un hombre que siente sobre sus espaldas la irresistible belleza de todas las cosas. Ya no hay términos. Ya no hay límites. Ya no hay leyes explicadas” (García-Lorca, *Conferencias 2*: 31).

La supresión de leyes y límites nos permite acceder a un terreno inexplorado y también inexpresable (cuanto menos empleando las herramientas tradicionales). Tal como se había expuesto previamente en otra conferencia titulada “Sketch de la nueva pintura”, lo inexpresable no es absoluto sino que comienza a ser expresado en el momento en que el arte renuncia a la facultad de la imaginación y abraza la de la inspiración.³³ Es en ese momento, cuando es posible el salto a los nuevos mundos,

³¹ Cabe recordar que el propio autor granadino hace de San Juan de la Cruz, el adalid de la facultad de la inspiración llamándolo ‘inspirado sublime’ (31) en “La mecánica de la poesía”, compilada por Maurer y recogida en el volumen II de *Conferencias*.

³² El vacío al que se refiere Dalí en su carta bien podría identificarse con el vacío pleno del budismo, un vacío en silencio, sin el ruido del diálogo mental, pero dotado de consciencia. Y, en otro orden de cosas, la invitación a saltar juntos “al vacío” quizá pudiera entenderse a la vez como una oscura proposición amorosa que Dalí le haría a Lorca.

³³ La conferencia “Sketch de la nueva pintura” fue pronunciada en el Ateneo de Granada el 26 de octubre de 1928. Por otro lado, García Lorca no circunscribe el hecho poético al ámbito de lo literario, sino que puede haber poesía igualmente en cualquiera de las disciplinas artísticas existentes siempre y cuando sean creaciones auténticas. Así, por ejemplo, en el resumen que publica *La Prensa* acerca de “Tres modos de poesía” (otra conferencia que, dictada en Nueva York el 10 de febrero de 1930, reformula su clásica

experiencia ésta que el autor equipara a un episodio místico:

Llega el 1926. La lección cubista ya está bien aprovechada. Pero un triste cerebralismo, un cansado intelectualismo invade la pintura. Severini y Gris saben de memoria un cuadro antes de haberlo realizado. ¿A dónde vamos? Vamos al instinto, vamos al acaso, a la inspiración pura, a la fragancia de lo directo. Empiezan a surgir los sobrerrealistas, que se entregan a los latidos últimos del alma. Ya la pintura libertada por las abstracciones disciplinadas del cubismo, dueña de una inmensa técnica de siglos, entra en un período místico, incontrolado, de suprema belleza. Se empieza a expresar lo inexpresable. (García-Lorca. *Obras completas* 3: 278)

Es por ello que, cuando García Lorca finalmente encuentre en la figura del duende al verdadero agente de la creación poética, quedará claro que éste sólo aparece cuando se han dejado atrás los planos y las muletas lógicos. Así, en su conferencia “Juego y teoría del duende” de 1933, dice el poeta que “[p]ara buscar al duende no hay mapa ni ejercicio” (*Conferencias* 2: 94).³⁴

En esta nueva conferencia Lorca aborda de nuevo la imaginación y la inspiración —es decir, las dos facultades de creación artística que hasta ese momento había aventurado como origen del hecho poético verdadero— pero sólo para servir de contrapunto a una tercera vía de creación artística representada por la figura del duende. Así pues, en tanto que métodos expresivos en los que Lorca ya no cree, las características de la imaginación y la inspiración (simbolizadas respectivamente por la musa y el ángel) no son desarrolladas aquí de forma sistemática sino tan solo apuntadas. De igual forma se

“Imaginación, inspiración, evasión”), se explica que Lorca ve “en la época artística actual el predominio de la poesía sobre todas las artes” y se añade que “La plástica se hace poética para tomar jugos vitales y limpiarse de las dolencias, ya decorativas, del último cubismo” (*Conferencias* 2: 27). Este es otro de los aspectos estéticos en los que coincide con Dalí, quien en una carta de 1927 interpela a Lorca preguntándole “¿No crees tú que los únicos poetas, los únicos que realmente realizamos poesía nueva somos los pintores? ¡Sí!” (67). Puede encontrarse esta carta, clasificada con el número XXVIII en el libro editado por Rafael Santos Torroella *Salvador Dalí Escribe a Federico García Lorca*.

³⁴ Nos remitimos a la versión editada por Christopher Maurer en el segundo volumen de las *Conferencias* publicadas por Alianza Editorial. Dicha versión se basa en la copia mecanografiada que el poeta leyó en Buenos Aires el 20 de octubre de 1933.

pronuncia Maurer: “La división tripartita de la inspiración artística — ángel/musa/duende— está esbozada de manera superficial. Apenas se distingue entre el ángel y la musa, pero sí se insiste en la diferencia entre éstos y el duende” (*Conferencias* 1: 40). El escritor andaluz disiente de los postulados platónicos que erigían a la Musa en responsable de la locura creativa. Ni ellas ni tampoco los ángeles serán capaces de hacer sombra a la fuerza artística del duende. La musa, al contrario de lo que representa ese diminuto espíritu de la tierra, conlleva medida, limitación y delimitación, medidas asociadas con la racionalidad. Con tales atributos, no es de extrañar que la musa estimule la inteligencia racional, pero eso en el contexto de la creación poética, lejos de ser una virtud, es para Lorca todo un inconveniente:

La musa despierta la inteligencia, trae paisajes de columnas y falso sabor de laureles, y la inteligencia es muchas veces enemiga de la poesía, porque limita demasiado, porque eleva al poeta en un trono de agudas aristas, y le hace olvidar que de pronto se lo pueden comer las hormigas, o le puede caer en la cabeza una gran langosta de arsénico, contra la cual no pueden las musas que viven en los monóculos o en la rosa de tibia laca del pequeño salón. (García-Lorca, *Conferencias* 2: 93-94)

La musa —se afirma en la conferencia— da “formas” y está “enferma de límites”; es decir, se lanza en busca de una belleza pretendidamente universal cuyo ideal se basa en la delimitación, la medida y el equilibrio. Siguiendo la distinción nietzscheana, la musa equivaldría pues al impulso apolíneo de la Grecia clásica, destinado a ocultarnos el horror de una existencia cambiante y sin asideros. Por eso Lorca nos dice que su geometría es “dulce” (94), pues suaviza y endulza la existencia con una mentira piadosa. Esta sería, por otro lado, una herencia cultural venida de fuera de Andalucía (de la civilización greco-latina, concretamente), al igual que lo es también el ángel, símbolo por su parte de la cultura judeo-cristiana. A este respecto, dice el propio autor en la conferencia que

“Angel y musas vienen de fuera” (94). La musa, además, conlleva una forma de poesía clásica, tradicional, que se evidencia exhausta y superada; es por ello que Lorca describe a la musa como una figura lejana y cansada: su estilo ya no provoca la emoción que debe comunicar la poesía y por esa razón debe ser sustituida por fórmulas o métodos más efectivos. El arte surgido de la musa, además, tiene una fuerte base técnica puesto que los resultados tiene que ver más con la pericia del artista que con su poso intuitivo.

El ángel, al igual que la musa, se limita a dar órdenes, a incorporar en el artista algo que es externo a su propia naturaleza. Y si la musa establece formas, la figura que encarna el influjo de la religión cristiana en el proceso artístico impone la luz. El ángel revela conocimiento o transmite una gracia sin que el artista pueda hacer mucho al respecto. Quiera o no, recibe la gracia que le ha sido concedida y se convierte en mero vehículo para trasladar designios sobrenaturales al mundo terrenal. García Lorca lo expone con las siguientes palabras:

El ángel guía y regala como San Rafael, defiende y evita como San Miguel, anuncia y previene como San Gabriel. El ángel deslumbra, pero vuela sobre la cabeza del hombre, está por encima, derrama su gracia, y el hombre sin ningún esfuerzo realiza su obra, o su simpatía o su danza. El ángel del camino de Damasco y el que entra por la rendija del balconcillo de Asís, o el que sigue los pasos de Enrique Susón, ordenan, y no hay modo de oponerse a sus luces, porque agitan sus alas de acero en el ambiente predestinado. (*Conferencias 2: 93*)

En la cita anterior llaman especialmente la atención las referencias al ángel del camino de Damasco, a San Francisco de Asís y también al místico alemán Heinrich Suso (1300-1366). En el primero de estos casos, el ángel conmina a Saulo (antes de que éste devenga San Pablo) a convertirse al cristianismo por medio de una visión epifánica que lo tira del caballo, justamente cuando se dirigía a Damasco persiguiendo a los cristianos. Una visión también modificó el rumbo de la vida de San Francisco de Asís. En 1205, cuando

marchaba a Apulla para participar en una guerra organizada por el Papa contra los germanos, una epifanía le hizo perder su interés por los asuntos mundanos. A causa de ello, regresó a Asís y comenzó una nueva existencia caracterizada por su desapego por los asuntos mundanos. Por su parte, Suso entró en el convento dominicano de Constanza a la edad de los 13 años y llegó a ser discípulo del gran místico alemán Meister Eckhart, además de practicar severos ejercicios ascéticos. Lorca ve en todos estos ejemplos una epifanía de carácter religioso en la que la voluntad del sujeto se ve condicionada por una fuerza sobrenatural externa a él mismo.

Puede resultar sorprendente afirmar que, en “Juego y teoría del duende”, el poeta se desmarca de este tipo de fórmulas extáticas, especialmente cuando en numerosas ocasiones ha definido el hecho poético en términos religiosos e, incluso, cuando en la misma conferencia afirma que la llegada del duende “da sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de cosa recién creada, de milagro, que llega a producir un entusiasmo casi religioso” (García-Lorca, *Conferencias 2*: 97). Sin embargo, lo que se muestra como una aparente contradicción es, en nuestra opinión, una operación destinada a reclamar para el arte un tipo de éxtasis que hasta entonces había sido asociado fundamentalmente con la religión.

A partir de ahora, lo sagrado estará contenido en el arte y, por esa razón, el acto religioso deberá ser la creación artística. Pero con una puntualización, el acto creativo surgirá de dentro, directamente de nuestras entrañas y no como resultado de una distribución arbitraria de la gracia. Consecuentemente, el arte procedente del ángel, tal como lo entiende Lorca, no sirve porque no deja de constituir el fruto de una posesión a

la que el sujeto se entrega sin reservas y pasivamente. Cabe añadir que la creación artística asociada a la musa no es tampoco ajena a este carácter meramente receptivo.

Es en este momento cuando hace acto de presencia la figura del duende, cuya dimensión visceral, sensitiva, vital, primigenia y particular contrasta con la distancia y la fría “lividez” de la racionalidad, que pone distancia entre el sujeto y las cosas. Así, del duende “[s]ólo se sabe que quema la sangre con un trópico de vidrios, que agota, que rechaza toda la dulce geometría aprendida, que rompe los estilos, que se apoya en el dolor humano que no tiene consuelo” (García-Lorca, *Conferencias 2*: 94-95).

Lorca rechaza la “dulce geometría aprendida” porque la autenticidad artística que busca Lorca no se consigue dominando la técnica, como demuestran una serie de situaciones de *bailaores* y *cantaores* de flamenco relatadas a lo largo de “Juego y Teoría del duende”. Uno de esos primeros casos tiene que ver con el comentario que Manuel Torres, un virtuoso artista andaluz, le espetó *a uno que cantaba*: “Tú tienes voz, tú sabes los estilos, pero no triunfarás nunca porque tú no tienes duende” (90).³⁵

Más adelante, el poeta nos refiere el caso de *La Niña de los peines*. Esta *cantaora* después de una primera actuación fallida, en la que no logró conectar con su público a pesar de ejecutar su arte con una técnica impoluta, se bajó del escenario se tomó un trago y, sin que la quemazón del alcohol en su garganta se hubiera apagado, comenzó a cantar de forma desgarradora, desesperada, pero, esta vez sí, con duende. El artificio se había desvanecido para dar paso a una fuerza que, de tanta emoción, “hacía que los oyentes se rasgaran los trajes” (95), una fuerza que se describe con las siguientes palabras:

³⁵ Así se refiere literalmente Lorca al cantante sin duende en la conferencia. Nótese el desdén de dicha expresión.

La Niña de los peines tuvo que desgarrar su voz porque sabía que la estaba oyendo gente exquisita que no pedía formas sino tuétano de formas, música pura con el cuerpo sucinto para poderse mantener en el aire. Se tuvo que empobrecer de facultades y de seguridades; es decir, tuvo que alejar a su musa y quedarse desamparada, que su duende viniera y se dignara luchar a brazo partido. ¡Y cómo cantó! Su voz ya no jugaba, su voz era un chorro de sangre, digna, por su dolor y su sinceridad, de abrirse como una mano de diez dedos por los pies clavados, pero llenos de borrasca, de un Cristo de Juan de Juni. (97)³⁶

En estos y otros casos relatados en “Juego y teoría del duende” se puede percibir un importante cambio de rol en los *cantaores* y *bailaores*. Si en la conferencia sobre el cante jondo todos ellos actuaban de “simples médiums”, ahora la aparición del duende devuelve la responsabilidad creativa al artista. Esto es así porque el duende no aparece por su propia voluntad sino como resultado de la voluntad del artista. Recuérdese que la musa y el ángel aparecen cuando ellos lo deciden, mientras que el duende no se manifiesta si no lo obligamos a despertarse: “Todo hombre, todo artista, llámese Nietzsche o Cézanne, cada escala que sube en la torre de su perfección es a costa de la lucha que sostiene con su duende, no con su ángel, como se ha dicho, ni con su musa” (García-Lorca, *Conferencias 2*: 92-93).

La “lucha”, que es quizá uno de los conceptos clave de la conferencia, sugiere un combate que tiene lugar en el interior de uno mismo, puesto que es de dentro de donde surge el duende: “el duende, ¡ah!, el duende, amigos, está en uno, en la sangre, en el alma” (114).³⁷ La lucha es un acto de poder eminentemente físico, que se distingue de un acto meramente mental: “Así pues, el duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar” (91). Esa lucha, además, no es incruenta, tiene un precio. El arte del duende

³⁶ Juan de Juni fue un escultor franco-español del siglo XVI. Su obra es fundamentalmente religiosa.

³⁷ Estas palabras del poeta andaluz aparecen recogidas en el artículo “Federico García Lorca y el duende” firmado por Alberto F. Rivas y publicado en *La Razón* de Buenos Aires, el 21 de octubre de 1933.

no divierte a nadie, no tiene como objetivo entretener. El duende transmite sufrimiento y drama: “Ni en el baile español ni en los toros se divierte nadie: el duende se encarga de hacer sufrir, por medio del drama sobre formas vivas, y prepara las escaleras para una evasión de la realidad que circunda” (106).³⁸

El arte, en definitiva, produce dolor, quemazón, herida, sangre. Ya en la conferencia sobre el cante jondo, Lorca se había referido al efecto doloroso del cante por siguiriya, una de las máximas creaciones con duende, capaz de quemar el corazón, la garganta y los labios del cantor. En una frase omitida por el copista de “Juego y teoría del duende” y que recupera Maurer, Lorca dice que el duende se apoya en “el dolor humano que no tiene consuelo” (García-Lorca, *Conferencias 2*: 95). Ahora bien, el dolor para el que no existe consuelo real es aquel que surge de sabernos mortales.

Ese dolor, que podría calificarse existencial, lo identifica Lorca con la pena en la conferencia-recital del romancero gitano leída por primera vez en 1935. En el comentario a la lectura del poema “Romance Sonámbulo” sostiene el autor que la pena no es ni angustia ni un dolor extremo. Permite sonreír y no provoca el llanto; es una sensación doble de ansia y amor hacia algo cuya definición se escapa de las manos pero cuya existencia se percibe justamente porque la presencia siempre acechante de la muerte lo anuncia: “La pena de Soledad Montoya es la raíz del pueblo andaluz. No es angustia, porque con pena se puede sonreír, ni es un dolor que ciega, puesto que jamás produce llanto; es un ansia sin objeto, es un amor agudo a nada, con una seguridad de que la

³⁸ La cita también nos interesa, en primer lugar, porque tiene implicaciones en la recepción de la obra de arte, tema sobre el que reflexiona Lorca en la conferencia de “Juego y teoría del duende”. Y en segundo lugar, porque hace referencia al concepto de evasión, ya presente en el propio título de la conferencia “Imaginación, inspiración, evasión”, y que hemos querido reservar para la parte final de nuestra exposición sobre la teoría estética de García Lorca.

muerte (preocupación perenne de Andalucía) está respirando detrás de la puerta (García-Lorca, *Obras completas* 3: 344)³⁹.

El arte del duende se contrapone a aquel otro arte que surge justamente para hacernos olvidar nuestra finitud.⁴⁰ La musa y el ángel serán, en este sentido, ejemplos de arte apolíneo puesto que rehuyen la muerte con mensajes consoladores. En concreto, cuando la musa vislumbra su llegada “cierra la puerta, o levanta un plinto, o pasea una urna, y escribe un epitafio con mano de cera, pero en seguida vuelve a regar su laurel, con un silencio que vacila entre dos brisas” (García-Lorca, *Conferencias* 2: 103). A su vez, el ángel, ante la aparición de la muerte, reacciona volando “en círculos lentos” y tejiendo “con lágrimas de hielo y narcisos la elegía que hemos visto temblar en las manos de Keats, y en las de Villasandino, y en las de Herrera, en las de Becquer, y en las de Juan Ramón Jiménez. Pero ¡qué terror el del ángel si siente una araña, por diminuta que sea, sobre su tierno pie rosado!” (104).

El duende es justo lo contrario, no aparece si la muerte no ronda, “si no ve posibilidad de muerte” (104). Para el duende sólo vale el acto límite, la actitud que se arriesga a perder algo, que no juega a lo seguro o a lo cómodo, que se da como un desgarrar. Por eso gusta de frecuentar los bordes del pozo, arriesgarse al abismo: “Con idea, con sonido, o con gesto, el duende gusta de los bordes del pozo en franca lucha con el creador. Ángel y musa se escapan, con violín o compás, y el duende hiere, y en la

³⁹ Soledad Montoya, una bailarina andaluza de flamenco emigrada a Argentina y que murió trágicamente de un disparo durante un baile. García Lorca también incluye su nombre en el poema “Romance de la pena negra”.

⁴⁰ Nietzsche en *El Nacimiento de la tragedia* asocia al arte apolíneo esa función de embellecer y, en consecuencia, enmascarar el devenir constante de la vida.

curación de esta herida que no se cierra nunca está lo insólito, lo inventado de la obra de un hombre” (104).

Tal vez por su extrema proximidad física con la muerte —y situándose con ello en el borde o filo—, las corridas de toros son otra de las actividades más proclives para la aparición del duende: “En los toros adquiere sus acentos más impresionantes porque tiene que luchar, por un lado, con la muerte, que puede destruirlo, y, por otro lado, con la geometría, con la medida, base fundamental de la fiesta” (García-Lorca, *Conferencias 2*: 106). El duende aparece porque el torero desafía por un lado a la muerte y, por otro, a la geometría del razonamiento y las pautas: “El toro tiene su órbita; el torero, la suya, y entre órbita y órbita, un punto de peligro donde está el vértice el terrible juego” (106). Caminar por el filo que delimita la vida y la muerte paraliza nuestros juicios, nuestro diálogo mental. Con ello acaba la mediatización de la experiencia operada desde la racionalidad, abriendo las puertas a otro tipo de experiencia: una más directa, intuitiva, masiva, quizá incluso excesiva: la experiencia extática. Lorca no puede ser más explícito al describir cómo las situaciones límite ponen en jaque al órgano que simboliza la racionalidad: “Momento en que nos asomamos al borde de la muerte, que clava su pico de acero e intangible temblor de la materia gris” (48).

De todas formas, querer asomarse al borde del abismo no significa en este caso desear la muerte, sino todo lo contrario: lo que se quiere es realzar la vida, romper con la existencia rutinaria, gris e uniforme sobre la que se ha asentado el hombre moderno. Buena prueba de ello es que el duende de Sócrates, nos relata el propio Lorca en “Juego y teoría del duende”, lo araña indignado cuando el filósofo, impelido por su idea de coherencia y respeto a las leyes, se decide a tomar cicuta (92). Por otro lado, en una

alocución celebrada en su pueblo natal, Fuente Vaqueros, el mes de septiembre de 1931, el poeta denuncia la muerte en vida a la que muchos hombres y mujeres se ven condenados:

Yo he visto a muchos hombres de otros campos volver del trabajo a sus hogares, y llenos de cansancio, se han sentado quietos como estatuas, a esperar otro día y otro y otro, con el mismo ritmo, sin que por su alma cruce un anhelo de saber. Hombres esclavos de la muerte sin haber vislumbrado siquiera las luces y la hermosura a que llega el espíritu humano. Porque en el mundo no hay más que vida y muerte y existen millones de hombres que hablan, viven, miran, comen, pero están muertos. (García-Lorca, *Obras completas* 3: 421-22)

Por otra parte, toda iniciación encierra una forma de muerte ritual y, en este sentido, despertar al duende puede ser interpretado también como una suerte de transformación interior. Recordemos que Mircea Eliade, en *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis* (1951), explica que numerosas ceremonias de iniciación chamánicas suelen incluir visiones caracterizadas por el despedazamiento (o desgarradura, para utilizar la terminología lorquiana) del cuerpo del neófito, a las que le siguen otras de resurrección y plenitud mística simbolizadas con la renovación de sus órganos.⁴¹

El arte enduendado nos recuerda la existencia de la muerte porque la consciencia de su existencia revaloriza la vida, devolviéndole su dimensión preciosa y sagrada. Si vivimos pensando que somos eternos probablemente nuestra vida sea mediocre; si vivimos, en cambio, teniendo claro que mañana puede ser nuestro último día, tal vez logremos ofrecer todo lo que cada uno de nosotros tiene para dar, aprovechando la vida hasta su mínima expresión. Por eso caminar por el filo no consiste en ser temerario ni jugarse la vida: “El torero que asusta al público en la plaza con su temeridad no torea, sino que está en ese plano ridículo, al alcance de cualquier hombre, de *jugarse la vida*”

⁴¹ Mircea Eliade encuentra ejemplos de este despedazamiento iniciático en comunidades chamánicas tan dispersas como las de los magos australianos y ciertas tribus de Sudamérica.

(García Lorca, *Conferencias 2*: 107). Lorca nos propone otro tipo de juego, uno en que “el torero mordido por el duende da una lección de música pitagórica, y hace olvidar que tira constantemente el corazón sobre los cuernos” (107). Si el título de la conferencia es “Juego y teoría del duende” es porque esa ágil y diminuta figura del duende no sólo debe ser tratada desde una perspectiva teórica sino también despertada a través de la práctica. Por esta línea interpretativa se decanta también Maurer, quien afirma que el término “juego” aparece en el título de la conferencia no sólo por los “juguetes, chocarrerías y travesuras que se cuentan de los duendes” (*Conferencias 1*: 38), sino también “porque la intención de Lorca es la de dar al público una viva demostración del arte enduendado” (38).

De forma similar a la figura de lo demoníaco desarrollada por Goethe en su obra *Poesía y verdad* (1811-1830), el duende juega además con la identidad, porque se manifiesta de forma contradictoria. Es caprichoso y malicioso hasta el punto de regodearse con las heridas que infringe, con la caída que provoca pero, a la vez, encumbra al ser humano hacia estadios inimaginados de emoción.

De todas formas, el duende no sólo permite establecer conexiones con la obra de Goethe, sino también con la Friedrich Schiller, especialmente en relación a la cuestión del juego. El autor de las *Cartas sobre la Educación Estética del Hombre* (1794) había apuntado en la carta duodécima de dicha obra la existencia de dos impulsos consustanciales a la naturaleza humana y a la vez contrapuestos que nos mueven a la acción: el impulso sensible y el impulso formal. El primero, se asocia con lo instintivo, mientras que el segundo, está regido por la razón. La civilización, en vez de reconciliar estos dos impulsos (o aceptar su coexistencia dialéctica), ha sometido la sensibilidad al

dominio de la razón. Y es esa tendencia represiva la culpable de que, en aquellos momentos en que la dimensión sensible encuentra una oportunidad para reestablecerse, reaccione de forma explosiva y violenta.⁴² Así pues, la solución al desequilibrio de los impulsos no pasa por someter uno al otro sino por armonizarlos. Para Schiller, la finalidad del Arte es precisamente la reconciliación de los opuestos a partir de la creación de una tercera fuerza: el impulso del juego:

At first sight nothing could seem more diametrically opposed than the tendencies of these two drives, the one pressing for change, the other for changelessness. And yet it is these two drives which, between them, exhaust our concept of humanity, and make a third fundamental drive which might possibly reconcile the two a completely unthinkable concept. (Schiller 85).

Destinado a la búsqueda de la belleza y de la libertad, este impulso lúdico está por encima tanto de cualquier necesidad natural como de cualquier interés práctico, y se presenta fundamentalmente como un juego de índole estética (si bien, con importantes repercusiones sociales y filosóficas). El juego del arte constituye una plataforma para la libertad porque está libre de prejuicios y porque excluye la dimensión utilitaria. Es más, el impulso lúdico de Schiller — de la misma forma que sucederá más tarde con el duende de García Lorca—, supone una carga de profundidad contra la seriedad con la que asumimos nuestros roles y prejuicios. Posteriormente, Herbert Marcuse, resumirá esta idea en *Eros y Civilización*, al afirmar que el ser humano es libre “when the ‘reality loses its seriousness’ and when its necessity ‘becomes light’” (188). Cuando el ser humano pierde su seriedad y rigidez tiene la disposición necesaria para provocar la aparición del duende y enfrascarse con él en un juego estético capaz de poner a su alcance una realidad nueva, distinta y más integradora.

⁴² Schiller trata con esta teoría de dar explicación a los violentos acontecimientos del período de terror de la Revolución Francesa.

Recuperando la cuestión de la muerte, cabe concluir que ciertamente no existe solución para ella. No podemos evitarla; pero sí es posible tener consciencia de nuestra finitud para llevar la existencia hasta su máxima expresión. Es entonces cuando el artista (es decir, cualquier persona capaz de tomar consciencia de este enigma), deja de serlo para convertirse, tal como diría Nietzsche, en la propia obra de arte.⁴³ En suma, la idea de la muerte, con todo lo paradójico que esto pueda parecer, puede conducir a la epifanía. Lo que sugerimos aquí es que la teoría estética de Lorca contiene una lectura vitalista del rol de la muerte, más que una interpretación fatalista que se recrearía en los aspectos siniestros o negativos de la existencia. En su introducción al sexto volumen de las obras de Lorca publicadas por la editorial Akal, Miguel García Posadas también asume esta idea vitalista cuando afirma que la muerte es, en la conferencia sobre el duende, “un signo y una metáfora del sufrimiento humano. El arte enduendado hace tomar consciencia de este sufrimiento; consciencia no resignada, sino en pie, lúcida, abierta” (García-Lorca, *Prosa 1*: 17). También Christopher Maurer nos recuerda en su introducción a las conferencias que la muerte tiene en la obra de Lorca tanto un significado de destrucción como de renovación.⁴⁴

Esta idea de muerte y renovación ha estado asociada en la cultura griega clásica tanto a mitos como el de Perséfone como también a divinidades mitológicas como

⁴³ A diferencia de los postulados estéticos elitistas de autores como Ortega y Gasset, el poeta granadino entiende que cualquier persona deviene un artista si logra despertar al duende. Véanse, si no, casos tales como el de la “vieja de ochenta años” (98) que ganó un concurso de baile enfrentando a bellas muchachas y ágiles muchachos, o los casos en los que el duende “Convierte con mágico poder una muchacha en paralítica de la luna” o “llena de rubores adolescentes a un viejo roto que pide limosna por las tiendas de vino” (106). Pero no son éstos los únicos ejemplos de personas enduendadas. Así, los afro-americanos que vio en Nueva York o en Cuba también son capaces de acceder de forma natural al duende. No han perdido su conexión con el mundo natural ni su sensibilidad para con la música y la danza dionisiacas.

⁴⁴ Maurer y Miguel García Posadas no son los únicos en vincular el duende con los ciclos de la naturaleza; también se hacen eco de esta idea otros autores, como Óscar Muñoz en su libro *La queja enamorada sobre el juego del duende de Federico García Lorca* (Madrid : Raquel Ferrante, 2005) y Roberta Ann Quance en su artículo *On the way to ‘duende’ (through Lorca's Elogio de Antonia Mercé, ‘la Argentina’, 1930)*.

Dionisos, con quien el duende de Lorca comparte numerosas características. Así, el duende es equiparable a Dionisos por su vinculación con los ciclos de la vida y de la tierra, por su dimensión excesiva, por los peligros que entraña y por su fuerza abismal, entre otros aspectos. Adelantemos la advertencia de Néstor Perlongher en relación a la experiencia dionisiaca: por sí sola puede llevarnos a la locura o la auto-destrucción. La caución alcanza incluso a Lorca quien, en relación al cante por siguiriya (otra de las manifestaciones artísticas más proclives, a su entender, a la aparición del duende), sostiene que hay que “prevenirse contra su fuego y cantarla en la hora precisa” (García-Lorca, *Obras Completas* 3: 215).⁴⁵

Pero no sólo es necesario evitar la trivialización de la experiencia artística para que no pierda su carácter singular y revelador sino que, además, debemos asumir que es efímera desde la perspectiva del tiempo cronológico (aunque, al mismo tiempo, se ubique en el instante eterno).⁴⁶ Aunque Lorca reconoce que todas las artes son susceptibles de “tener duende”, las formas artísticas donde más habitualmente se manifiesta son aquellas que emplean un cuerpo vivo que interpreta y que “nacén y mueren de modo perpetuo y alzan sus contornos sobre un presente exacto” (*Conferencias* 2: 98-99). Las disciplinas artísticas que mejor se ajustan a esta descripción son fundamentalmente la música, la danza y la poesía hablada.⁴⁷

⁴⁵ La recomendación de no abusar de la experiencia dionisiaca se extiende incluso al ámbito de los rituales chamánicos con sustancias embriagantes. El abuso de los *tóxicos* convierte en rutinaria una experiencia reveladora, entre otras razones, por lo infrecuente de sus imágenes y datos.

⁴⁶ En el primer capítulo de nuestra investigación analizamos la asociación de la epifanía con el instante y la realcionamos, a su vez, con la concepción nietzschiana sobre el instante y el eterno retorno y la terminología deleuziana de Kronos y Aión.

⁴⁷ Un ejemplo de poesía hablada podría ser su propia conferencia-recital de “Un poeta en Nueva York”, el poeta andaluz invoca al duende para lograr transmitir al público asistente la esencia de los poemas que se dispone a leer. Lorca dice así: “Así pues, antes de leer en voz alta y delante de muchas criaturas unos

El cuerpo vivo ejecuta un acto artístico que no se repetirá nunca más. Así, al prodigarse el duende más en la actuación, ninguna representación es igual a otra, sino única: “El duende no se repite, como no se repiten las formas del mar en la borrasca” (García-Lorca, *Conferencias 2*: 106). Nos recuerda Maurer en su introducción a las conferencias que el propio Lorca cultiva en sus presentaciones la improvisación, pues el arte del instante es para el poeta granadino el que más atrae al duende (38).

Es más, en la versión revisada de “El cante jondo”, leída el 6 de abril de 1930 en La Habana, podemos observar cómo el duende se identifica con la inspiración momentánea: “El duende es la inspiración momentánea, el rubor de lo vivo que se está oreando en aquel momento” (81). En esta misma versión revisada Lorca compara al *cantaor* Curro Pulla (o Puya) con el poeta persa Omar Khayyám (o Omar Kayyan) por su capacidad para vivir “el presente del vaso” y para comprender la vida “como un tablero de ajedrez” (80). O, dicho de otro modo, por su capacidad para acceder al instante embriagado y por su disposición a luchar para sacar de lo más auténtico de uno mismo.⁴⁸

La fugacidad de una actuación está, pues, íntimamente ligada a una concepción de la vida compuesta por momentos irrepitibles, que cabe saborear con la consciencia de que no pueden retenerse (a no ser que sea en forma de recuerdos). La racionalidad, en cambio, nos conduce por el camino contrario cuando segmenta el tiempo y hace que los momentos sólo tengan sentido, no por ellos mismos, sino en función los instantes que los

poemas, lo primero que hay que hacer es pedir ayuda al duende, que es la única manera de que todos se enteren sin ayuda de la inteligencia ni aparato crítico, salvando de modo instantáneo la difícil comprensión de la metáfora y cazando, con la misma velocidad que la voz, el diseño rítmico del poema” (*Obras completas 3*: 348).

⁴⁸ Curro Pulla (o Puya) fue un cantaor y torero andaluz del siglo XIX que dominaba los cantes por seguiriya y por soleá. Omar Khayyám, por su parte, fue un poeta, matemático y astrónomo persa que vivió a caballo de los siglos XI-XII. En Occidente es conocido por una colección de cuartetos, los *Rubaiyat*, cuya autoría se le atribuye y que el británico Edward Fitzgerald tradujo en 1859.

antecedentes y suceden. La revolución que conlleva toda obra con duende reside en que, con ella, *el momento* recupera su importancia intrínseca. Huelga decir que toda manifestación epifánica se caracteriza también por la experimentación del tiempo como instancia a la vez eterna y fugaz, con lo que una vez más se puede interpretar la experiencia artística enduendada como una manifestación de índole epifánica.

Pero existe también otra es posible vincular el carácter irrepetible, efímero y, a la vez, eterno del acto artístico en García Lorca con la filosofía de Henri Bergson. Para el filósofo vitalista francés, el tiempo real, o experiencial, no encaja en la formulación de las ciencias, porque éstas se interesan exclusivamente por todo lo que es susceptible de medida. Así, el intelecto, en su afán de comprender lo que es la realidad, interpreta el tiempo cuantificándolo, espacializándolo y (des)componiéndolo en intervalos. Sin embargo, no es posible entender el tiempo con nociones de mecánica, pues ello implica concebir el tiempo según el modo de ser del espacio.

Bergson concibe el tiempo real como uno eternamente presente, como pura duración que se capta en base a la experiencia interna. Por otro lado, el universo será entendido por el filósofo francés como un constante “devenir”, como una dimensión ni completamente material ni eminentemente espiritual. Así, el mundo no es fijo, sino que se mueve eternamente y está en constante equilibrio, pues nada se crea ni se aniquila. La conclusión más radical que es posible inferir de todo este sistema es que en la realidad no hay cosas, sino acciones, y todo se debe a la acción del impulso vital. Tomando como base esta perspectiva, podría leerse la teoría estética de Lorca también como una reivindicación de la acción creativa. Desde esa perspectiva, la actuación del arte enduendado —es decir, el momento en que el individuo ejecuta con todo su ser un

movimiento creativo irrepitible— deviene la manifestación más esencial de la realidad. En “Elogio a Antonia Mercé, la Argentina”, por ejemplo, el hecho artístico se convierte en un acto generador de vida: “Llenar un plano muerto y gris con un arabesco vivo, clarísimo, estremecido, sin punto muerto, que se pueda recordar sin maraña; he aquí la lengua de la bailarina” (García-Lorca, *Obras completas* 3: 478).

En relación con los movimientos y actos irrepitibles de la bailaora, Roberta Ann Quance, en su artículo “On the way to ‘duende’ (through Lorca’s Elogio de Antonia Mercé, ‘la Argentina’, 1930)”, destaca a su vez la idea de que la representación artística constituye un momento único en el tiempo, capaz de despertar en la audiencia la consciencia del instante eternamente presente. Según Quance, el arte enduendado “invites the listener to a heightened awareness of the present, to the realization that the performance – ideally, his own recital – celebrates an unrepeatably moment in time” (191).

El arte que entusiasma, que enamora, tiene el poder de desafiar el tiempo cronológico para trasladarnos, contra toda lógica, a la temporalidad del instante. Algo parecido sucedía con los estados místicos de Santa Teresa de Jesús, de quien dice Lorca que era capaz de vencer al duende y arrebatarse su más preciada joya: la sabiduría que permite vivir con la máxima consciencia y libre de las garras del tiempo cronológico. Santa Teresa es, en definitiva, “una de las pocas criaturas cuyo duende (no cuyo ángel, porque el ángel no ataca nunca) la traspasa con un dardo, queriendo matarla por haberle quitado su último secreto, el puente sutil que une los cinco sentidos con ese centro en

carne viva, en mar viva, del Amor libertado del Tiempo” (García-Lorca, *Conferencias 2*: 105).⁴⁹

Por otro lado, y dado que al duende le gusta por lo visto aparecer fugazmente, es comprensible que su arte haga de la improvisación una de sus características fundamentales. Así pasará con el arte moderno de su tiempo (y, sobre todo, con el arte de vanguardia) que, ya habiendo aprovechado la renovación que supuso el cubismo, entra en una nueva fase creadora. En este sentido, en el texto de *La Prensa* sobre la versión de la conferencia “Imaginación, inspiración, evasión” que ofrece Lorca en Nueva York el 10 de febrero de 1930, podemos leer que “en general pintores y poetas, después de la brisa pura del cubismo, vuelven los ojos ‘al puro instinto, a la creación virginal incontrolada, a la fuente fresquísima de la emoción directa, descansando bajo la fuerza irrefrenable de sus propias almas descubiertas’” (García-Lorca, *Conferencias 2*: 26). Esta cita, además de servirnos para remarcar el carácter espontáneo e “incontrolado” del arte propugnado por nuestro artista, también nos resulta útil para destacar otra de las características clave que dicho arte tiene para García Lorca; a saber, la emoción directa o no mediatizada por la racionalidad. En este punto debemos recuperar la dicotomía entre arte putrefacto y arte verdadero puesto que es precisamente la emoción directa lo que permite distinguir un tipo de arte del otro.⁵⁰ Para que la obra de arte conduzca al artista, al intérprete y, en último

⁴⁹ Un fragmento similar es introducido por Lorca en la versión revisada de la conferencia sobre el Cante Jondo, presentada en La Habana el 6 de abril de 1930.

⁵⁰ De cierta forma, la teoría estética de Lorca podría considerarse una respuesta a la teoría del arte desarrollada por José Ortega y Gasset donde se rehuyen las emociones capaces de mancomunar a los seres humanos. Así, en *La deshumanización del arte* podemos leer que “el arte no puede consistir en el contagio psíquico, porque éste es un fenómeno inconsciente y el arte ha de ser todo plena claridad, melodía de intelección. El llanto y la risa son estéticamente fraudes” (31). En la teoría de Lorca sí se busca efectivamente un “contagio” o comunión psíquica, si bien éste tiene que ser consciente y experimentado con los cinco sentidos.

término, al espectador a la emoción directa necesita tener duende, necesita tener una cualidad poética.⁵¹

Ya en “Comentarios a Omar Kayyam”, un apunte de 1917 sobre la prosa y la literatura de juventud, Federico García Lorca decía que “Todas las cosas tienen alma si logran producirnos emoción” (García-Lorca, *Obras completas* 3: 373)⁵². Más tarde, esta idea de juventud tomará cuerpo como teoría estética. El 9 de marzo de 1928, en la alocución del “Banquete de ‘Gallo’”, la emoción asociada con lo que el autor entiende por “arte verdadero” pasa a identificarse con un término aún más específico: el entusiasmo: “Un poeta siempre tiene cierto grado de entusiasmo que comunica a los demás. El entusiasmo es una aurora que no se termina nunca;” (410).⁵³

Pero es en “Juego y teoría del duende” donde el entusiasmo provocado por el arte enduendado se vincula más claramente con la manifestación extática. Así, en la transcripción de la conferencia es posible leer literalmente que el arte enduendado produce un entusiasmo de índole místico-religiosa: “La llegada del duende presupone siempre un cambio radical en todas las formas. Sobre planos viejos, da sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de cosa recién creada, de milagro, que llega a producir un entusiasmo casi religioso” (García-Lorca, *Conferencias* 2: 97).

⁵¹ Recordemos que la dimensión poética de las artes, como factor delimitador entre lo auténtico y lo putrefacto, ya había sido discutida en las comunicaciones epistolares entre Dalí y Lorca y tratada por este último, además, en textos como “Sketch de la pintura moderna” o “Imaginación, inspiración y evasión”.

⁵² El artículo “Comentarios a Omar Kayyam”, firmado bajo el pseudónimo de Acu-Abd-Alab, fue publicado en la revista *Letras*, de Granada, el 30 de octubre de 1917.

⁵³ El origen etimológico del término “entusiasmo” nos ayuda en nuestro intento de explicar la experiencia estética promulgada por Lorca como una manifestación de índole extática. Así, el término deriva del término griego ἐνθουσιασμός, forma compuesta por la partículas “en” (dentro) y “theos” (dios). No en vano, algunas de las acepciones con que el diccionario de la real academia de la lengua española identifica este vocablo son el furor o arrobamiento de las sibilas, la inspiración divina de los profetas y la inspiración del artista.

En resumen, lo que nos permiten distinguir al arte vivo de aquel otro caduco tiene que ver directamente con su efectividad a la hora de producir emoción y entusiasmo. El arte se vuelve caduco justamente cuando pierde su habilidad para estremecer, cuando revela su incapacidad para seguir comunicando emociones. Y hablamos de comunicar, además, porque la experiencia extática asociada al arte que Lorca defiende y cultiva no es ajena al Otro. El artista, con ayuda del duende, entra en un estado de consciencia extático cuando baila, torea, pinta... en definitiva, cuando crea. Pero, en opinión de Lorca, el auténtico artista no crea sólo en busca de su propia iluminación. El artista tiene una responsabilidad para con la humanidad en tanto que su objetivo es transferir a su público el éxtasis creativo que él mismo experimenta. La obra de arte se convierte así en una herramienta de estimulación extática. Y a ese trance comunicable le atribuye Lorca el nombre de “amor”, como se pone de manifiesto en la lectura del “Romancero gitano” en el Ateneu Enciclopèdic de Barcelona, el 7 de octubre de 1935 donde el poeta manifiesta que va a leer una selección de sus poemas “con el ansia que tiene todo verdadero artista que lleguen a vuestro espíritu y se establezca la comunicación de amor con otros en esa maravillosa cadena de solidaridad espiritual a que tiende toda obra de arte y que es fin único de palabra, pincel, piedra y pluma” (García-Lorca, *Prosa* 1: 354-55).

La del duende es una teoría de la creación, de la interpretación y de la recepción, porque sus efectos se extienden simultáneamente al artista, al intérprete y al público. Con este arte contagiante se produce una empatía que supera la separación entre el Yo y el Otro; una emoción que conduce a una nueva forma de conocimiento inmediato e intuitivo y, en consecuencia, alejado de la racionalidad.⁵⁴ De hecho, a través del duende, más que

⁵⁴ Cabe recordar que el término contagio, que hoy tiene generalmene una connotación negativa relacionada con cuestiones médicas, procede del latín *contagium*, que significa contacto, y éste, a su vez, procede del

conocer, lo que hacemos es comprender.⁵⁵ Así lo expresa el propio autor en “Juego y teoría del duende”:

La virtud mágica del poema consiste en estar siempre enduendado para bautizar con agua oscura a todos los que lo miran, porque con duende es más fácil amar, comprender, y es *seguro* ser amado, ser comprendido, y esta lucha por la expresión y por la comunicación de la expresión adquiere a veces en poesía caracteres mortales. (*Conferencias 2*: 104)

Pero, ¿comprender exactamente qué? La expresión “comprender y ser comprendidos” de la cita anterior puede parecer extraña a primera vista hablando de arte, pero si la analizamos entendiendo el arte como una manifestación epifánica (tal como pretendemos en nuestra investigación), constatamos que tiene pleno sentido; al fin y al cabo, el éxtasis dionisiaco conducía justo a eso: a la disolución de las individualidades y a la comunión (y confusión) entre todos los participantes del ritual:

[Y] en todos los cantos del sur de España la aparición del duende es seguida por sinceros gritos de “¡Viva Dios!”, profundo, humano, tierno grito, de una comunicación con Dios por medio de los cinco sentidos, gracias al duende que agita la voz y el cuerpo de la bailarina; evasión real y poética de este mundo, tan pura como la conseguida por el rarísimo poeta del XVII, Pedro Soto de Rojas, a través de siete jardines, o la de Juan Calímaco por una temblorosa escala de llanto. (García-Lorca, *Conferencias 2*: 98)

En esta cita aparece nuevamente un término clave cuya explicación hemos ido postergando desde que abordamos “Imaginación, inspiración, evasión”. En aquella conferencia analizamos profusamente dos de los términos del título (a saber, “imaginación” e “inspiración”). Sin embargo, evitamos referirnos al tercero, que actúa a modo de colofón de la teoría estética de aquella conferencia y que, al mismo tiempo,

verbo *contingo*, que viene a significar “tocar” o “estar muy cerca de alguien”. Nosotros, obviamente, recuperamos aquí el sentido original del término.

⁵⁵ Comprender, a diferencia de conocer, nos sugiere un matiz más “físico” y táctil, puesto que etimológicamente está formado por el prefijo com- (con, unión) y prehendere (atrapar).

juega un papel relevante en posteriores ensayos, entre los que se cuenta “Juego y teoría del duende”. En la cita anterior, puede leerse la referencia a una evasión “real” y a la vez “poética” de este mundo que el arte enduendado haría posible. Sin embargo, no debemos entender ese escape en un sentido literal. El duende permite llegar ahí donde la inteligencia de la musa o la gracia del ángel no llegan. Además, como nos recuerda García Posada, la musa y el ángel “no pueden competir con la belleza turbadora y el conocimiento magnético de los elementos últimos de la vida y las cosas que aporta el arte animado por el duende, capaz de *evasión*, es decir, de acceder a la contemplación de las categorías esenciales de lo real” (García-Lorca, *Prosa* 1: 17). En definitiva, de lo que nos fugamos por medio del arte poético es de los viejos hábitos cognitivos y de nuestras rutinas vitales. Lorca pone esta idea especialmente de manifiesto cuando, en su conferencia “Imaginación, inspiración, evasión”, se alegra de que “la poesía pueda fugarse, evadirse, de las garras frías del razonamiento” (*Conferencias* 2: 20). Recordemos también que la “fuga” se realiza con los cinco sentidos; es decir, recuperando la plena consciencia de nuestra dimensión intuitiva y sensible. Cuando se produce esta evasión es cuando se sienten los efectos del duende, cuando se manifiesta lo epifánico: “el iniciado viendo cómo el estilo vence a una materia pobre, y el ignorante, en el no sé qué de una auténtica emoción” (28).

A tenor de lo expuesto, la evasión artística que propone García Lorca (y, como se verá más adelante, también Dalí) podría entenderse como una “línea de fuga”, en el sentido que Deleuze y Guattari asignan a dicho concepto en *Mil Mesetas*. A saber, como un recurso que “permite fragmentar los estratos, romper las raíces y efectuar nuevas conexiones” (20) o, si se prefiere, como un escape del ámbito de lo establecido que abre

la posibilidad a otras perspectivas experienciales. La línea de fuga, por otro lado, no debe entenderse necesariamente en términos de un alejamiento de la realidad sino, más bien, como un movimiento para acercarnos a ella de una forma más fresca. Deleuze y Guattari advierten que huir no es una acción pusilánime, defensiva o, incluso, cobarde, sino todo lo contrario. A los que sostiene que huir no es valeroso, les responden con una cita de Blanchot extraída del libro *L' Amitie* y en la que se define la fuga como el acto más valeroso contra las convenciones y los asideros:

¿Qué es esta fuga? La palabra está mal escogida para poder complacer. El valor radica, sin embargo, en aceptar el huir antes que vivir quieta e hipócritamente en falsos refugios. Los valores, las morales, las patrias, las religiones y esas certezas privadas que nuestra vanidad y nuestra complacencia nos otorgan generosamente, son otras tantas estancias engañosas que el mundo habilita para los que piensan mantenerse así de pie y en descanso, entre las cosas estables. No saben nada de ese inmenso fracaso en el que van, ignorantes de sí mismos, en el zumbido monótono de sus pasos siempre rápidos que los llevan impersonalmente por un gran movimiento inmóvil. Huida ante la huida. (*Antiedipo* 352)

La huida propugnada por Deleuze y Guattari no es tampoco una fuga física o espacial. Es una experiencia intensiva más que extensiva, un distanciamiento experiencial antes que nada. A diferencia del “viajero” o “migrante”, el nómada no requiere desplazarse sino cruzar umbrales de intensidad. La huida, en definitiva, es un proceso de desterritorialización, de descodificación o, incluso, de desprogramación. El objetivo es escapar de las estructuras de previsión y control, lo que coincide con lo que pretenden García Lorca y Salvador Dalí. En una carta que éste último envía desde Cadaqués al poeta granadino a principios del mes de septiembre del año 1928, podemos leer que todo arte poético es visto como una estrategia para desplazar los prejuicios que la racionalidad

ha ido forjando y que comprometen nuestra percepción de la realidad:⁵⁶ “Personalmente estoy convencido que el esfuerzo hoy en poesía sólo tiene sentido en la evasión de las ideas que nuestra inteligencia ha ido forjado artificialmente hasta dotar a éstas de su exacto sentido real” (*Salvador* 89). Dalí, en una anterior comunicación epistolar (carta XXVIII) ya le había manifestado a su amigo la necesidad de evadirse de la *anti-realidad*, término este último que emplean para designar lo común, lo rutinario y lo convencional que se deriva del arte por ellos denostado: “Evasión de lo acostumbrado, de la realidad anti-real y convencional a que nos ha acostumbrado el arte puerco; odio casi todo lo de los museos” (67).

Existen, por otro lado, numerosos métodos artísticos para llevar a cabo esta evasión poética. La primera reseña de “Imaginación, inspiración, evasión” publicada el 11 de octubre 1928 en *El Defensor de Granada*, nos habla de evadirse de la realidad por medio del sueño, del inconsciente o a través de un “hecho insólito que regale la inspiración” (García-Lorca, *Conferencias 2*: 17-18). Por su parte, en el artículo de *El Sol* acerca de la presentación madrileña de la conferencia “Imaginación, inspiración, evasión”, fechado el 16 de febrero de 1929, se observa una evolución que llevará al artista a reclamar métodos más claros y directos que los del sueño y el inconsciente, promovidos por el surrealismo: “Así por ejemplo, el surrealismo emplea el sueño y su lógica para escapar. En el mundo de los sueños, el realísimo mundo de los sueños, se encuentran indudablemente normas poéticas de emoción verdadera. Pero esta evasión por medio del sueño o del subconsciente es, aunque muy pura, poco diáfana” (20). Creemos que Lorca está pensando en la representación artística viva, directa y cuya emoción puede

⁵⁶ Nos referimos a la carta XXXVI, según la clasificación establecida por Rafael Santos Torroella en *Salvador Dalí Escribe a Federico García Lorca*.

ser compartida con otros seres humanos. Es la evasión extática que lleva a salir de uno mismo, entendiendo esa acción como no una huida de lo que somos sino como una evasión justamente de lo que creemos ser y no somos. La evasión rompe los límites de lo que entendemos por nuestra individualidad e incluso de lo que consideramos nuestro propio cuerpo. Buena prueba es la epifanía de la artista Antonia Mercé que, cuando baila, consigue “el premio de la danza pura, que es la doble vista. Quiero decir que sus ojos no están en ella mientras baila, sino enfrente de ella, mirando y rigiendo sus menores movimientos al cuidado de la objetividad de sus expresiones, ayudando a mantener las ráfagas ciegas e impresionantes del instinto puro” (García-Lorca, *Obras completas 3*: 479). Este desdoblamiento, este ser y, a la vez, no ser, traza definitivamente una línea de fuga respecto a aquello con lo que siempre nos habíamos identificado en tanto que individuos.

Dalí y el método paranóico-crítico

Es más que probable que la evolución del pensamiento de Lorca en relación con los métodos de evasión tenga que ver con el distanciamiento creciente que experimenta Dalí en relación a los métodos iniciales de creación artística defendidos por el movimiento surrealista. André Breton inaugura oficialmente el movimiento surrealista en octubre de 1924 con la publicación del primer *Manifeste du surréalisme*. Este movimiento, tomando en consideración las teorías de Sigmund Freud, proclama las inmensas posibilidades creativas del inconsciente y de la experiencia onírica. Es decir, promueve un desplazamiento del mundo exterior (reino del positivismo, el empirismo y el realismo) a la dimensión interior para buscar allí la fuente de la inspiración artística.

Entre los métodos propuestos para acceder a los contenidos ocultos de la psique humana se encuentran el automatismo y la exploración de los sueños desde un enfoque eminentemente psicoanalítico. Así, el movimiento surrealista:

Reposa sobre la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta ahora, en la omnipotencia del sueño, en el juego desinteresado del pensamiento. Tiende a desacreditar definitivamente todos los demás mecanismos psíquicos, remplazándolos en la resolución de los principales problemas de la vida. (De Torre 372)

Para Breton, el surrealismo surge para expresar el funcionamiento real de la mente, aquel que se muestra cuando se logra evitar la vigilancia ejercida por la razón y se prescinde, supuestamente, de condicionantes estéticos o morales. El surrealismo no se define a sí mismo como un movimiento artístico pues su objetivo es mucho más ambicioso y global: tratar de recuperar la verdadera identidad del ser humano y del mundo que le rodea, una pretensión ésta que lo convierte en heredero del romanticismo.

El surrealismo persigue una auténtica liberación del ser humano. Las técnicas que se desarrollan no tienen como objetivo generar nuevas fórmulas artísticas *per se*, ni siquiera desean captar la belleza (que para Breton será convulsiva o no será), sino que buscan liberar al hombre de los condicionantes sociales y morales que asfixian su existencia. Tal como lo sintetiza Eduardo Azcuy, los surrealistas quieren:

Lograr la liberación interior por medio de la destrucción sucesiva de los hábitos, las actitudes cristalizadas y las repeticiones. Acceder finalmente a una conciencia de la totalidad y a una perfecta espontaneidad creadora. En otras palabras, surrealismo equivale a un estado de conciencia en rebelión, que intenta penetrar el velo de la Maya y conocer lo infinito. (*Ocultismo* 178)

Tanto Dalí como Lorca se identifican con ese objetivo surrealista de liberación porque entienden el arte como una manera de evadirse de las actitudes “cristalizadas”, a la vez que una vía de acceso extática a una realidad oculta por las representaciones

hegemónicas. Sin embargo, ambos artistas (por razones harto distintas) nunca acabarán de comulgar completamente con los métodos oficializados inicialmente por dicho movimiento. El surrealismo busca tomar consciencia del flujo de ideas reprimidas por la racionalidad, la moral y los valores estéticos convencionales. Pero sus métodos, tales como la escritura automática, son eminentemente pasivos y, en consecuencia, no suponen una experiencia artística que haga consciente lo inconsciente. Esto es lo que rechazarán Lorca y Dalí. El primero pronto dejará de ver al artista como un simple medium para darle un papel eminentemente activo: luchar mano a mano con el duende. El artista enduendado, explica en su “Elogio de Antonia Mercé, la argentina”, siempre tendrá la oportunidad de aportar su personalidad, que distingue la creación de la imitación. Estas ideas también se hallarán reflejadas en diversas cartas, como la que envía a Sebastià Gasch desde Granada, después del 8 de septiembre 1928.⁵⁷ Allí le explica que los dos poemas que le manda son fruto de un nuevo estilo estético “espiritualista”, vinculado con la emoción pura y liberado de la lógica racional pero, para evitar cualquier confusión, se apresura a añadir que no son surrealistas porque, en vez de ser el resultado del libre fluir inconsciente, los ilumina la conciencia: “Responden a mi nueva manera *espiritualista*, emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero, ¡ajo! ¡ajo!, con una tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡ajo!, la conciencia más clara los ilumina” (García-Lorca, *Obras completas* 3: 965).⁵⁸

En otra carta previa dirigida igualmente a Gasch, de la que sólo se conserva un fragmento y que pudiera haber sido escrita en algún momento del verano de 1927, Lorca

⁵⁷ La carta aparece reproducida en el tomo III de las *Obras completas* de Aguilar (1986) con el número 21.

⁵⁸ Aunque no aparecen mencionados explícitamente en la carta, Christopher Maurer sugiere que estos poemas en prosa son “Nadadora sumergida” y “Suicidio en Alejandría”, porque ambos aparecerían el 30 de septiembre de 1928 en el n.º. 28 de *L'Amic de les Arts*, revista de la que Gasch era uno de los editores.

habría dicho en una alusión a los peligros de la disolución individual asociados con el irracionalismo puro que “este soñar mío no tiene peligro en mí, que llevo defensas; es peligroso para el que se deje fascinar por los grandes espejos oscuros que la poesía y la locura ponen en el fondo de sus barrancos” (967).⁵⁹

Antes de su adhesión oficial al surrealismo en 1930, Dalí ya marca distancias con determinados aspectos programáticos del movimiento de Breton. Así, al final de la citada carta XXXVI que Dalí le escribe a Lorca a principios de septiembre de 1928 desde Cadaqués, el artista catalán remarca que lo importante es la evasión en sí y no tanto el método empleado para alcanzarla. Reconoce al surrealismo como una de las fórmulas para llevar a cabo el salto al vacío pero ni es la única ni la que sigue en esos momentos. Al igual que Lorca, el pintor busca un modo *diáfano* (“de claridad REAL”, según sus propias palabras) y *vivo*: “Yo voy teniendo mis maneras al margen del surrealismo, pero esto es algo vivo. Ya ves que no hablo de él como antes; tengo la alegría de pensar muy distintamente al verano pasado” (*Salvador* 94).

Esta cita nos interesa no sólo para evidenciar la posición de relativa independencia estética de Dalí con respecto al surrealismo, sino también porque, dentro de su propia metodología artística, otorga una posición preminente al adjetivo “vivo”. Este calificativo enlaza directamente con una noción importante en la estética daliniana: el de “creación viviente”. Estamos ante una estrategia muy parecida a la utilizada por Lorca. Al igual que el poeta granadino, Dalí distinguirá dos tipos de arte: uno verdadero, actual, dinámico, renovador y auténtico frente a otro caduco, putrefacto, conservador y condescendiente. Ahora, si Lorca asocia al “arte verdadero” con otros apelativos tales

⁵⁹ A este fragmento de carta, incluido en las *Obras completas* de García-Lorca publicadas en 1986 por Aguilar, se le asigna la letra “A”.

como “hecho poético”, “arte poético” o “arte enduendado”, Dalí escoge el término de “creación viviente”, que incorpora una connotación “organicista”, en el sentido de que la obra artística se equiparará a las etapas de nacimiento, crecimiento y muerte presentes en todo organismo vivo.⁶⁰ En el artículo “Temas actuales”, publicado en 1927, Dalí ya emplea la noción de “creación viviente”, constituyendo su vitalidad la característica que determina la eficacia (o ineficacia) de la producción artística.⁶¹

[P]erquè la producció d'un artista esdevingui eficaç, aquest ha de desenrotllar la seva activitat dins una tendència de dreta o d'esquerra, però VIVENT. Aquesta condició de que l'artista ha de moure's en una òrbita no extinguida, vivent, o sigui, que tingui possibilitats de prolongació, creixement i rovellament, és l'únic que fa possible una creació vivent, que no sigui el *pastiche* putrefacte d'obres passades, completament closes i ja meravellosament resoltes. (Dalí, *Alliberament* 43-44)⁶²

Así pues, una obra de arte es “eficaz” porque está viva, aunque esa afirmación aún no despeja la incógnita de lo que significa para Dalí ser eficaz en este contexto. Para desentrañar el enigma fijémonos primero en las características de las obras muertas, extinguidas o putrefactas; a saber, “obras pasadas, completamente cerradas y ya maravillosamente resueltas”. En contraposición a un arte exhausto, que ya no comunica nada relevante, la obra viviente, abierta y sin resolver, tendrá algo vigente que comunicar, nos invitará a la reflexión, al cuestionamiento de fórmulas preestablecidas, a levantarnos de la cómoda poltrona del sedentarismo mental. Su estructura abierta promueve la

⁶⁰ Resulta interesante recordar que Luis Buñuel también utilizará una terminología organicista para exponer su teoría del *découpage* en el artículo “‘Découpage’ o *segmentación cinegráfica*”, publicado en el número 43 de *La Gaceta Literaria*, el 1 de octubre de 1928.

⁶¹ Artículo publicado en el número 19 de la revista *L'Amic de les Arts*, el 31 de octubre de 1927: 98-99.

⁶² “[P]ara que la producción de un artista llegue a ser eficaz, éste debe desarrollar su actividad dentro de una tendencia de derecha o de izquierda, pero VIVIENTE. Esta condición de que el artista debe moverse en una órbita no extinguida, viviente, o sea, que tenga posibilidades de prolongación, crecimiento y renovación, es lo único que hace posible una creación viviente, que no sea el *pastiche* putrefacto de obras pasadas, completamente cerradas y ya maravillosamente resueltas”. Traducción procedente de la versión castellana del artículo contenida en la *Obra completa* de Salvador Dalí, vol IV, págs. 46-47, publicada por Ediciones Destino.

interacción incesante entre la obra, el artista, los espectadores y el mundo en busca de posibles lecturas e interpretaciones.

El atino de Dalí al relacionar la obra viviente con la noción de apertura quedará posteriormente confirmado cuando Roland Barthes proponga que la obra debe estar abierta a la (re)interpretación para que no muera al cabo del tiempo por causa del cambio de paradigmas y concepciones culturales. Mientras que para el filósofo francés esa posibilidad conduce a la muerte del autor (y al nacimiento del lector), la noción de obra abierta para Umberto Eco posibilita que el lector reescriba el texto y se convierta, a su vez, en coautor. Pero para que sea posible la relectura de una obra ésta tiene que ser polisémica o, lo que es lo mismo, que su *texto* sea el espacio de múltiples significados.⁶³ Precisamente, la posibilidad de leer una obra de arte no desde un único registro sino desde varios será una de las obsesiones más persistentes de Salvador Dalí y, como veremos, el método paranoico-crítico surgirá como consecuencia de la misma.

Entraremos posteriormente en más detalle sobre este método daliniano y sus implicaciones pero, a fin de establecer aquí la conexión entre la teoría estética de Dalí y la polisemia a la que nos estamos refiriendo, debemos señalar que cuadros como el *Ángelus* de Millet serán, para el pintor, la evidencia de que hay otras realidades ocultas tras la apariencia.⁶⁴ De ahí que el método paranoico-crítico busque poner en evidencia

⁶³ Entendemos el “texto” aquí en un sentido amplio de la palabra que no lo reduciría exclusivamente a la obra literaria.

⁶⁴ La pintura de Jean F. Millet, el *Ángelus* (1857-59), representa a una pareja de campesinos rezando a la hora del Ángelus (la hora que supuestamente el ángel Gabriel visitó a María para anunciarle que sería madre de Jesucristo y que habría tenido lugar en algún momento entre las 12 del mediodía y las 6 de la tarde). Dalí se obsesionó con esta pintura cuya contemplación lo trastornaba. Para él, la composición ocultaba algo, hecho que confirmó al saber por un amigo de Millet que el artista francés había tapado el ataúd de un niño al temer que dicho motivo no sería del gusto de las nuevas corrientes artísticas parisinas. Más adelante, dada la insistencia de Dalí, el museo del Louvre procedió a realizar una radiografía del

cómo una representación artística aparentemente convencional oculta una multiplicidad delirante de significados a disposición tanto del autor como del espectador.

Volviendo a la cuestión de la creación viviente, hemos visto ya que ésta es eficaz en virtud de su estructura abierta, en función de las nuevas y constantes lecturas que propone, en tanto que cuestiona las fórmulas preestablecidas. Nos movemos pues en el ámbito de la evasión, concepto tan caro a Dalí como a Lorca, y a la teoría articulada por Deleuze y Guattari al respecto de la desterritorialización y las líneas de fuga.

Vale la pena recordar el empeño del pintor catalán por evadirse de lo que él entiende como una realidad inventada, como una representación creada por la racionalidad. En la carta que Dalí mandará a Lorca el mes de noviembre de 1927 desde Figueres, se reafirma en la actitud de librarse de modelos de pensar impuestos socialmente y que condicionan nuestra captación de la realidad. En sus propias palabras, afirma que “tenemos que desprendernos de la carroña poética histórica, antirreal, decorativa que hemos heredado, y buscar evadirnos de nuestra cohesión inventada, con el máximo aplomo y la máxima ligereza” (Dalí, *Salvador* 74).

Pero lo que Dalí define como “eficacia artística” no descansa exclusivamente en la virtud *evasiva* de la obra de arte. En su artículo “Els meus quadros del saló de tardor” (1927), afirma que el público no puede dejar de mirar sus cuadros, por mucho que quiera librarse de su influjo.⁶⁵ Para el pintor, la razón de la fuerte atracción que ejercen sus cuadros cabe buscarla en la capacidad de la creación viviente para retener el “hecho poético” y activar las emociones del público a través de procesos inconscientes: “Ço cert

cuadro que reveló una mancha negra de forma rectangular debajo de la cesta que habían ocultado nuevas capas de pintura.

⁶⁵ “Els meus quadros del saló de tardor” fue publicado en *L’Amic de les Arts*, núm.19, el 31 de octubre de 1927.

és que la gent es quedava enganxada davant els meus quadros com les mosques en el paper *Tanglefoot*, malgrat de trobar risible i estúpid allò que no podia estar-se de mirar. ¿Per què? Perquè la retenia el fet poètic, que l'emocionava subconscientment, malgrat de les enèrgiques protestes de la seva cultura i de la seva intel·ligència” (*Alliberament* 40-41).⁶⁶

En resumen, la eficacia de la obra viviente se concretará también en su capacidad para despertar emociones, para capturar y conmocionar a la audiencia. Y no sólo a ésta, sino también al propio creador. En una carta enviada a su amigo Federico García Lorca a principios de diciembre de 1927 (es decir, un mes después de que se publicara el artículo referido), Dalí comparte con él la alegría que siente pintando.⁶⁷ Liberado de preocupaciones técnicas, puede acceder a una emoción que tilda de profundísima. Además, la conexión que el artista establece con su infancia denota la naturaleza inconsciente de lo que le emociona, a la par que remite su estado de consciencia a aquel propio de la infancia que suele constituir una etapa en la que resulta más fácil el acceso a la experiencia epifánica:

Estoy pintando unos cuadros que me hacen morir de alegría; estoy creando con una pura naturalidad, sin la más mínima preocupación artística; estoy hallando cosas que me dejan una profundísima emoción y procuro pintarlas honestamente, o sea, exactamente; en este sentido, estoy llegando a una total comprensión de los sentidos. A veces me parece hallar de nuevo y con una intensidad imprevista las “ilusiones” y alegrías de mi infancia... (Dalí, *Salvador* 80)

⁶⁶ “Lo cierto es que la gente se quedaba pegada a mis cuadros como las moscas al papel *Tanglefoot*, pese a encontrar risible y estúpido aquello que no podía dejar de mirar. ¿Por qué? Porque la retenía el hecho poético, que la emocionaba subconscientemente, pese a las enérgicas protestas de su cultura e inteligencia”. Traducción extraída de la página 52 del Volumen IV de la *Obra completa (Ensayos I)* de Salvador Dalí, publicada por Ediciones Destino, 2005.

⁶⁷ Es la carta número XXXIII incluida en el monográfico Salvador Dalí Escribe a Federico García Lorca, editado por Rafael Santos Torroella y publicado por *Poesía*, Revista ilustrada de información poética.

De esta cita también resulta interesante destacar la intención, por parte de Dalí, de pintar las cosas exactamente como son. Al parecer, hay ciertas actitudes, cuanto menos estéticas, que desvían al artista de esa “honesta” intención. Es eso lo que le retrae a García Lorca en su famosa carta XXXVI, enviada a principios de septiembre de 1928. El pintor catalán considera *Romancero Gitano* una obra artística que forma “nociones arbitrarias de las cosas” y que, en consecuencia, cultiva la “irrealidad” y la “anti-poesía”. Dalí continúa diciendo en la misiva que la inteligencia trata de captar la realidad en base a nociones aproximativas. El lirismo, la estética y los prejuicios en general, en tanto que productos de la mente racional, deben ser abandonados si queremos obtener una obra de arte que nos muestre los objetos de la realidad tal como éstos son: “Hay que dejar las cositas *libres* de las ideas convencionales a que la inteligencia las ha querido someter. Entonces estas cositas monas ellas solas obran de acuerdo con su real y *consustancial* manera de ser” (Dalí, *Salvador* 92).

Así pues, en base a lo expuesto es posible decir que Dalí asume dos lecturas de la realidad: una primera, convencional y mediatizada por el aparato socio-racional y otra que, tras liberarse supuestamente de los prejuicios, lograría desvelar la esencia consustancial de todo lo existente. Esta concepción en la que hay un conocimiento superficial de la realidad y otro más auténtico, oculto bajo el primero juega un papel particularmente importante en la obra daliniana y explica, además, el interés que le despierta la filosofía de Heráclito de Éfeso y, especialmente, su sentencia de que “a la naturaleza le gusta ocultarse”.⁶⁸ En su ensayo “Sant Sebastià” (1927), Dalí acude a

⁶⁸ La tesis principal de este filósofo presocrático es que todo es devenir, que todo fluye y cambia, nada permanece. La realidad es el resultado de la guerra, de la lucha permanente de los contrarios por imponerse. Hay contenida en su filosofía una clara crítica a la búsqueda de esencias permanentes, libres del fluir constante de la vida. Buena prueba de ello es su ataque a la noción de identidad (entendida como algo

Alberto Savinio para argumentar que la razón de tan enigmática actitud es un pudor que nace de la relación de la naturaleza con el ser humano (*Alliberament* 15). Así pues, la realidad se oculta en un sentido epistemológico.⁶⁹

El artista catalán no sólo asumirá la existencia de esos planos de significación ocultos de la realidad, sino también el reto de revelar dicha realidad. Tal como evidencia en su artículo “...L’alliberament dels dits...” (1929):⁷⁰ “No caldrà que insisteixi sobre l’absolutament inadmissible que m’apareix avui, no solament el poema, sinó tota mena de producció literària que no respongui a l’anotació antiartística, fidel, objectiva, del món dels fets, al significat ocult dels qual demanem i n’esperem constantment la revelació” (Dalí, *Alliberament* 159).⁷¹

Dalí parece querer trasladar al ámbito del arte la pretensión científica de obtener un conocimiento objetivo, a la vez que aboga por una lectura del mundo sensible que, sin desdeñarla, no se quede sólo en la superficie. Podríamos preguntarnos por qué Dalí otorga al arte tamaña responsabilidad e interpreta a la vez ese proceso como una empresa científica. Una respuesta posible es la que encontramos en *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia* de Deleuze y Guattari:

necesariamente permanente) a través de la sentencia de que “todo contiene en sí mismo a su contrario”. Y en lo referente al interés que tiene para él la frase “a la naturaleza le gusta ocultarse”, sirva de ejemplo que Dalí la cita repetidas veces en ensayos. Véase, en este sentido, “Sant Sebastià” (publicado originalmente en el número 16 de *L’Amic de les Arts*, el 31 de julio de 1927) o “La conquista de lo irracional” (publicado originalmente en las *Éditions Surréalistes*, de París el 20 de julio de 1935).

⁶⁹ Alberto Savinio era el pseudónimo de Andrea de Chirico, escritor y, al igual que su hermano Giorgio de Chirico, pintor.

⁷⁰ Publicado originalmente en el número 31 de *L’Amic de les Arts*, el 31 de marzo de 1929.

⁷¹ La traducción al castellano de este fragmento de “...La liberación de los dedos...”, artículo incluido en el volumen IV de la *Obra completa* de Dalí publicada por Ediciones Destino, dice así: “No hace falta que insista sobre lo absolutamente inadmissible que me parece hoy no sólo el poema, sino toda clase de producción literaria que no responda a la anotación antiartística, fiel, objetiva, del mundo de los hechos, de cuyo significado oculto pedimos y esperamos constantemente la revelación” (150).

¿Por qué esta invocación del arte y de la ciencia en un mundo en el que los sabios y los técnicos, incluso los artistas, la ciencia y el arte mismos están de un modo tan agudizado al servicio de las soberanías establecidas (aunque solo sea por las estructuras de financiación)? Ocurre que el arte, desde que alcanza su propia grandeza, su propia genialidad, crea cadenas de descodificación y de desterritorialización que instauran, que hacen funcionar máquinas deseantes. (379)

Con su jerga *deseante*, Deleuze y Guattari responden a nuestra pregunta destacando el poder que tendría el arte a la hora de liberar los flujos de deseo. Lo expuesto por Deleuze y Guattari equivaldría a decir, en un lenguaje con el que Dalí estaría más familiarizado, que el arte libera cuando es capaz de conectar las fuerzas de lo inconsciente con la dimensión consciente del sujeto. La asociación del arte con la ciencia, por otra parte, podría sugerir la necesidad de incorporar una voluntad sistemática, rigurosa, para lograr su objetivo. Así, en el ensayo “La conquista de lo irracional” (1935), Dalí reclama precisamente aplicar al arte un rigor científico a fin de revelar su significado: “Para reducir mis cuadros al lenguaje corriente, para explicarlos, es necesario someterlos a análisis especiales, preferentemente con un rigor científico tan ambiciosamente objetivo como sea posible” (Dalí, *Obra completa* 4: 407).

Pero, desde luego no todo el arte es liberador. Sólo aquel arte con fuerza suficiente para emocionarnos (y conmocionarnos), puede lograr establecer puentes entre la consciencia y el inconsciente, así como entre lo racional y lo irracional. En términos dalinianos (y lorquianos), sólo el anti-arte, aquel que se diferencia del arte putrefacto y tradicional, puede leer la realidad de una forma desterritorializada y “revelarnos” su dimensión oculta. Tal como indica Fèlix Fanés en su libro *Salvador Dalí, the construction of the image 1925-1930*, para Dalí el anti-arte “was poetic emotion that arises from pure objectivity, and he initially associated it with the standardized products

resulting from the machine culture” (59). A su vez, Román Gubern, en su libro *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, nos recuerda que es en el artículo “Sant Sebastià”, donde Dalí formula “su teoría racionalista de la Santa Objetividad, que oponía el cientifismo empírico del antiarte, derivado del maquinismo (de la fotografía, del cine) al viejo arte caduco heredado del romanticismo” (47). No es de extrañar que esta “estética de la objetividad” contenida en el artículo “Sant Sebastià” encumbra la asepsia maquinística, dado que Dalí busca ante todo una percepción independiente. En definitiva, si la realidad queda oculta a la mirada del sujeto es porque éste la deforma con sus moldes cognitivos. Pero para observar este particular de forma pormenorizada, volvamos a la correspondencia que Dalí remite a Lorca. En la carta XXXVI, a la que ya nos hemos referido en diversas ocasiones y que Rafael Santos Torroella fecha a inicios de septiembre de 1928, el pintor catalán alecciona al poeta granadino cuestionando la lectura tradicional de la racionalidad como mecanismo, en primer lugar, para *con-formar*; es decir, para delimitar objetos, para representar los datos de nuestra percepción como una multiplicidad de formas cerradas y, en segundo lugar, para enmarcar dichos datos en una serie de categorías lógicas, entre las que se contarían el tiempo o el espacio:

Los minuterios de un reloj (no te fijes en mis ejemplos, que no los busco precisamente poéticos) empiezan a tener un valor real en el momento en que dejan de señalar las horas del reloj y, perdiendo su ritmo *circular* y su misión arbitraria a que nuestra inteligencia los ha sometido (señalar las horas), se *evaden* de tal reloj para articularse al sitio al que correspondería al sexo de las miguitas del pan.

Tú te mueves dentro de las nociones aceptadas y anti-poéticas. Hablas de un jinete y éste supones que va arriba de un caballo y que el caballo galopa; *esto es mucho decir*, porque en *realidad* sería *conveniente averiguar* si realmente es el jinete el que va arriba, si las riendas no son una continuación orgánica de las *mismísimas* manos, si en realidad, más veloz que el caballo resulta que son los pelitos de los cojones del jinete, y que si el caballo precisamente es algo inmóvil adherido al terreno por raíces vigorosas.... etc, etc. (Dalí, *Salvador* 92)

En esta larga cita Dalí establece diversas dicotomías clave para entender el tema aquí analizado de la doble (o, incluso, múltiple) dimensión de la realidad. El reloj, el primero de los objetos tomado como ejemplo, permite advertir dos formas de observar. La primera es aquella en la que prima la función utilitaria: la de señalar las horas. Dalí se encarga de señalar que tal función no es consustancial al propio objeto, sino que es una misión “arbitraria” asignada por la inteligencia humana. La segunda forma se hace patente al observar el objeto sin intención de encontrar una utilidad relacionada con nuestras necesidades; es así como podemos capturar su “valor real”. En este sentido, se produce una *evasión*, un nuevo estado de consciencia que nos permite conocer la esencia del objeto “desde dentro”, como si formáramos parte de él.

Otro de los ejemplos esgrimidos en la carta es el del jinete y el caballo. En una interpretación convencional nuestra mente se apresurará a separar los cuerpos del jinete y del caballo y a considerarlos como dos entidades separadas; es más, también delimitaremos las riendas para evitar considerarlas una prolongación de las propias manos del jinete, las cuales tienen por definición una proporción y una forma predeterminadas por nuestra categoría conceptual de “mano” (de la misma forma que tenemos también la categoría correspondiente a lo que debe entenderse por rienda, jinete o caballo). Además, las categorías mentales de “arriba” y “abajo” nos permitirán establecer que quien va arriba es el jinete y que quien se encuentra abajo galopando es el caballo. Incluso, en base a la categoría de movimiento, interpretaremos que el caballo se desplaza por el espacio y que no se encuentra inmóvil “adherido al terreno por raíces vigorosas”.

El ejemplo del jinete y el caballo va a ser reutilizado por Dalí en el ensayo “Realidad y Sobrerrealidad” (1928) para poner de manifiesto la ordenación y las extrañas atribuciones categóricas que nuestra inteligencia añade al conocimiento que obtenemos del mundo de los hechos, lo que conlleva a su vez asignar a las cosas un valor estrictamente convencional, en vez de su “valor real”:⁷²

[S]ería cuestión de preguntarse si realmente el jinete monta el caballo o si lo único suelto y montable del conjunto es el cielo que se recorta entre las patas, si las riendas no son, efectivamente, la prolongación en una distinta calidad de los mismísimos dedos de la mano, si en realidad los pelitos del brazo del jinete tienen más capacidad vertiginosa que el mismísimo caballo, y si éste, lejos de ser apto para el movimiento, está precisamente sujeto al terreno por espesas raíces parecidas a cabelleras que le nacen inmediatamente de las pezuñas y que llegan dolorosamente hasta unas capas profundas del terreno cuya substancia húmeda está relacionada, por una palpitación sincrónica, con las mareas de unos lagos de baba de ciertos planetas peludos que hay. (Dalí, *Alliberament* 128-29)

También en ese ensayo, el autor añade que las relaciones que establece la lógica racional a partir de los datos de la percepción son en la práctica un ordenamiento tan arbitrario como cualquier otro, por bien que acaben siendo vistas como “naturales”:

“Efectivamente, entre el jinete y las riendas sólo cabe en realidad poéticamente una relación análoga a la que existe o pudiera existir entre Saturno y la diminuta larva encerrada dentro de su crisálida” (128). Dalí, siguiendo de cerca las teorías freudianas, continúa diciendo que la naturaleza irreal de todas esas convenciones se hace evidente en base a un conocimiento surgido de los instintos y las pulsiones. En sus palabras: “nos parece a nuestro espíritu como algo enormemente irreal y confusionario en el momento en que juzgamos dicho conjunto desde nuestros instintos” (128). Tales instintos remiten

⁷² El ensayo “Realidad y Sobrerrealidad” fue publicado en el número 44 de la *La Gaceta Literaria*, el 15 octubre de 1928. Por otro lado, en el artículo “Posició moral del surrealisme”, publicado el 10 de febrero de 1930 en el número 10 de la revista *Helix*, Dalí se jacta de haber logrado, mediante un proceso “netamente paranoico” la imagen de una mujer que es al mismo tiempo un caballo.

al inconsciente, desde el que será posible, al menos en teoría, separar lo que realmente son datos fenoménicos de lo que es añadido *a posteriori* por nuestra inteligencia:

Se trata, pues, de un instante rapidísimo en que ha sido captada la realidad de dicho conjunto en un momento en que éste, gracias a una súbita inversión, se nos ha ofrecido y ha sido considerado lejos de la imagen estereotipada antirreal que nuestra inteligencia ha ido forjándose artificialmente, dotándolo de atribuciones cognoscitivas, falsas, nulas por razón poética, y que sólo por la ausencia de nuestro control inteligente son posibles de eludir. (126)

Por otro lado, por más que Dalí suela referirse a la Gestalt de forma despectiva por considerar que fundamenta el arte abstracto, lo cierto es que diversos principios de esta escuela sirven de punto de partida para su cuestionamiento de la lógica racional. La Gestalt sostiene que nuestra estructura mental organiza los datos de la percepción en totalidades unificadas y significativas; de ahí que su axioma “El todo es más que la suma de sus partes” sintetice la teoría de esta escuela psicológica alemana.⁷³ Dalí, precisamente, ataca esta tendencia de la inteligencia racional de añadir elementos espúreos, no presentes en la realidad, al conjunto de los datos perceptivos del mundo fenoménico.

A su vez, cuando en la cita anterior Dalí cuestiona la tendencia a entender el jinete como la figura y el cielo como el fondo, lo que hace es referirse al mecanismo perceptivo que la escuela de la Gestalt describe con el nombre de “Principio de la relación entre

⁷³ Gestalt es un término alemán que puede ser traducido como forma, figura o estructura, entre otras acepciones. La escuela de la Gestalt aparece a principios del siglo XX en Alemania y tiene como fundamento las filosofías de Kant y de Husserl. La teoría básica de esta escuela psicológica es que la mente organiza, estructura y configura los datos capturados por los sentidos en base a una serie de leyes innatas a la estructura cognitiva del ser humano. Entre los principios más esenciales para organizar la percepción que la Gestalt apunta se hallarían el de similitud, el de dirección común, o el de simplicidad. El principio de similitud establece que los estímulos similares en tamaño, color, peso o forma tienden a ser percibidos en conjunto (aunque el factor de la proximidad supera al de la similitud a la hora de agrupar elementos en una misma forma). Por su parte, el principio de dirección común determina que los elementos que parecen construir un patrón o un flujo en la misma dirección se percibe como una figura. Por último, en base al principio de simplicidad, el sujeto cognitivo organiza sus campos perceptuales en base a campos simples y regulares y tiende por ello a concebir ciertas formas más que otras.

figura y fondo”. En base a él, se afirma que cualquier campo perceptivo puede dividirse en una figura contra un fondo. Así, cuando dos campos comparten la misma línea delimitadora, la figura es la que adquiere forma y no el fondo. Consecuentemente, el fondo, vago y difuminado, parece que continúa como una imagen detrás de la figura, mientras que esta última se muestra como un objeto dotado de definición, estructurado y de color sólido. El observador tiene la impresión de que la figura está más cerca y, además, puede recordarla mejor que el fondo. El interés que despierta en Dalí la relación entre figura y fondo se materializa en su obra pictórica con abundantes ejemplos de imágenes dobles (e, incluso, múltiples), basadas en la reversibilidad de esos dos elementos. Imágenes que, por cierto, ya habrá utilizado la escuela de la Gestalt para ejemplificar dicho principio.⁷⁴

Sin dejar aún la cuestión de las imágenes dobles, para nuestro pintor ese binomio que conforman los planos de lo superficial y de lo oculto no será únicamente una característica exclusiva del mundo exterior sino también, y de forma muy significativa, del propio individuo. Aplicado al mundo psíquico la dualidad entre lo superficial y lo profundo permite descubrir acciones humanas cuyos motivos pueden parecer autoevidentes pero que, en realidad, son resultado de razones ocultas y profundas que ignora hasta quien las protagoniza. Pero el binomio de lo aparente y lo oculto puede incluso servir para explicar las regiones de la propia psique. En este sentido, y siguiendo una de las varias divisiones de la psique trazadas por la psicología freudiana, la consciencia sería aquello que se encuentra a nivel de la superficie, mientras que el inconsciente se identificaría como aquello que permanece oculto. Ahora bien, si Dalí y el

⁷⁴ Véase, por ejemplo, la conocida copa (o jarrón) del psicólogo Edgar Rubin. Dicha copa presenta una doble visión: la de la propia copa y la de dos rostros humanos en perfil que se miran uno al otro.

surrealismo aceptan dicha división, se distancian sin embargo de la relación de supeditación que estima Freud que debe tener lo inconsciente versus la consciencia. El psicólogo vienés no aboga, como si lo hacen los surrealistas, por una comunicación abierta donde los contenidos primarios del ello puedan aflorar a la dimensión consciente sin cortapisas. Si anteriormente nos referíamos al papel liberador que debía adoptar el arte para Salvador Dalí, en Freud las disciplinas artísticas asumen una función sustitutiva al sublimar los contenidos de las pulsiones inconscientes, guiados por el principio de placer y una finalidad sexual, por otros contenidos socialmente más *aceptables*, conducidos por el principio de la realidad y una finalidad estética. Freud llegará a afirmar textualmente en “Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico” que el arte llega a conciliar estos dos principios de una forma peculiar.⁷⁵ En “Arte catalán relacionado con lo más reciente de la joven intelectualidad” (1928), el extravagante pintor sostiene que la teoría freudiana ha aclarado la naturaleza del fenómeno o hecho artístico al explicarlo como una manifestación del inconsciente.⁷⁶ La distancia surrealista para con los postulados freudianos se manifiesta, entre otros aspectos, en el papel relevante que tienen para esa vanguardia artística el inconsciente y el principio del placer. Así, por ejemplo, Dalí concuerda con Freud en que el principio de la realidad se erige en contra del principio del placer pero, lejos de conformarse con esa situación, nuestro artista instará a combatir ese sometimiento. Y es que para él, tal como afirma en “Posición moral del surrealismo”, “[e]l placer es la aspiración más legítima del hombre”

⁷⁵ En “Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico” (1911), Freud establece el principio del placer y el principio de realidad como los dos principios que gobiernan el funcionamiento psíquico. Si el primero insta a procurar el placer y evitar el displacer, el segundo le impone al anterior una serie de límites para permitir al sujeto su encaje en la realidad social. Ver *Obras completas* de Freud, 12: 217-32.

⁷⁶ Artículo publicado en *La Publicitat* el 17 de octubre de 1928 y leído el día anterior en el *III Saló de Tardor*.

(Dalí, *Obra completa* 4: 197). También Guillermo Carnero, en su artículo “El juego lúgubre”, se hace eco de las referencias en dicha conferencia a “la cruzada surrealista tendente a provocar por todos los medios de subversión intelectual y moral el triunfo del «principio del placer» sobre el «de la realidad»” (145-46).⁷⁷ Por otro lado, Ana Iribas advierte en el artículo “Salvador Dalí desde el psicoanálisis” que tales ideas se encontraban previamente en el primer *Manifiesto surrealista* de 1924, donde se “postulaba la primacía de la mente sobre la materia y, en una interpretación libre de la teoría freudiana, la expresión de los procesos de pensamiento inconscientes, con el mínimo posible de control por parte del yo” (Iribas 23).

Volviendo a la conferencia “Arte catalán relacionado con lo más reciente de la joven intelectualidad”, Dalí sostiene que poetas y artistas en general se distinguen del resto de la gente por una vida espiritual más intensa y un instinto más desarrollado, capacidades éstas que aparecen en los momentos en que el inconsciente logra controlar el plano consciente y neutralizar la imagen irreal de lo existente forjada por la inteligencia. Ese efecto desequilibrador “de las actividades irracionales sobre las racionales, le ha permitido acercarse a la realidad misma de las cosas (lirismo)” (Dalí, *Obra completa* 4: 124). Como afirma Brad Epps en su artículo “Figuración, narración, liberación: El método paranoico-crítico de Salvador Dalí”, el pintor catalán “busca, aunque no sencillamente, enriquecer el mundo de la realidad al hacerlo comunicable con el mundo de la irracionalidad” (315).

⁷⁷ Ver Carnero 134-67.

Más adelante, en la misma conferencia sobre arte catalán a la que veníamos refiriéndonos, Dalí continua equiparando, en cierto grado, al poeta⁷⁸ con el niño e, incluso, con el salvaje, en tanto que comparten la facultad de ver las cosas como si se tratara de la primera vez, es decir “sin la intervención deformadora de ningún proceso intelectual” (*Obra completa* 4: 124). El pintor argumenta que, si hasta ahora los ejemplos líricos que han logrado transmitir los artistas no han sido más que “débiles chispas del inconsciente, que han podido brillar un instante brevísimo, pese a las mil trabas y de todo tipo de convencionalismos intelectuales y el esteticismo de todas las clases y formas”, los intentos de “evasión total de la esclavitud de la inteligencia” (124) buscan cambiar esta situación. En el artículo “Els meus quadros del saló de tardor”, Dalí pone como ejemplo su propia obra, de la que destaca su capacidad para emocionar y ser comprendida por el público de forma intuitiva e instantánea:

Les meves coses, per contra, són antiartístiques i directes, emocionen i són compreses instantàniament, sense la més lleu preparació tècnica. (La preparació artística és la que priva d'entendre-les.) No són necessàries, com en l'altra pintura, explicacions prèvies, idees prèvies, prejudicis. Cal només que siguin mirades amb uns ulls purs. (*Alliberament* 40)⁷⁹

En este rechazo de la racionalidad y la búsqueda de un conocimiento alternativo, Dalí se entronca con múltiples tradiciones místicas, a la vez que con filosofías orientales tales como el budismo. Recordemos, por ejemplo que la definición clásica del misticismo en el

⁷⁸ Para Dalí, al igual que para García Lorca, todo artista es poeta cuando es capaz de crear una obra de arte poética o, lo que es lo mismo, una obra que entusiasme (o extasíe).

⁷⁹ La traducción de este párrafo en el volumen “Ensayos 1” de la *Obra completa* publicada por Destino es la siguiente: “Mis cosas, en cambio, son antiartísticas y directas, emocionan y son entendidas instantáneamente, sin la más leve preparación técnica. (La preparación artística es la que priva de entenderlas). No son necesarias, como en la otra pintura, explicaciones previas, *ideas previas*, *prejuicios*. Sólo hace falta que sean miradas con ojos puros” (51). Obsérvese que Dalí aboga por un arte democrático, que puede ser entendido por todo el mundo con tal de que el público se reconecte a una dimensión que todo ser humano posee en tanto que ser humano. Tal vez el párrafo no haya sido escrito con la intención de constituir una réplica al elitismo artístico de José Ortega y Gasset, quien justamente defiende un arte técnico y deshumanizado, reservado a una élite intelectual capaz de comprenderlo en su pleno sentido.

Vocabulaire de Lalande afirma que es la “[c]reencia en la posibilidad de una unión íntima y directa del espíritu humano con el principio fundamental del ser, unión que constituye a la vez un modo de existencia y un modo de conocimientos ajenos y superiores a la existencia y el conocimiento normales” (qtd in Hulin 15). Para el misticismo clásico el conocimiento racional dificulta la obtención de su objetivo: la fusión con el amado. Para lograr tal fusión se requiere abrir la vía de un nuevo conocimiento en el que las sensaciones, la experiencia directa y la emoción cobran vital importancia. A su vez, en la doctrina budista es la mente (y su cadena de pensamientos) aquello que nos mantiene apartados de la forma más sublime del éxtasis: la iluminación. La reivindicación daliniana de una vía directa entre la consciencia y el inconsciente, capaz de poner la lógica racional en paréntesis, guarda una clara semejanza con estas tradiciones extáticas y convierte, además, el acto creativo en una forma de epifanía por la que la parte más consubstancial del ser humano recupera el control. No es de extrañar que en su conferencia “Posició moral del surrealisme” (1930), Salvador Dalí admita —además de la necesidad de un conocimiento alternativo— la existencia de estados de consciencia que podemos entender en términos extáticos y que se contraponen al estado de consciencia entendido, desde una perspectiva normativa, como *normal*.⁸⁰

Hi ha encara els grans sistemes, estats més generals ja estudiats, l'al.lucinació, el poder d'al.lucinació voluntària, el pre-somni, la il.luminació, el somni diürn (car es somnia sense interrupció), l'alienació mental i molts altres estats que no deixen de tenir menys sentit i importància que l'estat anomenat normal del putrefacte enormement normal que pren cafè. (*Alliberament* 225)⁸¹

⁸⁰ “Posició moral del surrealisme” fue leída en el Ateneu de Barcelona el 22 de marzo de 1930 y publicada en el número 10 (la edición extraordinaria y última) de la revista *Hélix*.

⁸¹ La traducción incluida en el Volumen IV de la *Obra completa*, publicada por Ediciones Destino, reza así: “Quedan aún los grandes sistemas, estados más generales ya estudiados, la alucinación, el poder de alucinación voluntaria, el presueño, la iluminación, el sueño diurno (pues se sueña sin interrupción), la

Todos los estados mencionados por Dalí en esta cita pueden considerarse, en un sentido amplio, manifestaciones extáticas. Por contra, un estado de consciencia ordinario se encuentra sometido a los mecanismos del automatismo: “No obstant la normalitat de la gent que omple els carrers, les seves accions d’ordre pràctic són traïdes dolorosament per l’automatisme. Tothom es corba dolorosament i s’agita per uns sistemes que creu normals i lògics” (225).⁸² El problema del automatismo y la rutina es que nos aleja del estado epifánico que encontramos en los niños y los pueblos mal llamados primitivos, y que el artista conquista al silenciar la dimensión lógico-racional de su consciencia.⁸³ Tales individuos logran vivir cada situación como si fuera única e irrepetible, con lo que la experiencia se intensifica a su máxima expresión y es posible vislumbrar la dimensión oculta de la realidad, un plano que Dalí califica de maravilloso y milagroso en “Els meus quadros del saló de tardor”: “Saber mirar un objecte, un animal, d’una manera espiritual, és veure’l en la seva màxima realitat objectiva. La gent, però, veu tan sols imatges estereotipades de les coses, i troba vulgar i normal tot el que té el costum de presenciar freqüentment, per meravellós i miraculós que sigui” (*Alliberament* 40).⁸⁴

alienación mental y muchos otros estados que no dejan de tener menos sentido e importancia que el estado llamado normal del putrefacto enormemente normal que toma café” (196).

⁸² En el Volumen IV de la *Obra completa* ha sido traducido así: “Pese a la normalidad de la gente que llena las calles, sus acciones de orden práctico son traicionadas dolorosamente por el automatismo. Todo el mundo se curva dolorosamente y se agita por unos sistemas que cree normales” (196).

⁸³ El posicionamiento en contra del automatismo alienante en la vida del ser humano moderno se encuentra también en el ensayo “Arte como técnica” (1917) del formalista ruso Victor Shklovsky. En el apartado 15 de dicho ensayo se afirma que todo aquello que se hace rutinario y automático en nuestra conducta es como si no lo vivieramos y se encomienda al arte como bálsamo para que recuperar la sensación de existir.

⁸⁴ La traducción de este párrafo, incluida en la *Obra completa* de Ediciones Destino es la siguiente: “Saber mirar un objeto, un animal, de una manera espiritual, es verlo en su máxima realidad objetiva. Pero la gente ve sólo imágenes estereotipadas de las cosas, puras sombras vacías de expresión, puros fantasmas de las cosas, y encuentra vulgar y normal todo lo que tiene la costumbre de presenciar frecuentemente, por muy maravilloso y milagroso que sea” (51-52).

Pero la prioridad de la inteligencia racional no es contribuir a la percepción de la dimensión maravillosa de la realidad, sino instaurar una red de certidumbres, de nociones estables, capaces de contrarrestar el vértigo que provoca en la mente humana el cambio incesante, la novedad constante, de la realidad. Ahora bien, esta estabilidad ansiada por la racionalidad tiene un precio: introduce la rutina, la mediación, el automatismo en nuestras percepciones y acciones, y el conformismo autocomplaciente en nuestras mentes.

Vale la pena recordar que, para Friedrich Nietzsche, lo apolíneo (la racionalidad) es el medio que permite la conservación del individuo, pero entendiendo esta conservación no tanto en relación al medio natural, sino al social. Afirma el filósofo en su ensayo “Verdad y mentira en el sentido extramoral”, que la necesidad de conservación de un individuo frente a los otros representantes de su especie requiere emplear la racionalidad para ficcionalizar la realidad. Así, para conseguir la paz, para lograr que los hombres convivan entre ellos se fija lo que debe ser considerado “verdad”; es decir, se inventa una designación de las cosas uniformemente válida y obligatoria y la legislación del lenguaje proporciona las primeras leyes de lo que es “verdadero” en contraste con lo que es “mentira”. La cosa en sí es inaprensible a través del lenguaje, pues éste designa únicamente las relaciones de las cosas con los seres humanos y para su expresión recorre, dice Nietzsche, a “las metáforas más atrevidas” (Nietzsche 1:192).

El problema de la racionalidad es que hace olvidar al ser humano que las metáforas son justamente eso, metáforas, y por ello acaba tomándolas por las cosas mismas. Toda palabra se convierte en concepto cuando deja de servir a la vivencia originaria, única y distinta y acaba siendo apropiada por la racionalidad para designar otras vivencias similares. Todo concepto, en este sentido, se genera igualando aquello

que no es igual. Esta petrificación y nivelación conceptual de la realidad es un mecanismo racional para proporcionar estabilidad, calma y seguridad a nuestra mente frente a la evidencia de una realidad que cambia incesantemente. A este respecto, el filósofo alemán dice en “Verdad y mentira en el sentido extramoral” que:

Sólo mediante el olvido de ese primitivo mundo de metáforas, sólo mediante el endurecimiento y la petrificación de una masa de imágenes que brota originariamente en candente fluidez de la capacidad primordial de la fantasía humana, sólo mediante la invencible creencia en que este sol, esta ventana, esta mesa, sean una verdad en sí, en una palabra, gracias solamente a que el ser humano se olvida de sí mismo como sujeto y, por cierto, como sujeto artísticamente creador, vive con alguna calma, seguridad y coherencia; si pudiera salir, aunque sólo fuese un instante, fuera de los muros de la cárcel de esa creencia, se acabaría enseguida su “autoconciencia”. (Nietzsche 1:196)

Nietzsche distingue en base a la actitud para con la realidad dos tipos de seres humanos: el racional y el intuitivo. Mientras que el primero vincula su vida a la razón y a los conceptos creados por ésta para no ser arrastrado ni perderse a sí mismo en la vorágine del cambio incesante, el segundo tipo, en cambio, se decanta por la irracionalidad como forma de salir de la prisión de conceptos y clasificaciones que lo limitan como ser. En Dalí y los surrealistas distinguen, a su vez, entre el individuo gobernado por la lógica racional (el putrefacto que toma café) y el ser humano reconciliado con su dimensión inconsciente (el sujeto que ha recuperado la mirada propia de niños, primitivos y artistas).

Por otra parte, Nietzsche argumenta que si bien es cierto que la interpretación metafórica del mundo es inevitable, no lo es en cambio que ese impulso interpretativo tenga que estar supeditado a la lógica racional y a su cristalización en forma de conceptos. De hecho, el hombre intuitivo enmudece ante la realidad o bien habla de ella empleando fórmulas prohibidas, no admitidas por la interpretación normativa del mundo que ha acabado imponiendo la racionalidad. En el hombre intuitivo nietzscheano, el

impulso metafórico encontrará justamente nuevos caminos de expresión a través del arte: “Constantemente confunde las rúbricas y las celdas de los conceptos introduciendo nuevas extrapolaciones, metáforas y metonímias; constantemente muestra el deseo de configurar el mundo existente del ser humano despierto haciéndolo tan multicolor, irregular, inconsecuente, inconexo, encantador y eternamente nuevo como lo es el mundo de los sueños” (Nietzsche 1: 199).

Como vimos previamente, Salvador Dalí también depositará en el arte sus esperanzas para liberar los contenidos reprimidos del individuo y eliminar, de ese modo, su automatismo y alienación. La imaginación, lo imaginativo y, en consecuencia, la imagen, asociados para él con la facultad de la inteligencia, deberán ser combatidos con el lirismo del arte poético. En el ensayo “Realidad y Sobrerrealidad”, el pintor nos dice que en todo período artístico decadente la realidad que únicamente es posible captar por vía del espíritu desaparece para dar paso en su lugar a:

[L]os procesos intelectuales engendrados de los sistemas estéticos, antagónicos a toda apreciación de la realidad, y, por tanto, incapaces de poder emocionarnos poéticamente con intensidad, ya que no concebimos el lirismo fuera de los datos que nuestro conocimiento pueda percibir de la realidad, y estos datos son precisamente los que nos pueden proporcionar el automatismo y el sondaje en la irracionalidad y en el subconsciente.
(Dalí, *Obra completa* 4: 127-28)

Ciertamente, no debemos confundir el automatismo de la rutina denunciado por Dalí con el método surrealista del automatismo. Si el primero tiene un efecto alienante en el sujeto, el otro es buscado e invocado justamente por lo contrario: a saber, por su capacidad para reestablecer los puentes entre el inconsciente y la consciencia. Ahora bien, el hecho de que el método surrealista exija asumir una actitud pasiva será, para Dalí, su principal inconveniente. Brad Epps nos recuerda a este respecto que Dalí critica, en más de una

ocasión, “la receptividad, la pasividad, y la falta de atención” (Epps, *Figuración* 313) asociadas con el método surrealista del automatismo. Eso explica por qué el polifacético artista pronto propone su substitución por una alternativa (el método paranoico-crítico) que exige al individuo justamente la adopción de un rol activo para comunicarse con la dimensión inconsciente.

Cuando Dalí se adscribe definitivamente sin ambagajes al surrealismo, declara que sólo ese movimiento es capaz de brindar las herramientas adecuadas para la rápida obtención de las simultaneidades más fecundas y las superposiciones más hábiles a partir de los contenidos más heterogéneos y opuestos. En su artículo “En el moment” (1929), argumenta que el surrealismo, con la ayuda de diversas técnicas y “juegos de espejos” surrealistas, permite al espíritu acceder a la realidad antes de que ésta se vea tamizada por cualquier tipo de organización racional:⁸⁵

[É]s l'únic mitjà **ANTIIMAGINATIU** apte per les seves facultats mecàniques il·limitades d'acomodació i rapidesa de les simultaneïtats més fecundament i vertiginosament possibles en el camp de la coneixença, ja que degut a... i a la particular constitució de l'aparell psíquic que, com tots els somnis, gràcies a agilitat i hàbils superposicions dels continguts més heterogenis i contraris (i amb ajuda d'altres jocs de mirall) aconseguix la realitat d'una simple i orgànica figuració (tal com en les imatges oníriques), fent possible al nostre esperit –degut a l'economia en el temps i al cúmul de nova intensitat—l'arribar abans que els FETS mateixos, podent sotmetre aquests **A LLUR PRÒPIA LLIBERTAT** [...]. (*Alliberament* 164) ⁸⁶

⁸⁵ “En el moment” fue publicado concretamente el 31 de marzo de 1929, en *L'Amic de les Arts*.

⁸⁶ En el volumen “Ensayos 1” de la *Obra Completa* publicada por Destino el párrafo se traduce así: “[E]s el único medio ANTIIMAGINATIVO apto por sus facultades mecánicas ilimitadas de acomodo y rapidez de la simultaneidad más fecunda y vertiginosamente posible en el campo del conocimiento, ya que debido a... y a la particular construcción del aparato psíquico que, como en los sueños, gracias a agilitas y hábiles superposiciones de los contenidos más heterogéneos y contrarios (y con la ayuda de otros juegos de espejos) consigue la realidad de una simple y orgánica figuración (tal como en las imágenes oníricas), haciendo posible a nuestro espíritu –debido a la economía en el tiempo y al cúmulo de nueva intensidad— el llegar antes que los HECHOS mismos, pudiendo someter a estos a su PROPIA LIBERTAD” (146).

De la cita anterior se desprende la idea de que la superposición de contenidos sin relación previa entre ellos permite obtener la realidad de una figuración, antes de que ésta sea organizada por la inteligencia. De hecho, donde leemos “simultaneidad” debemos entender un ataque a la causalidad, es decir a la ley de causalidad que establece una relación de necesidad entre dos eventos, actos u objetos. Las agilísimas y hábiles superposiciones al igual que otros “juegos de espejos” serán los recursos materiales que Dalí empleará para lograr suspender la “imagen estereotipada antirreal” y generar la confusión necesaria para poner en cuestión todas las asunciones lógicas del individuo moderno.⁸⁷ Es en este sentido que el pintor catalán expresa en la conferencia “La posición moral del surrealisme” su “voluntat rabiosament paranoica de sistematitzar la confusió, aquesta confusió tabú del pensament occidental que ha acabat essent cretinament reduïda al no-res de l'especulació, o a la vaguetat, o a la bestiesa” (*Alliberament* 221).⁸⁸ El programa del surrealismo invita a derrumbar los valores de la ideología imperante como primer paso para instaurar en la sociedad unos nuevos más acordes con la auténtica naturaleza del individuo y de la realidad.⁸⁹ Esta doble función destructora-creadora

⁸⁷ La “imagen estereotipada antirreal” es un término que el pintor utiliza en ensayos tales como “Realidad y sobre-realidad” y que significa aquella imagen de la realidad que la inteligencia moldea artificialmente en base a estructuras cognitivas previas a la percepción. El término “antirreal”, lógicamente, se refiere a la condición de “constructo” de ese conocimiento obtenido racionalmente. Por otro lado, si el término “antirreal” tiene una connotación negativa en la teoría daliniana, la noción de “antiarte”, en cambio, se erige en alternativa positiva del arte caduco y putrefacto. Román Gubern se refiere a ello en su libro *Proyector de Luna. La generación del 27 y el cine*, al explicarnos que es en su artículo Sant Sebastià donde, por vez primera “Dalí formuló la oposición radical entre lo putrefacto como categoría negativa, y lo antiartístico como categoría positiva, e introdujo, como eco del maquinismo futurista y lecorbusiano, el concepto clave de la Santa Objetividad que la máquina óptica (de fotografía y cine) hace posible” (47).

⁸⁸ Tal como se traduce en el tomo IV de la *Obra completa*: “[...] en la voluntad rabiosamente paranoica de sistematizar la confusión, esa confusión tabú del pensamiento occidental que ha acabado siendo cretinamente reducida a la nada de la especulación, o a la vaguedad, o al disparate” (191).

⁸⁹ Ideas como la familia, la patria o la religión serán blancos prioritarios de la subversión surrealista, tal como el propio Dalí manifiesta en “La posición moral del surrealisme”.

explica que el surrealismo tenga “miras altamente desmoralizadoras” y, al mismo tiempo, se presente como una revolución de “orden moral” y “espiritual”.

Sobre la eficacia de su dimensión destructora nos dice Dalí en esta misma conferencia que “La crisi d’ordre sensorial, l’error, el confusionisme sistematitzat, que el surrealisme ha provocat en l’ordre de les imatges i de la realitat, són encara recursos altament desmoralitzadors” (224).⁹⁰ Y por lo que respecta a su lado constructivo, añade que “[l]a revolució surrealista és abans que tot una revolució d’ordre moral, aquesta revolució és un fet viu, l’únic que té un contingent espiritual en el pensament occidental modern” (*Alliberament* 226).⁹¹

A su vez, la confusión propagada por el surrealismo, en tanto que supone reventar códigos, puede interpretarse legítimamente como un acto de desterritorialización o apertura de un pasaje. En línea con esta idea, Deleuze y Guattari afirmarían en su *Antiedipo* que “[t]an cierto es, que el movimiento de la desterritorialización no puede ser captado más que como el reverso de territorialidades, incluso residuales, artificiales o ficticias. Pero, al menos, algo ha surgido, reventando los códigos, deshaciendo los significantes, pasando bajo las estructuras, haciendo pasar los flujos y efectuando los cortes en el límite del deseo: una abertura” (380).

Teniendo presente que Dalí entiende la confusión como un rápido proceso de acomodación de las simultaneidades más fecundas en el campo del conocimiento, dicho procedimiento se asemejaría al proceder del hombre intuitivo nietzscheano, quien

⁹⁰ La traducción que se ha hecho de esta cita procedente de “La posición moral del surrealismo” en el tomo IV de la *Obra completa* es: “La crisis de orden sensorial, el error, el confusionismo sistematizado que el surrealismo ha provocado en el orden de las imágenes y de la realidad, son también recursos altamente desmoralizadores” (194).

⁹¹ “La revolución surrealista es antes que nada una revolución de orden moral, esta revolución es un hecho vivo, el único que tiene un contenido espiritual en el pensamiento occidental moderno” (198). Traducción procedente del volumen IV “Ensayos”, de la *Obra completa* publicada por Ediciones Destino.

combina metáforas de forma inconsecuente e inconexa, interesado no en encontrar verdades sino en el poder evocador y epifánico de tales combinaciones. Por todo ello, afirma el mismo Dalí, la revolución surrealista defiende nombres como el del Conde de Lautréamont, autor de los *Cantos de Maldoror* e inspirador de la famosa práctica surrealista del “cadáver exquisito” a partir de la conocida sentencia del Canto Sexto: “bello como el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas” (163).⁹²

En una primera etapa, el surrealismo se limitó a emplear métodos en los que el sujeto adoptaba una función pasiva y receptora. Se trataba de dejar fluir hacia la consciencia los contenidos del inconsciente sin ejercer ningún control sobre dichos flujos. De hecho, en su libro *Manifiesto y Vanguardia*, Cristina Jarillot explica que el mensaje obtenido a través de los diversos métodos del surrealismo de la primera época “es presentado como absolutamente independiente de la propia personalidad y de las propias vivencias” (118). Entre los métodos adoptados para esta finalidad se contarían, junto a los cadáveres exquisitos (literarios o pictóricos), el automatismo psíquico puro, la narración de los sueños, los objetos surrealistas de funcionamiento simbólico, el ideografismo instintivo, la irritación fosfenoménica o hipnagógica o, incluso, el hipnotismo.⁹³ A pesar

⁹² La práctica del “cadáver exquisito” consiste en hacer asociaciones a partir de elementos inconexos, o incluso contradictorios, ya sea en la escritura o en las artes visuales.

⁹³ “El automatismo psíquico puro es definido por Breton en su Primer Manifiesto Surrealista como un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral. Suele dar como resultado obras escritas (prosa o poesía) o visuales (dibujo o pintura). A su vez, “los objetos surrealistas” se forman a partir de elementos encontrados al azar y combinados con objeto de sorprender y provocar asociaciones de ideas inesperadas. Por otro lado, el ideografismo instintivo es un dibujo o pintura automática de formas simbólicas, mientras que el fosfeno es un punto de luz que, a veces, se crea al abrir o cerrar los ojos antes o después del sueño. La irritación fosfenoménica consiste en frontarse los párpados para provocarse puntos de luz que, en el momento de abrir los ojos, deforman la fijeza de la imagen. En cuanto a las imágenes hipnagógicas son visiones (aunque también pueden ser alucinaciones auditivas e incluso olfativas) que se producen a las puertas del sueño que pueden consistir desde simples luces o

de haberlos experimentado en un primer momento, Dalí acabará distanciándose de estos mecanismos iniciales en tanto que no permiten una exploración sistemática de la dimensión irracional y, en consecuencia, no devienen “métodos evolutivos”.⁹⁴ Además, las imágenes obtenidas por estos métodos pasivos son susceptibles de ser parcialmente interpretadas (es decir, reducidas) racionalmente, como hace el propio psicoanálisis. En consecuencia, los métodos pasivos del surrealismo proporcionen imágenes esencialmente virtuales y quiméricas. Por contra, la imagen surrealista con una dimensión objetiva verificable permite captar no ya la dimensión suprarreal sino las relaciones que estructuran la realidad y que no podrían ser desveladas de otro modo. En términos artísticos, las imágenes obtenidas por medio de métodos activos permiten una perfecta traducción del espacio psíquico a otros espacios artísticos, como por ejemplo el pictórico:

Ése carácter tangible, objetivo, y comunicable del delirio es, para Dalí perfectamente compatible con el carácter material y concreto de la pintura. De ahí que se pueda hablar de un movimiento, o traducción, del espacio psíquico al espacio pictórico, o como dice Dalí, de una “materialización concreta en la realidad corriente”— la “perpetua y sincrónica materialización física de los grandes simulacros del pensamiento”. (Epps, *Figuración* 315)

Esta nueva imagen surrealista surgida a partir de un método activo y dotada de una dimensión objetiva verificable será el objetivo del segundo surrealismo, en la redacción de cuyo manifiesto Dalí participará activamente. Es por ello que la *confusión* daliniana será “más activa que pasiva y más metódica que caótica (aunque sin descartar la

formas flotantes hasta figuras, partes del cuerpo o personas completas. Se trata de breves irrupciones visuales del mundo del inconsciente en el mundo de la vigilia, aunque las imágenes resultan extrañas a quien las contempla, pues no parecen tener relación con su presente o, incluso, pasado. Por último, el hipnotismo, a pesar de ser uno de los primeros métodos empleados por Breton y su grupo para entrar en el trance necesario para crear, Cristina Jarillot nos explica en *Manifiesto y Vanguardia*, que las sesiones hipnóticas tuvieron que ser interrumpidas por Breton “porque algunos miembros empezaron a desarrollar actitudes agresivas e incluso suicidas durante el trance” (115).

⁹⁴ Aquí la noción de “métodos evolutivos” es clave para entender que Dalí busca métodos capaces de hacer evolucionar, de renovar, las formas de conocer y de vivir del individuo.

pasividad y sin llegar a la resolución)” (311). En resumen, el irracionalismo puro o ingenuo de los métodos automáticos e involuntarios dará paso al irracionalismo concreto de Dalí.⁹⁵ Este nuevo irracionalismo, asociado a su método paranoico-crítico, consiste en incorporar toda la sistematización, precisión y rigor propios de las ciencias al análisis de la dimensión irracional. En “La conquista de lo irracional” podemos leer al respecto que los surrealistas son como peces carnívoros que nadan “entre dos aguas, el agua fría del arte, y el agua caliente de la ciencia, y es precisamente en esta temperatura y nadando contracorriente que la experiencia vital de nuestra vida y de nuestra fecundación adquiere esa profundidad turbia, esa hiper-lucidez irracional y moral” (*Obra completa* 4: 406-07).⁹⁶

Se hace patente, pues, que la prioridad daliniana no es otra que dotar al mundo imaginativo de la irracionalidad concreta de la misma evidencia objetiva, cognoscitiva y comunicable presente en el mundo exterior de la realidad fenoménica. En este sentido, Iribas comenta que, gracias a Dalí y a su método paranoico-crítico, el movimiento surrealista a partir del segundo manifiesto ya no buscará escapar de la realidad exterior, sino que tratará de desafiarla ofreciendo una alternativa híper-real, cuya precisión estará pensada para confundir a la mente. En otras palabras: “un estilo realista destinado a

⁹⁵ Dalí también se referirá al irracionalismo puro (o ingenuo) con el nombre de “intuición pura”, entre otras obras, en “La conquista de lo irracional”. En el *Diccionario de Filosofía* de José Ferrater Mora se dice que “el vocablo ‘intuición’ designa por lo general la visión directa e inmediata de una realidad o la comprensión directa e inmediata de una verdad. Condición para que haya intuición en ambos casos es que no haya elementos intermediarios que se interpongan en tal ‘visión directa’. Ha sido común por ello contraponer el pensar intuitivo, νόησις, al pensar discursivo, διάνοια, pero varios autores prefieren contraponer la intuición a la deducción (Descartes) o al concepto (Kant)” (988). Cabe señalar que la idea de Dalí de que es posible un conocimiento basado en la aprehensión directa, inmediata y suficiente de la realidad es contemplado tanto por la filosofía bergsoniana como por la fenomenología de Husserl.

⁹⁶ “La conquista de lo irracional” fue publicado simultáneamente en las Éditions Surréalistes, París, el 20 de julio de 1935 y en inglés por Julien Levy, su galerista de Nueva York.

desmontar la realidad, para ‘sistematizar la confusión y contribuir al descrédito total del mundo de la realidad’” (Iribas 24).

Y sin dejar “La conquista de lo irracional”, más adelante su autor añade que las imágenes de la irracionalidad concreta son imágenes auténticamente desconocidas. En *El mito trágico del Angelus de Millet*, escrito en 1933, Dalí ya había establecido una diferencia entre imágenes precisas surgidas del recuerdo (y, por lo tanto, familiares) y ese otro tipo de imágenes sorprendentes e inéditas, al no guardar aparentemente relación alguna con nuestra experiencia propia personal presente o pasada.⁹⁷ Será a partir de estas imágenes delirantes que interpretaremos el mundo. Vicent Santamaría de Mingo, en su artículo “El encuentro de Foix y Dalí en las avenidas subterráneas del pre-sueño”, evoca la frase surrealista “el mundo real es una apariencia que hay que interpretar”, del poeta catalán J.V. Foix, para explicar la idea subyacente en el método paranoico-crítico de Dalí. Ya no se tratará, nos dice Santamaría de Mingo, de mirar la naturaleza sino de verse en ella, de contemplar las imágenes que proyectamos en la realidad:

Es innegable que sólo desde una observación como esta podía aflorar el «pensamiento paranoico-crítico» de Dalí, desarrollado a partir de 1930 y encauzado a desacreditar el mundo de las sensaciones para situar en su lugar la omnipotencia del deseo. A través de este «pensamiento paranoico-crítico», las representaciones interiores se integran en la realidad del mundo exterior para encumbrar al hombre deseante como medida de todas las cosas, de manera que, donde quiera que miremos, no vemos nada más que las formas concretas de nuestro propio deseo. (118-19)

Lo que impele a Dalí a fijar su atención en la psicopatía paranoica es esa voluntad de abolir la frágil frontera entre la realidad interior y la exterior para interpretar el mundo de una forma peculiar y más inspiradora. No en vano uno de los aspectos más representativos de esta enfermedad es que se produce una transferencia de contenidos de

⁹⁷ Si bien no aparecerá publicado hasta 1963, *El mito trágico del Angelus de Millet* se basa en un manuscrito de 1933 que se extravió a raíz de la ocupación nazi de Francia.

dentro hacia afuera dado que el paranoico proyecta sus propios miedos e ideas hacia en alguien o algo del exterior. Al respecto de esto nos explica el propio autor en “El burro podrido” (1930) que: “[l]a paranoia utiliza el mundo exterior para imponer la idea obsesiva, con la turbadora particularidad de convertir en válida la realidad de tal idea para los demás. La realidad del mundo exterior sirve como ilustración y prueba, y se pone al servicio de la realidad de nuestro pensamiento” (*Obra completa* 4: 202).⁹⁸ Esa proyección de dentro hacia afuera es, además, sistemática y coherente, puesto que el delirio suele consistir en una explicación lógica articulada alrededor de una idea obsesiva. Dalí encuentra también interesante el hecho de que el delirio pueda ser resultado de un procedimiento deductivo lógico e impoluto, independientemente de lo falso que resulte desde el punto de vista de la realidad objetiva (consensuada).

En contra de la posición psiquiátrica de la época, el artista coincidirá con Jacques Lacan en considerar la lógica del delirio paranoico no como una racionalización que el paciente hace *a posteriori* sino como una sistematización inherente al propio episodio alucinatorio y cargada de sentido simbólico. Esta idea de que la estructura activa y sistemática es consubstancial al fenómeno delirante lo expone Dalí en “La conquista de lo irracional”: “todo fenómeno delirante de carácter paranoico, incluso si es instantáneo y súbito, ya entraña ‘por entero’ la estructura sistemática y no hace más que objetivarse *a posteriori* por la intervención crítica—” (Dalí, *Obra completa* 4: 411). Como argumenta Epps, “[a] los ojos de Dalí, la paranoia es menos un delirio de persecución que lo que él llama un ‘delirio de asociación interpretativa que comporta una estructura sistemática’” (*Figuración* 312). Por último, otro aspecto de la paranoia que fascina al artista es, sin

⁹⁸ Escrito originalmente en francés y publicado en el primer número de *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, en julio de 1930.

duda, su capacidad para agudizar la atención, y con ello, desafiar la rutina y el automatismo.⁹⁹

En consecuencia, será en base a la paranoia que el artista surrealista articulará un nuevo método con el que se pueda acceder al ámbito de lo irracional de una forma activa y donde se considerarán los fenómenos y las imágenes delirantes no de forma aislada sino como un conjunto coherente de relaciones sistemáticas y significativas.¹⁰⁰ La actividad paranoico-crítica se subdividirá en dos etapas. La primera de ellas será de naturaleza pasiva y consistirá, argumenta Dalí, en la aparición o presentación de “solicitaciones irracionales, al amparo exclusivo de la idea obsesiva” (Dalí, *Obra completa* 4: 412). En su artículo “El juego lúgubre”, Carnero nos ayuda a descodificar un proceso tan enigmáticamente enunciado sugiriendo que esta primera etapa corresponde a “un estado alucinatorio” desde el que se genera “un proceso discursivo pormenorizado y encadenado”.¹⁰¹ Dicho proceso, añade Carnero, revela una realidad auténtica oculta bajo la apariencia convencional de la realidad que proyectan los hechos desencadenantes de la alucinación (151). Iribas complementa la descripción de esta primera etapa afirmando, en el ensayo “Salvador Dalí desde el psicoanálisis”, que la misma supone abrirse a las asociaciones e imágenes inconscientes sin ejercer control alguno sobre ellas (27). Pese a ser sistemáticos, los delirios únicamente se tornarán claros a la consciencia “a través del análisis y la libre asociación” (27). Y es aquí donde se inicia la segunda fase del método daliniano, en la que, tal como se apresta a afirmar Dalí en “La conquista de lo irracional”,

⁹⁹ Dalí destaca en su conferencia “La posición moral del surrealismo” la “rara agudeza de atención” de la paranoia que, dice, es reconocida por todos los psicólogos.

¹⁰⁰ Dalí entenderá pues por sistema un conjunto de elementos relacionados entre sí y armónicamente conjugados, tal como esta descripción pone de relieve.

¹⁰¹ Estamos convencidos de que la opacidad criptográfica y las asociaciones aparentemente descabelladas que Dalí emplea a menudo en sus escritos son una aplicación práctica más de su método paranoico-crítico.

únicamente se objetivan los elementos sistemáticos consubstanciales al delirio: “La actividad crítica interviene únicamente como líquido revelador de las imágenes, asociaciones, coherencias y finezas sistemáticas, graves y ya existentes en el momento en que se produce la instantaneidad delirante, y que sólo, de momento, en este grado de realidad tangible, la actividad paranoico-crítica permite sacar a la luz objetiva” (*Obra completa* 4: 411). Esta etapa corresponde a la actividad del aparato crítico, encargado de decodificar en la consciencia el significado simbólico del delirio. Epps nos recuerda que el origen etimológico de la palabra “crítica” es el vocablo griego “*krinein*”, que significa “separar”. Por ello, añade este investigador, la crítica en el proceso paranoico consistirá en “la separación o distancia necesarias para definir y discriminar, para evaluar. Esto es importante porque la paranoia, llevada al extremo, podría implicar la asociación indiscriminada y la confusión indefinida” (*Obra completa* 4: 314), algo que Dalí no pretende.

Santamaría de Mingo, en su artículo explica que para Breton la imaginación no era un don sino un objetivo de conquista que requería una práctica y un estudio (*Encuentro* 133). Tal vez por eso tenga el método paranoico-crítico de Dalí esta doble dimensión: por una parte, un lado práctico donde, a semejanza del estado extático, el artista experimenta una epifanía asociativa y, por otra, un lado reflexivo donde se procede a la investigación y al procesamiento de la experiencia delirante para obtener un provecho creativo.

La paranoia, en tanto que confusión de formas, hace posible ver una o más figuras en otra. Una de las técnicas que empleará Dalí para plasmar esa sucesión delirante y sistémica de formas y figuras será la *imagen doble* (o doble figuración), la cual describe

en su artículo “El burro podrido” como “la representación de un objeto que, sin la más mínima modificación figurativa o anatómica, sea al mismo tiempo la representación de otro objeto absolutamente diferente, representación despojada también de todo tipo de deformación o anomalía que pudiese hacer pensar en cualquier manipulación (Dalí, *Obra completa* 4: 203).¹⁰² Esta aclaración final acerca de la ausencia de deformación causada por una manipulación es pertinente porque permite distinguir la imagen doble de la anamorfosis, otra de las técnicas que ejemplifican la actividad paranoico-crítica y que trataremos en breve.

Pero volviendo a las imágenes dobles, podemos citar el cuadro *Visage paranoïaque* (1935) como el primer ejemplo de una serie de “dobles imágenes”. El origen de este cuadro hay que buscarlo en una nota escrita a modo de pie de una tarjeta postal que representa a un grupo de africanos descansando junto a una choza en el cuaderno de láminas de *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, número 3, de diciembre de 1931. Dalí explica que, después de haber estado reflexionando de forma obsesiva acerca de los rostros en la pintura de Picasso, y buscando una dirección anotada entre un montón de papeles da por casualidad con una postal que reproduce un rostro que identifica como si hubiera sido pintado por el artista malagueño pero que no logra reconocer —Dalí se refiere literalmente a un “rostro completamente desconocido” (*Obra completa* 4: 232) —. El artista relata cómo, de repente, se da cuenta que se trata de una reproducción fotográfica de unos africanos alrededor de una choza. El análisis paranoico pone en evidencia que los contenidos que lo había obsesionado previamente han sido suficientemente fuertes como para desplazar o transformar las figuras de la *realidad*

¹⁰² Introdujimos el tema de la imagen doble daliniana al relacionarla con ciertos recursos gráficos con los que la Gestalt ejemplificaba alguno de sus principios de percepción.

objetiva por las formas del inconsciente: “El análisis de la imagen paranoica en cuestión me sirve para hallar, mediante una interpretación simbólica, todas las ideas que habían precedido a la visión del rostro” (232).

Otro ejemplo de obra pictórica con doble imagen es el “Mercado de esclavos con busto invisible de Voltaire” (1940). La doble imagen que rige el cuadro nos presenta, por un lado, una reproducción del busto de Voltaire inspirada en la obra de Houdon y, por otro, un mercado de esclavos en el que la mercancía humana es ofrecida a unos ricos comerciantes europeos vestidos de época.

En su artículo “Figuración, narración, liberación”, Epps nota que “[t]anto el busto de Voltaire como el mercado de esclavos aparecen y desaparecen, *el uno con y contra el otro*, de forma insistente” (317), en una perturbadora asociación entre un símbolo de las ideas civilizadas de la ilustración y la barbarie de un mercado de seres humanos. Ahora bien, esta pintura no se limita a jugar sólo con dos imágenes distintas. La interpretación paranoico-crítica permite en este cuadro obtener muchos registros y lecturas. La primera más evidente es que la propia imagen del busto de Voltaire, además de solaparse con el mercado, puede interpretarse visualmente también como una calavera, lo que nos remite al popular motivo de la calavera de la vanidad. Epps ofrece una sugestiva interpretación del cuadro:

Contemplado así, el cuadro de Dalí expone, de modo sutil y abismal, descarado y superficial, paranoico y crítico, el valor de la obra de arte en la realidad corriente. Este valor puede fluctuar según el momento y la perspectiva. Ahora y aquí, vemos el arte dentro del arte, el busto de Voltaire y el seno de Gala, vemos una mesa con un frutero en el que una figura humana se ofrece, tentadora, al consumo. Ahora y aquí, vemos el mercado de esclavos detrás, a través, y dentro del arte, vemos el comercio y la opresión, la ruina y el éxito. Casi me atrevería a decir que vemos la concretización de una irracionalidad reconocida y denunciada por Walter Benjamín: a saber, que todo documento de la civilización es también un

documento de la barbarie , que toda materialización de la belleza queda irremediamente manchada por la materialidad, taimadamente velada y negada, del mercado. (Epps 317)

Gracias a los mecanismos asociativos y a la renovación de las ideas obsesivas, es posible multiplicar la visualización de imágenes delirantes de una forma prácticamente ilimitada (todo dependerá, en último término, de la capacidad paranoica de nuestro pensamiento). En “El burro podrido”, Dalí nos dice al respecto que la imagen doble “puede prolongarse, continuando el proceso paranoico, siendo entonces suficiente la existencia de otra idea obsesiva para que haga su aparición una tercera imagen [...], y así sucesivamente, hasta la concurrencia de un número de imágenes limitado únicamente por el grado de capacidad paranoica del pensamiento” (*Obra completa* 4: 203).

Por otro lado, uno de los aspectos más interesantes de esta sucesión sistemática de imágenes es el hecho de que cuestiona que la primera de las imágenes (aquella que quizá dábamos por verdadera o ajustada a la realidad objetiva) sea más real que las que le siguen. El método paranoico-crítico invita a plantearse si todas las imágenes de la realidad no son, en cierta forma, el producto de un delirio:

Cal pensar que és únicament qüestió d’una intensitat paranoica més violenta, d’aconseguir l’aparició d’una tercera imatge, i d’una quarta, i de trenta imatges. En aquest cas seria curiós de saber què és el que representa en realitat la imatge en qüestió, quina és la veritat, i seguidament es planteja el dubte mental de pensar si les imatges mateixes de la realitat són únicament un producte de la nostra mentalitat paranoica. (*Alliberament* 224-25)¹⁰³

Otra de las técnicas paranoico-críticas que habíamos mencionado es la anamorfosis, que

¹⁰³ “Hay que pensar que es únicamente cuestión de una actividad paranoica más violenta para conseguir la aparición de una tercera imagen, y de una cuarta, y de treinta imágenes. En este caso, sería curioso saber qué es lo que representa en realidad la imagen en cuestión, cuál es la verdad, y seguidamente se plantea la duda mental de pensar si las imágenes mismas de la realidad son únicamente un producto de nuestra facultad paranoica” (195). Extracto en castellano procedente del “Volumen IV de la *Obra completa* de Dalí, Barcelona Ediciones Destino, 2005.

tal como nos indica Etienne Souriau en su *Diccionario Akal de Estética* consiste en un uso particular de las técnicas de perspectiva, en las que el objetivo no consistirá en restituir la tercera dimensión:

Las formas son proyectadas fuera de sí mismas y distorsionadas de tal manera que se enderezan o se recomponen cuando son percibidas desde un punto de vista determinado. Por ejemplo, una imagen deformada, aparentemente anormal, dibujada sobre una superficie plana ofrece, después de ser reflejada por un espejo cilíndrico vertical, una forma regular y, a menudo, figurativa. (92)

En definitiva, se trata de una imagen que únicamente aparece en su posición normal (o que únicamente podemos visualizar) cuando es vista desde una particular perspectiva (por ejemplo, desde uno de los lados) o cuando se visualiza su reflejo en una superficie reflectante y con una determinada curvatura.¹⁰⁴ Desde el XVI, existen pinturas que incorporan la técnica de la anamorfosis, siendo “Los Embajadores de Holbein” (1533), uno de los ejemplos más conocidos. Epps nos recuerda que Jacques Lacan se refiere a este cuadro en *Le Séminaire XI*, donde señala que uno de los objetos clásicos de la anamorfosis es la calavera de la vanidad: “En el cuadro de Holbein, dos hombres, rodeados por un rico decorado, se encuentran a la vez rodeados de muerte. Todas sus posesiones, sus cargos y privilegios, sus aparatos científicos e instrumentos musicales, sus libros y globos, sus ropajes y obras de arte, llevan, según esta obra, el sello de la muerte” (*Figuración 317*).

Pero no será únicamente la pintura el único ámbito de aplicación del método paranoico-crítico. El cine se revelará, a este fin, como un arte privilegiado por sus características para la superposición y sucesión de figuras, liberando con ello al creador de las limitaciones físicas de la pintura. Santamaria de Mingo se refiere a ello en su

¹⁰⁴ Dalí usará tubos especulares a menudo para conformar la imagen anamórfica.

artículo “El encuentro de Foix y Dalí en las avenidas subterráneas del pre-sueño”:

El pintor quedó muy pronto fascinado por la capacidad que tenía el cine para expresar transformaciones, la conversión de una cosa en otra, tal como queda demostrado desde la primera a la última de sus incursiones en el terreno de la cinematografía, esto es, desde *Un chien andalou* (1929) hasta las *Impresiones de la Alta Mongolia* (1975), pasando por las extraordinarias metamorfosis de los dibujos animados que configuran *Destino* [...]. (Santamaria 130)

Ya en “La fotografia, pura creació de l’esperit” (1927), Dalí había elogiado la cámara fotográfica por simbolizar el ideal del ojo capaz de una mirada limpia, por “saber mirar” sin las aberraciones ópticas que producen los prejuicios:¹⁰⁵ “Saber mirar és tot un nou sistema d’agrimensura espiritual. Saber mirar és una mena d’inventar. I cap invenció no ha estat tan pura com aquella que ha creat la mirada anestèsica de l’ull netíssim, absent de pestanyes, del Zeiss: destil.lat i atent, impossible a la floració rosada de la conjuntivitis” (*Alliberament* 34).¹⁰⁶

Su amigo Luis Buñuel, director de las películas *Un Chien andalou* y *L’Age d’Or* en las que colaborará Dalí, se pronuncia de forma similar (aunque, eso sí, refiriéndose específicamente al cine, y no a la fotografía) en un importante artículo de octubre de 1928, publicado en *La Gaceta Literaria* con el título de “*Découpage* o segmentación cinegráfica”. El cineasta zaragozano escribe allí que “El objetivo — ‘ese ojo sin tradición, sin moral, sin prejuicios, capaz, sin embargo, de interpretar por sí mismo’ — ve el mundo. El cineasta, después, lo ordena” (Buñuel, *Escritos* 190). Dos fases, las de la producción cinematográfica, que encajan armoniosamente con las dos etapas del método paranoico-crítico: el delirio, momento en el que surge la concatenación de imágenes del

¹⁰⁵ Artículo publicado en *L’Amic de les Arts*, II, núm. 18, el 30 de septiembre de 1927.

¹⁰⁶ En el volumen 4 de la *Obra Completa* de Dalí, publicada por ediciones Destino, el párrafo aparece traducido de la siguiente manera: “Saber mirar es una forma de inventar. Y ninguna invención ha sido tan pura como aquella que ha creado la clara mirada anestésica del ojo límpido, ausente de pestañas, del Zeiss: destilado y atento, inasequible a la floración rosada de la conjuntivitis” (43).

inconsciente, podría relacionarse con la etapa de producción (o realización) del film. A su vez, el momento del análisis crítico se equipararía claramente aquí con el proceso de edición y ordenación del material filmico.

La primera participación concreta de Dalí en el mundo del cine es *Un Chien andalou* (1929), un film basado en un guión que escribirá junto con Luis Buñuel y en el que tendrá la oportunidad de aplicar de forma natural el juego de imágenes múltiples que tan complejo resultaba plasmar en pintura. Sobre este particular, Santamaria de Mingo expone que “[e]s evidente que la facilidad con la que el cine era capaz de representar el proceso de transformación de una imagen en otra contrastaba con las dificultades que podía encontrar el pintor a la hora de trasladar al lienzo o al papel este mismo proceso de una manera convincente” (*Encuentro* 131).

En esta película, un ejemplo clásico de metamorfosis paranoico-crítica es la transición por encadenado de tres planos distintos: el de una mano agujereada y repleta de hormigas que dará paso al de la axila de una figura humana y, a continuación, a la imagen de un erizo marino. En línea con estas conversiones orgánicas que acabamos de mencionar (manos y hormigas, axila, erizo) Buñuel empleará, en el ya referido artículo sobre el *decoupage*, un discurso entomológico para describir la conversión de imágenes larvarias hacia formas imprevistas. En su ensayo “A Rape of the Eye”, Tom Conley argumenta al respecto que Buñuel “appeals to entomological figures in the description of the sudden and total metamorphoses that take place when images swarm and convert from larval masses to new and unforeseen shapes” (204). Además, el cineasta aragonés elude a menudo mostrar la imagen completa de los objetos para dificultar su reconocimiento y, consecuente, clasificación mental: “As an entomologist, Buñuel is also

a geographer: he locates isolated intensities in close-up and details in relation to greater landscapes that remain forever partial or incomplete” (204).

Por otra parte, el preludeo de *Un chien andalou* contiene una de las asociaciones dobles más icónicas de la filmografía surrealista: la de la luna y el ojo cortados (la primera por una nube, el segundo por una navaja).¹⁰⁷ El corte longitudinal de la navaja sobre el ojo tiene como objetivo provocar un estado de choque en el espectador capaz de suspender el férreo control del pensamiento racional y las convenciones sociales. Vaciar el ojo es una invitación a vaciar nuestra mirada prejuiciosa, aunque a la vez es una llamada a cerrar los ojos a lo exterior para abrirlos a nuestra dimensión interior irracional.

Lourdes Cirlot ya advierte que la aplicación concreta de la metodología daliniana a la lectura del *Angelus* de Millet “desencadenó una larga serie de manifestaciones pictóricas, efectuadas entre 1933 y 1936, principalmente, aunque más tarde, a fines de los años sesenta vuelve a interesarse por el tema” (*Método* 309). Su obsesión por dicho cuadro se manifiesta incluso antes en el ámbito cinematográfico, pues *Un chien andalou* recrea tanto éste como el cuadro “La costurera” de Vermeer. Y es que, aunque la responsabilidad del apartado técnico de la película recaiga en Buñuel, la mayoría de imágenes surreales, irracionales e inconscientes corresponden a temas obsesivos de Salvador Dalí. Tal como desvela en su obra *El mito trágico del Ángelus de Millet*, Dalí percibe, a pesar del tono aparentemente tranquilo y reflexivo del cuadro, la angustiada sensación de inminente agresión sexual por parte del personaje femenino. Cirlot argumenta que ese “sentimiento de angustia profunda se debe, ante todo, a que él mismo

¹⁰⁷ En el número 29 de la revista francesa *Documents*, Bataille afirma que el propio Buñuel le reveló que la idea del ojo cortado era de Dalí. La presencia de ese mismo motivo en un cuadro pintado por Dalí en 1924 y titulado “Retrato de Luis Buñuel” establecería, por otro lado, el precedente de tan famosa imagen. En dicha pintura, una nube afilada, situada al lado del personaje, amenaza con cortar el ojo del aragonés.

se identifica con el personaje del «Angelus»” (308). Algo que corrobora el propio artista en una confesión contenida en *Mi vida secreta*, en la que explica que por aquella época en la que el cuadro le producía tamaña angustia nunca había hecho el amor y dicho acto se le antojaba extremadamente violento y desproporcionado a su vigor físico. No es de extrañar que, en las múltiples variaciones dalinianas de este motivo (*Un chien andalou*, incluido), la mujer acostumbre a asumir un rol fatídico: el de un mantis religiosa que devora al macho tras el coito. Concretamente en el epílogo de la película, los amantes aparecen semienterrados en la arena y adoptando una posición que remite a la de los dos personajes del cuadro de Millet. También el cuadro *La encajera* (o costurera) de Vermeer es evocado en la cinta de Buñuel y Dalí, en línea con esa interpretación fatídica del rol de la mujer.¹⁰⁸ Así, la protagonista femenina, al igual que sucede en *Las hilanderas* de Velázquez, tejería el destino del hombre o, dicho de otro modo, tendría la vida de éste en sus manos. La noción de la “pequeña muerte” de Bataille que supone el orgasmo resuena en ese miedo a la disolución que Dalí proyecta en estos ejemplos pictóricos.

Frente a los *peligros* de la sexualidad convencional, en la película la autosuficiencia sexual del andrógino parece más deseable. Cuando éste juega con la mano cortada en la calle se está haciendo probablemente referencia al acto onanista. Asimismo, las imágenes de los transeuntes que rodean al andrógino y que miran entre fascinados y aterrorizados el jugueteo de éste es una referencia a las prácticas *voyeuristas*, de las que también participan la pareja protagonista, que observan la misma

¹⁰⁸ Brad Epps llama la atención asimismo respecto a la importancia obsesiva que adquiere el detallismo en las obras de Dalí y Buñuel poniendo justamente como ejemplo aparición reiterada de la aguja de *La encajera* de Vermeer en diversas películas de Buñuel, entre las que se cuenta *Un chien andalou*. El académico afirma al respecto que “[e]l detallismo es importante no sólo porque requiere la atención del espectador sino también porque contribuye a lo que Dalí presenta como la libertad de la interpretación, ese proceso supuestamente delirante e interminable de asociación, (re)figuración, y (re)formación” (*Figuración*, 313).

escena desde el apartamento. Dicho juego termina cuando el policía, representante de lo normativo, obliga al andrógino a *esconder* la mano en la caja. La figura del andrógino, en definitiva, conjuga sexualidad con identidad y parece ofrecerse como solución a dicha problemática.

Pero más allá de contenidos y figuras entre planos, las virtudes del film en relación con la actividad paranoico-crítica se relaciona también con su segmentación o *découpage*, entendiéndolo por éste la separación y ordenamiento simultáneo de fragmentos visuales. En su artículo sobre “Un chien andalou”, Conley indica que para Buñuel:

A succession of shoots is successful when it transforms what was not into what suddenly becomes or is. Far from a Hegelian dynamic or an Eisensteinian type of montage, Buñuel's *segmentación* embraces forms that swarm, as might a colony of bees or a mass of worm –vermin– and that give rise to a “vermiculated” whole. A film begins by being a landscape or topography, a surface seen and felt as a mosaic of an almost infinite mass of segments. The pieces, which are of different proportion, conjoin in a single shot, which in itself amasses groups of others. Segmentation makes possible creative metamorphoses. (Conley 203)

Una de las ideas clave de la cita precedente es “metamorfosis”. Las imágenes independientes, autónomas, van cambiando incesantemente, van convirtiéndose en algo que no eran antes. El movimiento se revela esencial aquí y pone en jaque la estabilidad, la permanencia de las cosas. Al impedir que las cosas adopten una forma permanente y estable, la metamorfosis se revela enemiga del principio de la cristalización y amiga de la indeterminación. Deleuze y Guattari, en *Kafka: Por una literatura menor*, se refieren a la metamorfosis también como acto de liberación. Gregorio Samsa salta de un umbral a otro al convertirse en cucaracha para liberarse de las cargas (el negocio y los burócratas) que su forma humana comportaba; la metamorfosis deviene una línea de fuga: “Como dice Kafka: el problema no es el de la libertad, sino el de una salida. El problema con el padre

no es cómo volverse libre en relación a él (problema edípico), sino cómo encontrar un camino donde él no lo encontró” (*Kafka* 20).

CAPÍTULO 2
NÉSTOR PERLONGHER Y LA VÍA DE LA EMBRIAGUEZ

En su condición de militante homosexual, poeta, místico, antropólogo e, incluso, de exiliado, Néstor Perlongher (1949-1992) siempre fue un sujeto liminar que se movió a voluntad por los márgenes de la sociedad y sus convenciones hasta el día en que el SIDA interrumpió definitivamente sus desplazamientos rizomáticos. De hecho, es precisamente su posicionamiento del lado del *lumpenproletariat*, del desheredado, del marginado y del marginal, una de las características que nos permite equiparar a dicho autor con Dionisos, dios que aceptaba en sus cultos a todos aquellos sujetos excluidos por sociedad clásica griega, y entre los que se contaban las mujeres y los esclavos.

En su introducción a *Papeles insumisos*, Adrián Cangi advierte precisamente la fuerza pulsional dionisiaca que rezuma la obra de Perlongher aunque, eso sí, se manifiesta de dos formas distintas. Por un lado, Dionisos se aparece en el contexto del carnaval pagano o en el del exceso libidinoso que celebra a menudo la producción literaria de Perlongher: “Dionisos en el sentido del dios epidémico que atraviesa la ciudad bajo el recurso de la máscara y que se expresa en el carnaval pagano o en el juego de la desmesura voluptuosa” (17). Pero, por otro lado, Dionisos también está presente en la experiencia autoral de Perlongher en tanto que incitador de ritos extáticos y viajes alucinatorios, como “fuente de las emanaciones de brebajes alucinantes que emergen de la floresta y aspiran a la inversión del orden urbano por el de una comunidad de la luz mística y en cuyo ascetismo debe buscarse el viaje extático alucinatorio” (17). Dionisos es pues también el dios que desafía desde la floresta los valores de la ciudad por medio de la embriaguez.

El dios embriagado

Dionisos, la divinidad asociada por Platón a la locura de tipo ritual, es una figura compleja y peculiar. En primer lugar, es el dios extático por excelencia puesto que es capaz de contagiar el delirio y dar rienda suelta a los deseos a través de sus ritos y fiestas. Pero Dionisos no se limita a conceder a los mortales la gracia del arrebato sino que él mismo experimenta el éxtasis. Walter F. Otto en su clásico libro *Dioniso: mito y culto* (1933) explica que Dionisos siente el mismo frenesí que posee a sus seguidores (y, entre ellos, especialmente las mujeres) mientras se celebran los ritos en su honor: “his passion takes possession of the women who awaited him, so that they throw their heads back, toss their hair and rave, just as he himself is the one who raves” (82). En segundo lugar, Dionisos representa la vía extática que se alcanza a través de sustancias embriagantes como el vino (dentro de un contexto ritual, eso sí, en el que destacan también la música y los cantos). Sin embargo, la embriaguez, en tanto que deja en suspenso las reglas y los tabús impuestos por la sociedad, también da rienda suelta a las inclinaciones naturales y, en especial, a aquéllas relacionadas con la libido.¹⁰⁹ Ello pone de relieve la permeabilidad y solapamiento de las fórmulas extáticas pese a los esfuerzos de Platón por delimitarlas en cuatro tipos diferenciados de locura divina.

Otro aspecto de Dionisos que interesa destacar aquí son las circunstancias de su nacimiento. Hijo de Zeus y de la mortal Semele, su madre pereció carbonizada porque quiso ver el auténtico semblante divino de Zeus cuando ya se encontraba encinta.¹¹⁰ Pese

¹⁰⁹ A Dionisos se le atribuye un furor sexual que se extendería también a las ménades o sacerdotisas a su servicio.

¹¹⁰ Cuenta el mito que la diosa Hera, la mujer de Zeus, celosa de la relación de su marido con Semele y del hijo de Zeus que ésta esperaba, adoptó el aspecto de una anciana y una vez que se ganó la confianza de Semele, le hizo dudar de que el padre del hijo que esperaba fuera realmente Zeus. Una vez sembrada la semilla de la duda la convenció para que le exigiera a Zeus que se revelara con su verdadero aspecto para

a la muerte de Semele, el rey de los dioses griegos logró rescatar el feto y lo cosió en su muslo hasta que se cumplieron los meses de gestación que restaban. Huelga decir que el deseo de contemplación directa de la divinidad es también el principal *leitmotif* de la mística de índole religiosa y que igualmente suele comportar la muerte simbólica del sujeto. De hecho, en otra versión del mito, es el propio Dionisos quien experimenta la muerte y la resurrección cuando, aún siendo niño, los Titanes enviados por Hera, la celosa mujer de Zeus, lo descuartizan y se lo comen. Del festín sólo restará el corazón y Zeus lo colocará en el vientre de Semele para recrear de nuevo a Dionisos a partir de él.

La divinidad de la embriaguez recibe el apelativo de “el dos veces nacido” en virtud de ese proceso de descomposición y recomposición corporal pero su naturaleza dual también se manifiesta en su condición mixta humano-divina y en su capacidad para ser el dios tanto de la alegría y del placer como del dolor y de la muerte.

La fiesta dionisiaca

Dionisos y sus acólitos entran en éxtasis a través de una combinación de sustancias embriagantes, danza, canto y música. Él mismo es representado a menudo tocando la flauta, los tambores y los platillos. El investigador E. R. Dodds, en su libro *Los griegos y lo irracional* (1951) se refiere a los coribantes de las fiestas dionisiacas de la Grecia clásica, quienes danzaban extasiados al ritmo de la percusión.

Curiosamente, la danza y la música hipnótica conecta las tradiciones rituales de la Grecia clásica con las de ceremonias chamánicas de numerosos pueblos indígenas. Sin ir

probarle su divinidad. Hera sabía que ningún mortal podía ver directamente a Zeus sin perecer. Por esa misma razón el propio Zeus trató de disuadirla pero, ante su insistencia, le concedió a Semele lo que le pedía, provocando consecuentemente su muerte. La sed de venganza de Hera, sin embargo, no acabará aquí y tratará de matar en diversas ocasiones también a Dionisos.

más lejos, el antropólogo Carlos Junquera, en su obra *El Chamanismo en el Amazonas* (1991), expone cómo las maracas, los sonajeros e instrumentos musicales similares permiten entrar al *topakaeri* (el chamán del pueblo harakmbet) en el estado de consciencia extática (39).

A su vez, en su ensayo “La fuerza en el carnavalismo”, Néstor Perlongher revisa el Carnaval brasileño como marco de éxtasis colectivo, donde los cuerpos se entrelazan, friegan, giran y contornean en un arrebató orgiástico, dejándose llevar por el irresistible poder del batuque, de los tambores.¹¹¹ Huelga decir aquí que la percusión es un método de inducción del trance practicado por muchas culturas. El Carnaval se erige en “expresión de la carnalidad que irrumpe con el rouge provocador de sus labios, inflamados por la lujuria del ardor, desafiando, en las rimas del bailado, en el ritmo de los roces, la rutina cotidiana de los gestos” (*Prosa* 59). Es más, la fiesta pagana debe entenderse no como una mera inversión de la ley y de lo establecido, sino como una propuesta de producción de deseo y de subjetividad alternativas. Así lo cree también Edoardo Ballea quien, en su artículo “Paraísos ‘barrosos’”, afirma que Perlongher “propone una interpretación del carnaval que supera la visión clásica (el carnaval como negación y arrebatamiento de un poder establecido) para subrayar que la fiesta pagana propone en cambio la “positividad de otra lógica” (140-41).

Por otro lado, y en paralelo al Carnaval, el escritor argentino también encuentra trazos de lo extático en los rituales de raíz africana como el Candomblé. A Perlongher le resultan interesantes diversas similitudes de esta religión con el paganismo griego y la fiesta dionisiaca, como es la preeminencia de la idea de fuerza junto con ausencia de una

¹¹¹ Escrito en colaboración con Suely Rolnik, este ensayo, titulado originalmente “A força do carnavalismo”, fue publicado en *Folha de São Paulo*, Sección “Tendencias e Debates”, São Paulo, el 16 de febrero de 1988.

noción de pecado o, incluso, el papel destacado de las mujeres y los homosexuales en sus ritos:

Hay en el candomblé una multiplicidad de dioses, un paganismo que tiene sus puntos de encuentro con el de los griegos; una ausencia total de las nociones cristianas de pecado y de culpa, lo que puede contribuir a teñir el culto, a veces, de cierto tono de crueldad; una noción central de fuerza, el aché; algunos privilegios concedidos a las mujeres y a los homosexuales (los hombres no incorporan las entidades divinas, sino que cumplen un papel de protectores y tocan los *atabaques* que desencadenan el trance).
(*Papeles* 146)

En la fiesta dionisiaca, la música de los instrumentos y los cantos invitan a la danza que, a través de sus saltos, giros y torsiones, conduce a los participantes a un estado de consciencia alterado.¹¹² Dicho estado ha sido relacionado habitualmente con un tipo de locura que, a pesar de estar asociada con los dioses, no por ello está exenta de exceso. Así, Dionisos es identificado también como un ser frenético, capaz de contagiar a los seres humanos su locura y salvajismo.¹¹³ Según Otto, “all of antiquity extolled Dionysus as the god who gave man wine. However, he was known also as the raving god whose presence makes man mad and incites him to savagery and even to lust for blood” (*Dioniso* 49). Incluso el nombre que se les atribuye a las mujeres que participan en los ritos dionisiacos es una referencia a la locura y al exceso, pues “ménade” en griego significa literalmente “persona que desvaría”.¹¹⁴

¹¹² Hay diversas tradiciones que emplean la danza para acceder a estados alterados de consciencia. Los derviches, ascetas de la secta islámica de los derviches, danzan girando sobre su propio eje hasta que entran en trance.

¹¹³ El salvaje es el ser excesivo por excelencia. Sus acciones no logran mantenerse en los límites que una sociedad ha establecido como “lo razonable”. La barbarie y el salvajismo son siempre sinónimos de falta de “mesura”.

¹¹⁴ En los ritos dionisiacos, las ménades (o bacantes) eran las mujeres que se encargaban de los preparativos e invocaban con sus danzas y cantos a la divinidad.

El lado oscuro de Dionisos

A Walter F. Otto tampoco le pasa desapercibido el componente lúgubre y siniestro que acompaña a la celebración dionisiaca. En su libro sobre Dionisos afirma a este respecto lo siguiente: “But the splendor of the god, to whom all of the treasure rooms of the world have been opened, is overcast suddenly by a profound darkness. Behind the enraptured truth there looms another truth which brings on horror and catches up the dancers in a madness which is no longer sweet but somber” (103). Dionisos, pues, es tan capaz de encumbrarnos en un gozo extremo como de aterrorizarnos con su sed de aniquilación y desintegración. No debe sorprendernos, en consecuencia, que Nietzsche relacione también al dios de la embriaguez con el horror y la desmesura. Para el filósofo alemán, la virtud de Dionisos es su capacidad para desvelar la verdad más cruel: la del cambio incesante del universo y la incapacidad del ser humano para prever, fijar o delimitar nada. Con ayuda de la razón, la especie humana articula una interpretación metafórica de la realidad encaminada a proporcionarle calma, seguridad y coherencia frente a un mundo caótico, percedero y sin sentido.

En *Verdad y mentira en el sentido extramoral* (1873), el filósofo alemán argumenta que el ser humano “ata su vida a la razón y a los conceptos de ésta para no ser arrastrado ni perderse a sí mismo” (Nietzsche 1: 198). Pero a cambio de “autoconsciencia”, el ser humano renuncia a su condición de sujeto. Además, a fuerza de repetirse, la metáfora acaba adquiriendo el falso estatus de “verdad absoluta”, de la que resulta difícil zafarse. Dionisos tiene el mérito de libertar al ser humano, aunque sea temporalmente, de la cárcel conceptual en la que se encuentra atrapado:

Sólo mediante el olvido de ese primitivo mundo de metáforas, sólo mediante el endurecimiento y la petrificación de una masa de imágenes

que brota originariamente en candente fluidez de la capacidad primordial de la fantasía humana, sólo mediante la invencible creencia en que *este* sol, *esta* ventana, *esta* mesa, sean una verdad en sí, en una palabra, gracias solamente a que el ser humano se olvida de sí mismo como sujeto y, por cierto, como sujeto *artísticamente creador*, vive con alguna calma, seguridad y coherencia; si pudiera salir, aunque sólo fuese un instante, fuera de los muros de la cárcel de esa creencia, se acabaría enseguida su “autoconciencia”. (Nietzsche 1:196)

La “autoconciencia” (es decir, la impresión de constituir un “yo”, un ser singular, distinto del resto de los sujetos) es el resultado del principio de individuación, un proceso que el rito dionisiaco se encarga justamente de poner en jaque. Y es precisamente por esa capacidad para diluir el yo individual a través de una experiencia de comunión extática que, en su ensayo “La religión de la ayahuasca”, Néstor Perlongher le atribuye una dimensión dionisiaca al culto del Santo Daime:¹¹⁵

Si alguna analogía entre la experiencia del Santo Daime y la que Nietzsche denomina dionisiaca puede trazarse, [...] ella pasa por la ruptura con el principio de individuación y la fusión de las individualidades en un sentimiento místico de unidad con el cosmos, con la naturaleza, con los otros hombres, que caracteriza, en lugar de la autoconciencia individualista, el éxtasis colectivo. (*Prosa* 164)

Contra la discontinuidad

En ese mismo ensayo, Perlongher se remite a la filosofía de Georges Bataille para explicar que el principio de individuación supone la sustitución de una consciencia continua, compartida por todos los seres humanos, por otra de alcance limitado, restrictiva y excluyente que encerraría al sujeto en sí mismo. Ahora bien, a pesar de quedar atrapado en su “mónada egoica”, el ser humano sigue aspirando a la continuidad o, lo que es lo mismo, a esa suerte de comunión primigenia que existía previamente a la constitución de la civilización. Bataille —sigue explicando Perlongher— señala tres

¹¹⁵ El culto del santo Daime es una religión originaria de la región amazónica brasileña que se caracteriza por la ingestión de un brebaje alucinógeno natural denominado yagé (o ayahuasca) como parte del ritual.

posibles fórmulas para combatir la discontinuidad que experimenta el individuo; a saber, el erotismo, la muerte y lo sagrado:

Las formas de “restaurar” dicha continuidad serían básicamente tres: el erotismo (o sea, la dilución de la individualidad en la fusión de la orgía o de la pasión, siendo ésta última la que Bataille denomina “erotismo de los corazones”, sentimental y más firme que el “erotismo de los cuerpos”, que es pasajero y restituye acendrado el egoísmo), la muerte (fin de la individualidad, por extinción física) y lo sagrado, que implicaría una fusión mística que disuelve, también, el sujeto individual en el cuerpo divino o en el panteón de las entidades. (*Prosa* 164-65)

La discontinuidad, afirma Bataille, sólo es vencida definitivamente por la muerte, en tanto que comporta la desaparición física del sujeto individuado. El resto de vías (el erotismo y lo sagrado) deben conformarse con perturbar o alterar la discontinuidad, deben contentarse con ponerla en entredicho de manera que sea posible atisbar su alternativa: “Se trata de introducir, en el interior de un mundo fundado sobre la discontinuidad, toda la continuidad de la que este mundo es capaz” (Bataille, *Erotismo* 23). Esas vías, además, son todas ellas eróticas, aunque lo sean de manera distinta.

Siempre según Bataille, el “erotismo del cuerpo” permite una muy limitada exposición a la continuidad, en tanto que preserva la discontinuidad individual y no deja de constituir un acto egoísta. El “erotismo de los corazones”, en cambio, es más *libre* porque estabiliza la dimensión exclusivamente material del erotismo del cuerpo añadiéndole la vinculación afectiva de los amantes. La pasión de éstos prolonga la fusión mutua de los cuerpos permitiendo así que la experiencia de continuidad se prolongue en el tiempo. Ahora bien, esta vía tampoco constituye una solución definitiva porque la pareja acaba instaurando una nueva forma de discontinuidad a través “del hábito y del egoísmo de a dos” (Bataille, *Erotismo* 26). Por último, el “erotismo sagrado” supone “la fusión de los seres con un más allá de la realidad inmediata” (23), una reintegración en la

que la muerte sacrificial juega, para Bataille, un papel esencial. Es decir, la muerte y lo sagrado irían de la mano. Una idea que distancia a Perlongher del pensador francés, dado que el escritor argentino considera lo sagrado como una vía hacia la continuidad distinta y diferenciada de la vía de la muerte física.

Las respuestas de Bataille

Pero disensiones aparte, lo cierto es que Perlongher pasa por todas las fórmulas que Bataille considera efectivas para transgredir los bordes y restablecer la continuidad perdida, comenzando por el erotismo de los cuerpos (en su caso experimentado a través de la promiscuidad homosexual), continuando por lo sagrado (con su adscripción al culto del Santo Daime) y desembocando en la muerte física (que Perlongher comienza ya a experimentar en vida por culpa de los estragos que el SIDA provoca en su cuerpo).

Adrian Cangi, en su introducción a *Papeles insumisos*, sostiene que Perlongher recupera al pensador francés precisamente porque éste le ofrece “una explicación de los procesos de su propia experiencia” (17). Este investigador, además, hace coincidir el punto culminante de la enfermedad de Perlongher con el cambio de rumbo que imprime a su búsqueda extática, viraje que supone abandonar la experimentación libidinal para abrazar una suerte de misticismo laico. De hecho, parte de la crítica suele apuntar al contagio del SIDA como el detonante del viraje perlongheriano de la promiscuidad sexual a la consolación religiosa momentánea que le aportará el culto del Santo Daime. Osvaldo Baigorria en el ensayo titulado “La Rosa Mística de Luxemburgo” niega esta posibilidad argumentando que Perlongher descubre que es HIV positivo con posterioridad a su interés por la iglesia del Santo Daime, después de experimentar con la

ayahuasca, y mucho después de haberse interesado por el chamanismo.

De todas maneras, no es nada descabellado pensar que la virulenta irrupción del SIDA en la década de los ochenta obligara a Perlongher a reconsiderar la sexualidad como camino extático viable. Con la enfermedad extendiéndose rápidamente, las conductas sexuales promiscuas dejan de asociarse con la aventura y el placer ilimitado y pasan a adoptar una imagen de riesgo y peligro. Investigadores como Ben Bollig en su artículo “Néstor Perlongher And Mysticism: Towards A Critical Reappraisal” o Brad Epps en “La ética de la promiscuidad. Reflexiones en torno a Néstor Perlongher” se inclinan por esta última posibilidad: “Perlongher, tras una etapa de elogio de la promiscuidad (variante libidinal del elogio de la locura), parece desdeirse y presenta la promiscuidad no en relación con una vitalidad desbordante y aventurera sino en relación con la enfermedad, el sufrimiento y la muerte” (Epps 151). El propio Perlongher considera que la “saturación” que ha supuesto el SIDA de la otrora transitada vía de escape de la sexualidad impele a buscar nuevas líneas de fuga. Y entre todas las alternativas, Perlongher mostrará su interés por la vía mística:

Ahora la saturacion (por supuración) de esta trasegada vía de escape intensiva que significó, a pesar de todo, la homosexualidad [...] favorece que se busquen otras formas de reverberacion intensiva, entre las cuales se debe considerar la actual promoción expansiva de la mística y las místicas, como manera de vivir un éxtasis ascendente, en un momento en que el éxtasis de la sexualidad se vuelve con el Sida, redondamente *descendente*.
(*Prosa* 90)

Pese a que muchos críticos entiendan los nuevos intereses de Perlongher como un golpe de timón respecto a sus anteriores posicionamientos, no todos comparten esa idea.¹¹⁶ Este

¹¹⁶ Edoardo Balleta en “Paraísos ‘barrosos’: el éxtasis como foco central de la poética de Néstor Perlongher” menciona la “incomodidad” de parte de la crítica con el *desvío* del escritor argentino hacia el misticismo (139). A su vez, Ben Bollig, en su artículo “Néstor Perlongher And Mysticism” nos recuerda,

es el caso de Osvaldo Baigorria, quien en “La Rosa Mística de Luxemburgo” habla de confluencia de intereses más que de rupturas al referirse a las dimensiones social y mística de Perlongher: “¿Dónde, cómo, cuándo se unen las dos rosas? ¿La Luxemburgo con la mística, la agitadora de Avellaneda con la que canta el himnario cristiano y participa en ritos esotéricos?” (*Lúmpenes* 175).¹¹⁷ A su vez, para Edoardo Balleta, la mística, “lejos de constituir una discontinuidad en su experiencia poética e intelectual, puede ayudarnos a enfocar de forma más clara el lugar medular de su poética” (*Paraísos* 140). Es decir, el interés por lo místico vendría a complementar el interés por lo social y lo erótico que siempre habría estado presente en el escritor.

La idea de una ruptura temática en Perlongher tampoco nos parece adecuada por diversos motivos. El primero de ellos es que todos sus intereses (poesía, sexo, drogas, Santo Daime...) a pesar de lo variados que puedan parecer, responden a un mismo anhelo de intensidad o, dicho de otro modo, todos ellos son, en último término, mecanismos a través de los que Perlongher trata de alcanzar el éxtasis. El propio autor, en su ensayo “Sobre Alambres”, admite el empleo de múltiples técnicas para producir o inducir el éxtasis (Perlongher, *Prosa* 140); técnicas que, por otro lado, no dudará en reemplazar cuando, en vez de encaminarnos al gozo extático, acaben proporcionando únicamente dolor y muerte.

El segundo motivo es que ese tanteo constante de diversas fórmulas constituye precisamente la expresión más coherente de un individuo que ha optado por seguir una

por ejemplo, cómo el crítico argentino Juan José Sebreli menosprecia las últimas obras de Perlongher por su contenido místico y esotérico (77).

¹¹⁷ Baigorria se refiere a Perlongher como Rosa porque el escritor había empleado dicho nombre como pseudónimo (en honor a Rosa Luxemburgo, la revolucionaria alemana del siglo XIX) para firmar varios de sus escritos.

existencia nomádica.¹¹⁸ Brad Epps presenta esta misma idea en los términos de una promiscuidad que no se centraría exclusivamente en las zonas genitales sino que tendría que ver también con el derecho a cambiar de opinión.

La tercera y última razón que nos gustaría aducir aquí es que el interés de Perlongher por la mística ecléctica y alucinatoria no supone una renuncia a sus planteamientos políticos y sociales, sino más bien un nuevo ámbito donde aplicarlos. En este sentido, Roberto Echavarren, en su ponencia “El azar y la droga”, califica el paso de Perlongher por la Iglesia del Santo Daime como su último avatar micropolítico: “Puede decirse que la aventura del Santo Daime – me refiero a la aventura grupal, además de química – fue el último avatar micropolítico de Néstor”. Así, la iglesia del Santo Daime —culto que frecuenta durante las últimas etapas de su vida— deviene un laboratorio social a pequeña escala no sólo en virtud de la comunión que se establece entre los participantes durante los ritos sino también por lo que el propio Perlongher define, en su texto “La religión de la ayahuasca”, como un “nomadismo de impulsión mesiánica”. Y es que, aparte de sus planes de expansión por los ámbitos urbanos, la iglesia del Santo Daime tiene como uno de sus proyectos principales formar comunidades utópicas en pleno corazón de la selva amazónica.

A este respecto, Enrique Flores nos recuerda, en su artículo “Chamanismo y neobarroso: poética de la ayahuasca”, que el Santo Daime funda la aldea de Céu de Mapiá, “a dos días de canoa de Boca do Acre, en el corazón de la Amazonia, sin abandonar la colonización de una vasta área del río Purus, ni la fundación de iglesias en

¹¹⁸ Posicionamiento vital éste que examinaremos con mayor detenimiento más adelante en este mismo capítulo.

zonas suburbanas y urbanas de Río de Janeiro, São Paulo, Brasilia, Porto Velho, Belo Horizonte y Florianópolis” (Flores).

De hecho, una de las principales razones para la posterior ruptura de Perlongher con el Santo Daime es precisamente su desengaño con respecto a ese proyecto utópico.¹¹⁹ La comunidad acabó replicando las jerarquías y las estructuras de poder de la sociedad convencional y no supo dar espacio a la discrepancia o la disidencia ideológica. Tal como explica Echavarren, en “El azar y la droga”, “los manejos de poder dentro del grupo, el desnivel educativo o intelectual entre los participantes que no forman una comunidad homogénea, el eventual predominio de personas mezquinas, ávidas de un poder de manipulación”, serán escollos lo suficientemente poderosos como para hacer naufragar el proyecto y provocar el alejamiento de Perlongher.

La continuidad del infinito

Anteriormente, en este mismo capítulo, hemos examinado las similitudes que guarda el trance extático con la experiencia de continuidad que Bataille instaba a recuperar. Las semejanzas, sin embargo, no acaban con ese pensador francés. El éxtasis puede igualmente vincularse con la noción de infinito que articula Charles Baudelaire en su obra *Los paraísos artificiales*.¹²⁰ En *El poema del haschisch* –título del primero de sus capítulos—, el poeta francés se refiere a un estado de beatitud singular y pasajero que agudiza el pensamiento y entusiasmo por igual a los sentidos y al espíritu (Baudelaire 148). Es un estado paradisiaco que contrasta con la consciencia ordinaria propia de

¹¹⁹ La otra razón principal la constituirá la incapacidad de la iglesia para dar respuestas y soluciones a la enfermedad de Perlongher.

¹²⁰ Sin ir más lejos la primera de las secciones de *El poema del haschisch*, que abre *Los paraísos artificiales*, se titula “El gusto por lo infinito”.

nuestra “existencia común y diaria” (147), hasta el punto que el ser humano ha tratado de reproducir dicho estado por todos los medios a su disposición, incluidas las sustancias embriagantes. Asegura Baudelaire que el ser humano “ha buscado en la ciencia física, en la farmacéutica, en los licores más groseros, en los más sutiles perfumes, bajo todos los climas y en todas las épocas, los medios para huir, aunque sólo fuese por algunas horas, de su habitáculo de fango” (148-49). Y tamaño interés por las sustancias químicas embriagantes es la más clara demostración, en opinión del poeta francés, de la atracción del ser humano por lo infinito: “¡Ay!, los vicios del hombre, tan llenos de horror como se les supone, contienen la prueba (¡aun cuando ello no fuese sino su infinita expansión!) de su gusto de lo infinito; sólo que es un gusto que a menudo se equivoca de camino” (149).

Los paraísos artificiales de Baudelaire ejercerán, por otro lado, una notoria influencia en los experimentos psicoactivos de Walter Benjamin, relatados por él mismo en una serie de notas de campo o “protocolos” escritos entre 1927 y 1934 y recopilados póstumamente en el libro *On Hashish*. Howard Eiland, traductor de la edición en lengua inglesa de esta obra, confirma en el prólogo que “*Artificial Paradises* was instrumental in Benjamin’s taking up hashish” (xii).

Al comienzo de *Los paraísos artificiales*, Baudelaire se había referido a un estado excepcional del espíritu que el ser humano tenía oportunidad de experimentar sólo en muy contadas ocasiones durante su vida. No habiendo sido creado por ninguna causa claramente visible y fácil de definir (147), la puntual irrupción de ese estado excepcional parecía depender del azar o del criterio de una potencia superior. Sin embargo, una vez experimentado, la humanidad no puede dejar de identificar dicho estado con “el primero de los bienes” (148) y, por esa misma razón, no se conforma con la idea de esperar

pasivamente a que se manifieste. De ahí que —argumenta Baudelaire—el ser humano busque reproducirlo por todas las vías a su alcance, incluidas aquellas que cuestionan la moral de su sociedad, como es el caso de los estupefacientes.

El uso profano de las drogas

Para Benjamin, por su parte, las sustancias embriagantes proporcionan igualmente un vislumbre de lo que él define con el término de “iluminación profana”, una suerte de episodio epifánico desvinculado de lo religioso y, en definitiva, libre de cualquier referente trascendental. En su libro *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*, Richard Wolin define la iluminación profana de Benjamin como un estado capaz de conducir a una revelación, visión o intuición que trasciende el plano convencional de la realidad:

Like religious illumination, profane illumination captures the powers of spiritual intoxication in order to produce a “revelation”, a vision or insight which transcends the prosaic state of empirical reality; yet it produces this vision in an *immanent* manner, while remaining within the bounds of possible experience, and without recourse to otherworldly dogmas. (132)

En el artículo “El Surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea” (1929)¹²¹, Benjamin no sólo distingue la iluminación religiosa de la profana sino que también desvincula a esta última de la experiencia producida por los narcóticos. Éstos últimos apuntan al estado de la iluminación profana pero sus efectos no pueden confundirse con ella. En las propias palabras del filósofo alemán, “the true, creative overcoming of religious illumination certainly does not lie in narcotics. It resides in a *profane*

¹²¹ El artículo “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea” fue publicado en febrero de 1929 en la revista *Literarische Welt*.

illumination, a materialistic, anthropological inspiration, to which hashish, opium, or whatever else can give an introductory lesson” (Benjamin, *On Hashish* 132-33).

De todas formas, aunque califique las lecciones de los embriagantes de introductorias, Benjamin no niega la capacidad de dichas sustancias para estimular las facultades contemplativas del ser humano y para mostrar la realidad cotidiana y sus objetos desde ángulos novedosos. Es más, en su ensayo “Hashish in Marseilles” escrito en 29 de julio de 1928, el autor advierte las similitudes entre las sensaciones de la embriaguez y las del amor, otra de las vías clásicas para acceder al éxtasis. Benjamin, en concreto, hace referencia a la capacidad de ambas experiencias para despertar en todos nosotros un nuevo ser capaz de descubrir en la realidad un lado deslumbrante:

And when I recall this state I should like to believe that hashish persuades nature to permit us –for less egoistic purposes— that squandering of our own existence that we know in love. For if, when we love, our existence runs through nature's fingers like golden coins that she cannot hold and lets fall to purchase new birth thereby, she now throws us, without hoping or expecting anything, in ample handfuls to existence. (*One-Way* 222)

A su vez, en el ensayo titulado “Preparatory sketches for ‘One some Motifs in Baudelaire’” (1939), Benjamin destaca precisamente la capacidad del sujeto intoxicado por el hachís para sentirse en comunión con el cosmos: “Here, nothing more of the person remains than an unlimited capacity, and often also an unlimited propensity, for entering into the situation of every other in the cosmos, including every animal, every inanimate object” (*On Hashish* 142-3). La descripción de Benjamin resalta cómo los límites individuales (o la discontinuidad, en la terminología que usa Bataille) son reemplazados por una consciencia ilimitada de todo lo que existe.

Tal como apunta Howard Eiland en el prefacio de *On Hashish*, a Benjamin le interesan especialmente los efectos que tienen las sustancias embriagantes sobre la razón.

Sobre todo porque la momentánea capacidad de las drogas para suspender los principios de individuación y no-contradicción tienen una consecuencia directa en la forma en la que concebimos la realidad: “The philosophical immersion that intoxicants afforded Walter Benjamin was not Symbolist derangement of the senses, then, but transformation of reason. Which is to say: transformation of the traditional logic of noncontradiction and the traditional principle of identity” (viii). Cuando, por medio de la embriaguez, la personalidad se diluye y se reduce el rol que juega la razón en el proceso de captación de la realidad, esta última adquiere una textura inusitada. Eiland añade al respecto que “[a] mimetic power holds sway in the realm of perception, the realm of image space, in all its plasticity. [...] The drug weaves time and space together in a manifold resonant fabric, an interpenetrating and superposed transparency of (historical) moments” (viii-ix).

En su anteriormente aludido ensayo sobre el surrealismo, Benjamin había considerado al lector, al pensador y al *flâneur* tan cercanos a la iluminación (y a lo profano) como lo que estarían el comedor de opio, el soñador o el místico: “The reader, the thinker, the loiterer, the *flâneur*, are types of illuminati just as much as the opium eater, the dreamer, the ecstatic. And more profane” (*One-Way* 237). Dicha distinción parece implicar una suerte de clasificación de la iluminación en función de su encaje en los tiempos modernos. Es más, tal como Robert Stephens sugiere en su review de *On Hashish*, Benjamin privilegiaría aquella experiencia iluminativa que conduce a la acción política y al cambio social: “While intoxication or other forms of profane illumination may lead to insight, only political action can change the future. Profane illumination is not an end in itself but a means” (Stephens).

Valorar por encima de otros métodos iluminativos aquellos que conducen a la acción social no significa, sin embargo, que Benjamin renuncie a experimentar con sustancias embriagantes, como cuando decide deambular por las calles de Marsella bajo los efectos del hachís:

Now the hashish eater's demands on time and space come into force. As is known, these are absolutely regal. Versailles, for one who has taken hashish, is not too large, or eternity too long. Against the background of these immense dimensions of inner experience, of absolute duration and immeasurable space, a wonderful, beatific humour dwells all the more fondly on the contingencies of the world of space and time. (*One-Way* 216)

El trayecto errático del nómada

Néstor Perlongher también flirtea con los modos iluminativos de la *flânarie* y de la ebriedad señalados por Benjamin e, incluso, combina la *flânarie* con el erotismo, tal como se pone de relieve en *El negocio del deseo* (1987), un estudio sobre la prostitución masculina homosexual en São Paulo. El autor argentino se refiere precisamente al análisis que hace Benjamin del soneto de Baudelaire titulado “A una transeúnte” (A une passante) porque es allí donde el filósofo alemán advierte las posibilidades sensuales que el flujo de las masas urbanas brinda al *flâneur*.¹²²

Perlongher por su parte asocia la sexualidad y el vagabundeo pensando específicamente en la “deriva” o “levantamiento” que –tal como él mismo clarifica— es un modo de circulación propio de los sujetos involucrados en las transacciones del medio homosexual (Perlongher, *Negocio* 139-40). De todas formas, el deambular erótico es extensible a todo aquel que sale a la calle con la expectativa de que surja espontáneamente algún encuentro sexual, independientemente de su orientación o

¹²² *El negocio del deseo* es un libro que recoge su investigación sobre la prostitución masculina en las calles de São Paulo. Por otro lado, “A una transeúnte” es un soneto que Baudelaire incluyó en su libro de poemas *Las flores del mal*.

preferencia. Para Perlongher, este uso de la calle la convierte en un espacio de circulación deseante: “Se trata de personas que salen a la calle en busca de un contacto sexual o simplemente ‘va al centro para ver si pinta algo’ , toda una masa que ‘se nomadiza’ y recupera un uso antiguo, arcaico, de la calle” (140).

En consecuencia, los caminos urbanos dejan de ser únicamente simples vías por las que las masas discurren de un punto a otro: “[h]ay una cierta expectativa de aventura erótica que dividiría de por sí la marcha de la multitud indiferente y automatizada en las megalopolis contemporáneas” (140). La errancia y, de manera particular, la errancia de índole sexual implica una predisposición a lo nuevo, a lo espontáneo. Lo importante no es a dónde llegamos (ni tampoco desde dónde salimos). Lo esencial de ese deambular errático es el propio camino.

En su exposición de la “deriva” o “levantamiento”, Perlongher maneja los conceptos de nómada, migrante y sedentario expuestos por Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas*, entre otros textos. La irrupción del capitalismo modifica radicalmente la noción medieval de territorialidad, vinculada directamente con el espacio, con la tierra. La Revolución Industrial genera una necesidad masiva de mano de obra y desencadena la migración de los campesinos desde el ámbito rural a las ciudades. El migrante se desterritorializa al tener que abandonar, muchas veces contra su voluntad, el espacio al que pertenecía. Sin embargo, el sistema capitalista empuja a la masa a reterritorializarse o sedentarizarse una vez ésta se ubica en su nuevo emplazamiento. Así lo explica el propio Perlongher en una entrevista titulada, como su libro homónimo, “El negocio del deseo”:

Aquí hay que remitirse a cosas del siglo XIX, por ejemplo de cómo una de las grandes obsesiones de la sociedad burguesa es fijar, fijar al sujeto en su trabajo y en su casa. Uno leyendo literatura, ve cómo se da en Europa el proceso de desterritorialización, la afluencia de los campesinos a las

ciudades, la expulsión de los campos, y cómo se van operando los mecanismos para sedentarizar esa masa nómada. Cómo la errancia se convierte en crimen o locura. (*Papeles* 361)

Tal como observa Perlongher, la obsesión burguesa por “sujetar” al individuo culmina con la penalización de la errancia (que pasa a convertirse en un delito o en un síntoma de enfermedad mental) y la sujeción forzosa del individuo que la practica mediante su reclusión en una institución penal o en una psiquiátrica. No es de extrañar puesto que el individuo errante no es el tipo de sujeto que requiere el sistema de producción para perpetuarse.

El nómada, en contraste con el sedentario, huye de una existencia prefabricada, planificada con antelación. A diferencia del sedentario, no busca la sensación de “seguridad” que se obtiene de saber lo que va a pasar. Por el contrario, para él la estabilidad es una sentencia de muerte porque suprime lo que tiene de novedad y aventura la existencia. En su libro *El negocio del deseo*, Perlongher identifica el *michê* o prostituto masculino con el nómada precisamente en estos términos. Uno de los prostitutas entrevistados por el escritor argentino en el marco de su investigación sobre la prostitución masculina en São Paulo explica que el *michê* abomina la idea de abandonar la calle para volverse pareja fija de algún cliente porque ello supondría renunciar a la aventura de salir a la calle en busca de nuevas experiencias:

Pero si vivís con un marica , ya sabés lo que va a pasar día a día , no vas a tener nada de nuevo, ni una aventura, nada. Entonces eso asusta . Lo que los miches más quieren es vivir, acontecer en la calle [...] Así es como debería ser la vida, nada debería estar marcado, ni horarios de trabajo ni nada . En la calle las cosas fluyen mucho más, ocurren cosas que uno ni iría a imaginar, uno se expone. (Perlongher, *Negocio* 142)

De todas formas, el nomadismo —advierte el propio Perlongher— no se puede pensar a la manera dialéctica, como una oposición a lo sedentario: “el nomadismo es lo

intersticial. O sea el sujeto puede al mismo tiempo participar de una vida sedentaria” (*Papeles* 356). Deleuze y Guattari ya habían puntualizado que el nómada también tiene un territorio y que sigue los trayectos habituales sin ignorar los puntos. La diferencia estriba en que, a pesar de asumir la existencia de dichos puntos, es el desplazamiento en sí (y no el origen o el destino) lo que importa. Perlongher se hace eco de esta idea cuando afirma en *Prosa Plebeya* que “[e]n la deriva del pasear ‘sin ton ni son’ —en realidad todo un viaje deseante— no importa tanto a dónde se va como el fluir en sí del trecho que se recorre” (143).

En tanto que prefijado de un punto a otro, el del sedentario es, en cierta forma, un trayecto en línea recta, figura geométrica que vendría a representar la ortodoxia. “No hay línea recta que no desemboque en una cruz” (*Aguas* 60), afirma Reynaldo Jiménez en su ensayo “Templar”, aludiendo a ese símbolo religioso como epítome de los excesos y desmanes que puede generar la ortodoxia.¹²³ Añade dicho autor que Perlongher contrapone a la rigidez de la línea recta, el trazo giratorio y el círculo: “Por el contrario, las ondulatorias de fuerza en *Aguas aéreas* hacen recordar el fuego giratorio del plexo, del chorro de fuego, de espesura, de esperma, que comunica a los planetas dentro del planeta sin plan y sin propósito” (*Aguas* 60-61).¹²⁴

También Nicolás Rosa destaca la preeminencia de lo giratorio en la obra de Perlongher y establece una conexión entre el trazado esquizoide del nómada y el vaivén

¹²³ “Templar” es un ensayo de Reynaldo Jiménez que cierra *Aguas aéreas*. Constituyen una reflexión acerca de los poemas contenidos en dicha obra.

¹²⁴ Es probable que las referencias al plexo, a los chorros de fuego y a la comunicación entre planetas con las que Jiménez caracteriza la obra de Perlongher sean una alusión a los chakras, o centros de energía espiritual en la filosofía oriental. En sánscrito, chakra significa precisamente ‘círculo’ o ‘disco’ y su función es la de servir de entre el micro y el macrocosmos (o entre el plano físico y el espiritual). La apertura de estos canales (a través, por ejemplo, del yoga) genera una explosión de energía extática que recorre todo el cuerpo.

que describe el acoplamiento entre lo masculino y lo femenino: “El paseo esquizoide es el tránsito giratorio—yiratorio—de la desconcentración. Perlongher queda capturado por la circulación furtiva y la equipara a una máquina deseante portadora de un flujo seminal cuya lógica fundamental es el vaivén entre lo masculino y lo femenino” (*Tratados* 113).

Efectivamente, el devaneo nómada no sólo guarda relación con el desplazamiento físico sino que se aplica igualmente a otros ámbitos. Ya hemos visto, por ejemplo, la circulación nomádica del deseo. Así, para Perlongher, lo deseante se erige, frente al discurso de la racionalidad, en una reivindicación de la locura, del éxtasis, de la dimensión poética. El deseo se equipara a la intensidad pura y libre de prejuicios:

Sucede que el deseo tiende a instaurar un campo de inmanencia, de pura intensidad, un grado máximo de desterritorialización, donde el sentido va a ser dado por los estallidos del inconsciente, y la impulsión del que teclea no tiene misión sino dejar pasar —cortándolos—los flujos de un eco de arroyuelo tenaz, que obsede en cierta forma vaporosa del éxtasis. (*Prosa* 140)

Si, tal como lo describe Adrián Cangi, el éxtasis es un fluir nomádico en el ámbito de lo afectivo que “pasa en y por el cuerpo y se dirige a la abolición de lo individual, aspirando a un sentimiento de fusión o éxtasis colectivo” (*Papeles* 17), no es de extrañar entonces que en el poemario *Aguas aéreas* se encuentren versos como los del poema II: “¿Adonde se sale cuando no se está? / ¿Adónde se está cuando se sale?” (Perlongher 13).

La deriva nomádica de la embriaguez

Toda “salida de sí”, todo éxtasis, podría entenderse como un desplazamiento nomádico, en tanto que el individuo abandona sus “sujeciones” y traza caminos alternativos de experimentación. El desplazamiento nomádico puede identificarse, a su vez, con el “viaje” de la aventura psicoactiva. En este sentido, los vaivenes del borracho,

su andar en zig-zag, dubitativo y desequilibrado, podrían constituir las marcas de un viaje nomádico particular. Por eso, Perlongher afirma en una entrevista con Diego Vecchio que la experiencia de la droga es una búsqueda desterritorializada del éxtasis” (344).¹²⁵ De todas formas, el camino nomádico, y en concreto el viaje psicoactivo, tiene repercusiones no sólo a nivel individual sino también en la esfera de lo social. Y es que las sustancias psicoactivas ponen en entredicho, entre otras cosas, la validez de conceptos tales como el trabajo, la actividad, la producción, el pragmatismo o el progreso, valores que sirven precisamente para justificar los desplazamientos forzados del sedentario. En esta línea, Octavio Paz argumenta en el ensayo “El banquete y el ermitaño” (publicado en el libro *Corriente alterna*) que los *alucinógenos* son perseguidos por la ley con más ahínco que el alcohol por su cuestionamiento de los valores sociales y su invitación a quedarse al margen de la sociedad: “el recurso a los alucinógenos implica una negación de los valores sociales y es una tentativa, quimérica sin duda, por escapar de este mundo y colocarse al margen de la sociedad. [...] La autoridad manifiesta un celo ideológico: persigue una herejía, no un crimen” (*Obras* 261).

En esta línea se expresa también Echavarren quien, en su conferencia “El azar y la droga”, reivindica la capacidad de las sustancias embriagantes para desinhibir al sujeto y liberarlo de identidades preconcebidas: “El efecto equivale a un desciframiento que descentra. La droga suele resultar un instrumento liberador de identidades ortopédicas, suele facilitar una articulación más libre y variada de las tendencias de cada uno” (Echavarren).

¹²⁵ La entrevista se titula “Las formas del éxtasis” y fue publicada el domingo 3 de noviembre de 1991 en “El Cronista Cultural”, suplemento del diario *El Cronista*.

Deleuze y Guattari habían manifestado en *Mil Mesetas* que una de las principales virtudes de la droga es su capacidad para ofrecer alternativas presignificantes a la semióticas fuertemente estratificadas. Para estos autores, las drogas forman parte de una serie de mecanismos que instan al individuo a experimentar por sí mismo, a encontrar sus propias respuestas en vez de acudir a las soluciones prefabricadas, a desafiar lo que se da por supuesto, lo que se asume sin cuestionamiento alguno. En este sentido, Deleuze y Guattari encuentran especialmente edificantes los libros del antropólogo Carlos Castaneda, en los que plasma su iniciación chamánica de la mano del indio yaqui Don Juan.¹²⁶

Uno de los intereses profundos de los libros de Castaneda, bajo la influencia de la droga o de otras cosas, y del cambio de atmósfera, es precisamente el de mostrar cómo el indio llega a combatir los mecanismos de interpretación para instaurar en su discípulo una semiótica presignificante o incluso un diagrama asignificante:
 ¡Para! ¡Me fatigas! ¡Experimenta en lugar de significar y de interpretar!
 ¡Encuentra tú mismo tus lugares, tus territorialidades, tus desterritorializaciones, tu régimen, tus líneas de fuga! ¡Semiotiza tú mismo en lugar de buscar en tu infancia prefabricada y en tu semiología de occidental...! (*Mil mesetas* 141-2)

Con el fin de “parar el mundo” prefabricado del occidental, Don Juan, entre otras técnicas, le suministrará a Castaneda sustancias psicoactivas como el peyote, el psilocibe

¹²⁶ *Las enseñanzas de don Juan* se publicó originalmente en inglés en 1968. Sería el primero de una saga de trece libros en total firmados por el enigmático Carlos Castaneda, un antropólogo de la UCLA que contacta con el indio yaqui Don Juan para estudiar sus prácticas chamánicas y acaba convertido en su aprendiz. Estos libros suscitaron una encendida polémica entre defensores y detractores. En seguida, se puso en duda la veracidad de lo expuesto en dichas obras y obtuvieron un amplio rechazo académico, especialmente entre los supuestos colegas antropólogos de Castaneda. El propio Octavio Paz, en el ensayo que introduce la edición en castellano del libro, menciona la controversia afirmando que “[s]i los libros de Castaneda son una obra de ficción literaria, lo son de una manera muy extraña: su tema es la derrota de la antropología y la victoria de la magia; si son obras de antropología, su tema no puede ser lo menos: la venganza del "objeto" antropológico (un brujo) sobre el antropólogo hasta convertirlo en un hechicero. Antiantropología” (13). Pero independientemente de si lo expuesto en dicha obra es o no veraz, lo cierto es que sus planteamientos juegan un rol importante en la concreción de algunas de las ideas expuestas por Deleuze y Guattari en su obra *Mil mesetas*. Además, guardan relación con la temática de este capítulo (y de nuestra investigación en general) al plantearse la enseñanza como un ritual chamánico en el que a veces incluso se emplearán “plantas de poder”, es decir sustancias psicoactivas naturales.

o la datura. Sin embargo, Don Juan considera la ingestión de esas sustancias una medida excepcional, útil únicamente para *suspender* la interpretación estandarizada del mundo que nos inculcan desde la infancia. Octavio Paz lo reitera en “La mirada anterior”, ensayo que se incluye en la edición en castellano de *Las enseñanzas de Don Juan* a modo de introducción:

Los alucinógenos, por lo demás, sólo son en la primera fase de la iniciación. Sobre este punto Castaneda es explícito y terminante: una vez rota la percepción cotidiana realidad -una vez que la visión de la otra realidad cesa de ofender a nuestros sentidos y a nuestra razón –las drogas salen sobrando. Su función es semejante a la del mandala del budismo tibetano: es un apoyo de la meditación, necesario para el principiante, no para el iniciado. (Paz 21)

En otro ensayo titulado “Conocimiento, drogas, inspiración” e incluido, en este caso, en *Corriente alterna*, Paz añade que la idea de que las sustancias químicas nos puedan abrir las puertas del paraíso resulta escandalosa e irritante para muchos: “A los hombres prácticos les parece nociva y antisocial: el uso de las drogas desvía al hombre de sus actividades productivas, relaja su voluntad y lo transforma en un parásito” (242). El escritor mexicano remacha afirmando que, además de las drogas, la sociedad también desdeña otras actividades, como la mística, el amor o el arte, por su carácter supuestamente improductivo: “¿No puede decirse lo mismo de la mística y, en general, de toda actitud contemplativa? La condenación de las drogas por causa de utilidad social podría extenderse (y de hecho se extiende) a la mística, al amor y al arte” (Paz 242). Huelga decir que todas ellas (drogas, mística, amor y arte) son precisamente las cuatro vías principales de acceso al éxtasis. El interés de la sociedad capitalista moderna por desprestigiarlas pone de relieve que el éxtasis es visto por el sistema como una amenaza para su supervivencia.

Ya Benjamin, en su ensayo sobre el surrealismo, había advertido una dimensión revolucionaria en la experiencia extática. Según él, los surrealistas buscaban reproducir por medio del arte el estado iluminativo que producen las sustancias embriagantes. De ahí que el movimiento surrealista quisiera aprovechar la experiencia de la intoxicación con fines revolucionarios: “To win the energies of intoxication for the revolution-this is the project about which Surrealism circles in all its books and enterprises. This it may call its most particular task. For them it is not enough that, as we know, an ecstatic component lives in every revolutionary act” (Benjamin, *One-Way* 236). Benjamin reconoce la capacidad subversiva del éxtasis y promulgará emplearlo en beneficio de la revolución.

A su vez, tal como argumenta Cangi en su introducción a *Papeles insumisos*, privilegiar lo paradójico y la metamorfosis frente a lo cristalizado, lo solidificado y las formas del poder instituido es también una de las tareas que adopta Perlongher. La insumisión y la subversión en la obra perlongheriana ponen en el punto de mira la energía reaccionaria que permanece estancada, la inercia de los postulados, la inmovilidad de los sistemas y la incapacidad de lo instituido:

La insumisión no es sólo el reclamo de la dignidad, sino la forma de socavamiento de la inercia, del miedo, de la imitación, de la mezquina credulidad y de la vaga impresión. Es una palabra nacida del cuerpo, fundada en los valores allí gestados que se ajusta en la demolición y se vuelve integral en la construcción creativa de sí. Si la palabra y la acción ética moviliza la culpa, el alivio o el rencor frente a la ejemplaridad del acto, la palabra insumisa es cualidad y potencia de un afecto. (Cangi 8)

Quizá la desacralización y desnaturalización de las sustancias psicoactivas que ha promovido la sociedad contemporánea sea uno de sus mecanismo de defensa contra esa capacidad subversiva de la que hace gala la embriaguez. En la ponencia “El azar y la droga”, Echavarren diferencia las drogas naturales, consumidas tradicionalmente en un

contexto sacro, de los venenos artificiales, distribuidos en la ciudad por las mafias.

Argumenta este investigador que una característica consustancial a la miseria en la que se ven inmersos los pobres de las sociedades urbanas contemporáneas es que sólo tengan a su alcance sustancias entorpecientes: “Los pobres consumen drogas pobres, y ésta es una faceta complementaria de su pobreza. Si los pobres están condenados a arruinarse por una droga tóxica en nombre de una curiosidad primero y de una adicción después, la virtud de la planta da fuerzas a la vida”. Echavarren lo tiene claro: sacar de contexto el consumo de sustancias embriagantes espolea “la ilegalidad, el crimen, el soborno, la especulación comercial con la calidad del producto y el potencial daño a los consumidores”.

Al igual que lo que sucede con las prácticas ascéticas, la meditación y otras técnicas, la ingestión de sustancias psicoactivas es un medio para llegar a un determinado fin: la experiencia extática o iluminativa. Paz apostilla que las drogas sólo pueden cumplir su misión si se insertan en un contexto ritual: “para ser eficaz, el empleo de las sustancias alucinógenas ha de insertarse en una visión del mundo y del trasmundo, una escatología, una teología y un ritual. Las drogas son parte de una disciplina física y espiritual, como las prácticas ascéticas” (19-20). Olvidar su función y convertirlas en fines conduce, por el contrario, a la locura o la drogodependencia: “Si el medio se vuelve fin, se convierte en agente de destrucción. El resultado no es la liberación interior sino la esclavitud, la locura y no la sabiduría, la degradación y no la visión” (Paz 20). Al margen del tono apocalíptico de la cita, lo interesante aquí es quedarse con la idea de que el uso que se haga de las drogas determinará aquello que se obtenga de ellas: o un atisbo de la iluminación o, por el contrario, el embotamiento de los sentidos.¹²⁷ Pese a todo, lo ritual

¹²⁷ Y del principio activo que contengan —añadiríamos nosotros— porque la embriaguez del peyote o de la ayahuasca no es la misma que la del opio, ni la del LSD la misma que la de la cocaína o el *crack*.

no debe convertirse en un corsé normativo que aprisione al individuo y esto es especialmente relevante en el caso de Perlongher, quien abandonará desengañado la Iglesia del Santo Daime al detectar tendencias coercitivas en un proyecto que se presentaba como utópico y libertario.

Desde la antigüedad muchas sociedades han empleado las drogas con fines extáticos y aún a día de hoy muchas (mal llamadas) sociedades primitivas de América, Africa y Asia siguen celebrando rituales con sustancias psicoactivas a fin de alcanzar experiencias iluminativas. A diferencia del marco ritual, que acostumbra a ser colectivo, existe también un uso de enteógenos encaminado a la revelación personal y que cultivarían, entre otros, individuos con inquietudes artísticas o filosóficas. Algunos de los nombres más conocidos que habrían seguido esta vía experimental serían los de Samuel Taylor Coleridge, Thomas De Quincey, Charles Baudelaire, William S. Burroughs, Allen Ginsberg o Antonin Artaud, entre tantos otros.

En la entrevista “Privilegio las situaciones del deseo”, Perlongher argumenta que la “banalización de lo erótico”, “[l]a hipersexualización de los medios y de todos los mensajes” han despertado en la gente “una suerte de hastío con relación a la liberalidad sexual” (*Papeles* 352), que ha bloqueado la posibilidad del trance a través del sexo en la sociedad occidental.¹²⁸ Ante esta situación, el escritor argentino se lanza en busca de un trance alternativo, indagación que culmina en el descubrimiento de una moderna religión ecléctica brasileña llamada Iglesia del Santo Daime que conforma sus ritos mezclando, entre otros, elementos católicos, chamánicos, africanos y espiritistas. Pero tal vez el

¹²⁸ Confeccionada por Guillermo Saavedra y publicada originalmente en el diario Clarín, el 26 de diciembre de 1991, dentro del suplemento “Cultura y Nación”. Recogida en *Papeles insumisos*.

aspecto más representativo de su ritual sea la ingestión de un brebaje con propiedades psicotrópicas que tiene como base la liana amazónica de la ayahuasca.¹²⁹

El antropólogo catalán Josep Ma. Fericgla en su libro *Al traspuz de la ayahuasca* señala la importancia creciente del consumo de esta sustancia en contextos que no se restringen sólo a las comunidades indígenas.¹³⁰ En este sentido, menciona el rol destacado que desempeña en prácticas de muchos curanderos mestizos sudamericanos, tanto del territorio amazónico como del andino. Además, cita el caso particular de modernos sincretismos religiosos de origen brasileño agrupados bajo el epígrafe de la Iglesia del Santo Daime (Daimistas, União do Vegetal, A Barquinha, Francisca Gabriel, Maestro Daniel):

Se trata de interesantes agrupaciones abiertas y de carácter religioso, nacidas en la década de los años 1930 en Brasil, y cuyo sacramento es el Daime, una de las formas conocidas de preparar el ayahuasca. El consumo del enteógeno se realiza dentro de un ritual fuertemente estructurado y con un sentido sacro y terapéutico al mismo tiempo. Entre todas las iglesias daimistas deben sumar actualmente entre 10.000 y 13.000 adeptos, más una cifra de seguidores irregulares que tal vez sumen 4.000 o 5.000 personas más. (Fericgla 45)

¹²⁹ Corresponde a la planta conocida en botánica con el nombre *Banisteropsis caapi*. Ayahuasca es un término de origen quechua compuesto por las partículas “Aya” y “Huasca”. “Aya” puede traducirse como “alma”, “espíritu”, pero también como “cuerpo muerto” o como “muerto” simplemente. Por su parte, “huasca” significa “bejuco”, “liana” o “soga”. Su traducción literal, pues, admitiría diversas posibilidades, entre las que mencionamos la de “liana del espíritu” y “bejuco que lleva al lugar de los muertos”. Las comunidades indígenas de los secoya, cofanes, sionas, ingas, coreguajes y kámsás se refieren a la planta con el nombre de “yajé”, mientras que son las naciones jibaroanas las utilizan el término “ayahuasca”. Por otro lado, el sustantivo “ayahuasca” también puede ser utilizado para designar al brebaje psicoactivo que tiene en esta planta uno de sus ingredientes principales.

¹³⁰ Dicho libro es un estudio de campo de los rituales chamánicos con ayahuasca que realizan los indios Shuar del Amazonas.

Los ritos de la Iglesia del Santo Daime tienen la particularidad de combinar dos determinados tipos de trance que la antropología suele diferenciar.¹³¹ Así, el éxtasis chamánico se entiende como una experiencia en la que el espíritu parte y se desplaza a otras regiones, a otros mundos.¹³² En cambio, en las religiones de posesión —entre las que se hallaría el Candomblé— en vez del ascenso (o descenso) del alma, es la divinidad la que llega y posee al adepto. Explica Perlongher en “Las formas del éxtasis” que, en el caso particular del Santo Daime, “aparece la posesión –tipo Candomblé—y también los vuelos” (344).

De todas formas, debemos puntualizar que el interés de Perlongher por el trance ritual y las sustancias psicoactivas no surge a raíz de su ingreso en esta religión y de la consiguiente ingestión ritual de la ayahuasca, sino que se remonta a la influencia de autores como Artaud o Lezama Lima y a sus investigaciones antropológicas. Supuesto éste que confirma Osvaldo Baigorria, en su artículo “Néstor Perlongher, un cartógrafo del éxtasis”:¹³³ “El interés por las sustancias psicoactivas venía desde antes, por cierto: la escritura mediúmnica, en trance leve, intensificada por los humos de Artaud o los polvos de Lezama, un devenir chamánico del poeta dado vuelta por la fuerza dionisiaca que desintegra el yo en la lengua” (Baigorria 35).

¹³¹ El propio Perlongher cita a Michel Leiris para señalar una alternativa a esta clasificación. Leiris reconoce tres formas de trance: El proyectarse en otro mundo (viaje chamánico); estar fuera de sí (vía del místico); y, por último, volverse otro al ser poseído por una divinidad (cultos como el del Candomblé).

¹³² La cosmología Secoya recogida en el libro *El bebedor de yaje* a partir de la exposición oral del chamán Fernando Payaguaje apunta a la existencia de tres regiones cósmicas: la terrestre o natural (en la que estamos ordinariamente), la subterránea o inframundo y la celestial. Las puertas de cada uno de estos mundos se abren al chamán a través de la ingestión de diversas variedades de *yajé*, así como otras plantas psicotrópicas.

¹³³ Artículo publicado en la *Revista de cultura Ñ*, del diario Clarín, el 19 de diciembre del 2009 (págs. 34-35).

Humos y polvos

Hay diversos aspectos de Artaud que interesan a Perlongher pero el que quizá esté más relacionado con la experimentación psicoactiva es la relación del tiempo que pasa entre los indios tarahumara de México, participando de sus ritos. Esa experiencia dará como resultado diversos artículos que se publicarán posteriormente en forma de libro.¹³⁴ Nos dice Luis Mario Schneider en su ensayo “Artaud y México” que el pensador francés viaja a México en busca de una transformación personal que pasa por la experimentación con el peyote.¹³⁵ Previene, sin embargo, que Artaud no concibe la ingesta de peyote al estilo occidental o europeo, es decir, desacralizado. Por el contrario, viaja a México y busca a los indios tarahumara justamente para participar de sus ritos: “Su dirección es única y totalitaria: experimentar el peyote. Pero hay que estar prevenido ante Artaud. Experimentar el peyote no en la forma occidental o europea, sino en el sitio donde se vive el peyote, donde el hecho de tomarlo es sagrado. Artaud necesita el ritual” (78).

Huelga decir que Perlongher buscará en los ritos de la iglesia del Santo Daime ese mismo elemento *sagrado* que Artaud considera desterrado de la sociedad occidental. En efecto, lo que le mueve a contactar con los tarahumara es su intento de recuperar una consciencia mágica que se perdió con la civilización. Participar en el ritual del Ciguri (peyote) le permitirá “resucita[r] el recuerdo de esas verdades soberanas, mediante las cuales la conciencia humana, [...], recupera la percepción del Infinito, en lugar de perderla (*Tarahumara* 20).

¹³⁴ La primera recopilación en forma de libro se publica en francés en 1955, aunque no incluyen todos los textos que Artaud escribe sobre los tarahumara. En sus primeras ediciones en castellano, el libro aparece publicado con el nombre de *Los tarahumaras* (1972), publicado por Barral Editores y *Viaje al país de los tarahumara* (1975), de SepSetentas.

¹³⁵ El ensayo de Schneider prologa la edición en castellano de los escritos mexicanos de Artaud que publicó Fondo de Cultura Económica en 1984 con el título “México y viaje al país de los tarahumaras”.

Cabe señalar que el relato de Artaud sobre su experiencia con los tarahumara no está, sin embargo, exento de polémica. Al parecer, el tiempo que pasa en contacto con los indios es poco representativo respecto a los nueve meses que dura su viaje a México. Además, hay dudas en relación a su competencia lingüística en castellano, lo que (a pesar de ir acompañado de un guía-intérprete) podría haber dificultado la comunicación con unos indios que tenían fama de ser extremadamente reservados. Por otro lado, una parte considerable de la información que contienen sus artículos proceden de las lecturas que había hecho previamente para preparar su viaje, más que de la investigación de campo. Fernando Giobellina, en su libro *Soñando con los dogon: en los orígenes de la etnografía francesa* añade que las palabras que pone en boca de sus interlocutores no son siempre las que estos emitieron en realidad. Por todo ello, Giobellina concluye que lo allí relatado no es propiamente un documento etnográfico: “La falsedad de la información, sin embargo, puede ser vista, como el acceso a otro tipo de verdad; un autor mexicano, amigo, recopilador y comentarista de Artaud, Cardoza y Aragón, [...] lo expresa así: ‘no tuvo un gran conocimiento de nuestras culturas, a pesar de lo que afirme en tal o cual escrito. Se los inventaba, y es su invención lo que cuenta’” (369-70). El relato de Artaud, en consecuencia, tendría validez no tanto por su fidelidad o veracidad sino más bien por tratarse de una interpretación radicalmente distinta, alucinante y subversiva de una cultura hasta entonces ignorada e, incluso, menospreciada.

Lezama Lima, otro de los autores que despiertan el interés de Perlongher por la aventura química, aborda a su vez las aventuras de Artaud en tierras tarahumaras en un ensayo titulado “Artaud y el peyotl”. Según lo que sostiene Enrique Flores en su artículo “Chamanismo y neobarroso: poética de la ayahuasca”, el ensayo de Lezama Lima estaría

“en el centro de las meditaciones de Perlongher en torno a la ‘experiencia salvaje’, la fuerza y la forma, la domesticación del delirio, el neobarroco, el neobarroso, el trance poético y la poética de la ayahuasca” (Flores).

Tal como se pone de manifiesto en su texto “Artaud y el peyotl”, Lezama Lima no ve con buenos ojos la experimentación alucinógena. Allí, las aventuras psicodélicas son descritas como una magia que convierte en “táctiles y acostumbrados los palacios inexistentes, creando culturas que no se apoyaban, humos congelados que seguían desconocidas leyes de cristalización, relámpagos que prolongaban sus coloreadas pausas, como si se hubiesen trocado en metales” (*Tratados* 197). Para Lezama Lima, las visiones alucinadas de Artaud (al igual que las de Cocteau, o las de Huxley) reconstruyen la realidad exterior bajo los patrones irreales del mundo interior. En el fondo, para el escritor cubano, esas visiones son el resultado del desquite de la planta por ser consumida: “El vegetal se vengaba del hombre. Construía dentro de él un árbol que extendía sus hojas en las evaporaciones cerebrales” (198).

Dejando a un lado su interés por la obra de autores como Artaud o Lezama Lima, Perlongher también se interesa por el chamanismo y la capacidad reveladora de las sustancias psicoactivas a través de sus propias investigaciones antropológicas. Él mismo confirma este extremo durante la entrevista titulada “Paseando por los mil sexos”, donde explica que, después de pasar un cierto tiempo concibiendo la poesía como un “dejarse ir”, su interés por lo chamánico se despierta a raíz de un estudio de campo relacionado con el uso de sustancias psicoactivas que llevó a cabo en diversas comunidades indígenas

de México.¹³⁶ Más concretamente, Perlongher realiza investigaciones sobre la relación entre sustancias psicoactivas y el lenguaje en una tribu del norte de México que emplean para sus rituales sustancias enteógenas denominadas “hongos del lenguaje”.¹³⁷

Delirios lingüísticos

Precisamente, al ser preguntado por la importancia del delirio en el lenguaje poético, el escritor argentino remarca el papel esencial de la poesía para acceder a un orden alucinante:¹³⁸ “Este es el extremo de la intensidad que tiene que ver con el éxtasis. Por eso el lenguaje de la poesía se aparta del orden del discurso convencional. Remitiría, el lenguaje poético, más a un flujo que está circulando por abajo y que tiene que ver con la alucinación” (*Papeles* 317).

En una nueva entrevista titulada “Las formas del éxtasis”, que concede a Diego Vecchio, Perlongher se apoya en los estudios sobre el éxtasis de Georges Lapassade para afirmar que la poesía moderna es extática porque no remite a una comprensión: “No se puede encontrar un código de interpretación y hay que navegar por los flujos que la misma obra poética va indicando. A la poesía no le queda bien un saquito, un corsé que la aplaste y la traduzca a otra cosa. Este tipo de prácticas se hacen, pero son infelices y destructivas de la poesía” (346). La poesía deviene una herramienta de expresión extática

¹³⁶ Entrevista realizada por Daniel Molina. y publicada originalmente en el número 8 de la revista *Fin de siglo*, publicado en 1988. Dicha entrevista se incluye en *Papeles insumisos*.

¹³⁷ El término “enteógeno” significa literalmente tener a Dios dentro de nosotros. El término fue propuesto por el investigador Gordon Wason como alternativa al término “alucinógeno”, que el propio Perlongher considera “prejuicioso”. Véase a ese respecto su entrevista concedida a Diego Vecchio: “Digo enteógenas para evitar la horrible palabra alucinógena, ya tan estropeada, porque no es ni alucinación no desvarío sino encuentro con lo divino” (*Papeles* 344-45).

¹³⁸ La pregunta fue efectuada en el marco de una entrevista titulada “Paseando por los mil sexos”, que condujo Daniel Molina. Se incluye en *Papeles insumisos*.

cuando es capaz de capturar la intensidad del momento. Pero eso requiere, en primer lugar, jugar con las palabras (mezclándolas y desfigurándolas), para subvertir el orden del discurso, para suspender el sentido prefijado de las palabras que nos mantiene sujetos a una “forma de ver” homogeneizadora. Se requiere, puntualiza el escritor, “una lucha solitaria y atroz: deformar todo, desconfiar siempre de los sentimientos dados, y, simultáneamente, dejarse... dejarse arrastrar por lo que llega, por lo que nos sacude o tremola” (Perlongher, *Prosa* 140).

Los versos del poeta no se crean sólo para ser comprendidos intelectualmente. La *misión* de esas palabras mezcladas y distorsionadas en la poesía extática es producir resonancias capaces de arrancarnos de nuestro estado de consciencia convencional. Así lo expresa el propio Perlongher en su ensayo “Poesía y éxtasis”: “El poeta hace versos que no se entienden. Ello porque instala el recurso mágico de su resonancia en otro estado de consciencia, en un estado de consciencia cercano al trance en el que se envuelve el que escribe, en el que [el que] escribe aspira a envolver [a] que lee, en el que se envuelve (de últimas) el que lee” (149). La poesía extática no comunica ideas, más bien produce “chispas”, enciende e ilumina, en definitiva. Las suyas son palabras con poder para desplazar consciencias, para producir intensidades: “No pasa por el plano de la comunicación, sino, primeramente, por esa suerte de chispa interior que da la conexión de las almas en trance” (151).

De todas formas, no nos puede pasar desapercibido que la poesía extática tiene algo de oracular, de mediúmnic. En primer lugar, porque su lengua es “hermética, difícilmente interpretable o aun entendible” (151). En segundo lugar, porque la inspiración poética es una experiencia en la que uno no es él mismo, ni es quien

realmente habla: “[V]os no sos vos, no sos vos quien habla” (*Papeles* 383) dice en la entrevista con el antropólogo Edward Mac Rae titulada “Recibir los himnos, pero celebrar el vacío”. Es una idea que reitera también en la entrevista “Un diamante de lodo en la garganta” con Luis Bravo, en la que Perlongher reivindica una poesía más allá del “yo”, de una voz que precede al “yo”. De ahí que reivindique justamente al chamán de cada poeta: “Una poesía contra-yo, antes del yo, que busca soltar lo que está antes: el ritual, el chamán de cada poeta” (*Papeles* 307). Para Perlongher lo que uno escribe durante el trance poético no es necesariamente una expresión de la identidad personal, sino de una naturaleza que nos constituye pero que precede al ego. En esa misma entrevista con Bravo, Perlongher remacha afirmando que “lo que uno escribe no es expresión de lo personal exactamente. Creo que uno es una especie de médium atravesado por las revoluciones del lenguaje” (306). Artaud, en su artículo “El rito del Peyote entre los Tarahumara”, se había referido a una idea similar, no asociada específicamente con la poesía pero sí con una actitud cultivada por los tarahumara. Argumenta el pensador francés que no todo lo que hace, siente y piensa el sujeto le pertenece. Y añade que los indios tarahumara saben determinar cuándo sus sentimientos, ideas y acciones son propiamente de ellos y cuándo no les pertenecen: “el tarahumara distingue sistemáticamente entre lo que es de él y lo que es del Otro en todo lo que piensa, siente y produce” (*Tarahumara* 22-23).

Que el lenguaje del trance poético no sea propiedad de quien escribe también lo deja patente el chamanismo mazateco de María Sabina, para quien las palabras vienen durante el éxtasis de arriba, del cielo: “Si suena la música, yo bailo en pareja con los Seres Principales y también veo que el Lenguaje cae, viene de arriba, como si fuesen

pequeños objetos luminosos que con fuerza caen del cielo. El Lenguaje cae sobre la mesa sagrada, cae sobre mi cuerpo. Entonces atrapo con mis manos palabra por palabra" (Estrada 91, qtd. in Cussen 185). Lo mediúmnico en el trance poético nos remite, a su vez, al concepto de glosolalia (o don de lenguas) que Perlongher elucida como una capacidad para comunicarse en una "lengua hermética, difícilmente interpretable o aun entendible, transmitida por una potencia superior, celestial o luzbérica, que expresa un estado de conciencia diferente o alterno y zanja su dictamen en ese otro estado, en lo que a la recepción del flujo oracular refiérese" (*Prosa* 151). La glosolalia pone de relieve la necesidad de un lenguaje específico y al margen de lo racional para expresar lo inexpresable, para relatar el fenómeno extático.

Resulta interesante comparar, asimismo, ese "don de lenguas" con la noción chamánica de "palabras de poder", manejada por diversos pueblos amazónicos. Así, por ejemplo, el chamán secoya Fernando Payaguaje explica en *El bebedor de yajé* que el contacto habitual del curaca con los diferentes espíritus le permite justamente revestir de poder sus palabras:¹³⁹ "Las palabras son veraces si están respaldadas por hechos; en este caso la palabra se transforma en poder, obra lo que dice. Eso ocurre con los sabios, pues los grandes curanderos reciben su potencia del habitual contacto con los diferentes espíritus" (Payaguaje 31). Las palabras de poder tienen la capacidad de modificar la realidad de la misma forma que las palabras poéticas tienen la potestad de cambiar la forma en que se experimenta dicha realidad.

¹³⁹ El pueblo Secoya del Amazonas vive a caballo de Ecuador y Perú. El término "curaca" significa "chamán curador".

La poesía de la ayahuasca

Dice Perlongher que la inspiración poética ya es por sí misma un “trance leve” (383), aunque eso no impide que se convierta también en el vehículo ideal tanto para expresar sus visiones extáticas como para tratar de provocarlas en el lector. Perlongher refleja sus experiencias con la ayahuasca en el poemario *Aguas aéreas* (1991) y parcialmente también en *Chorreo de las iluminaciones* (1992).¹⁴⁰ Y, si nos atenemos a lo que Echavarren sostiene en “El azar y la droga”, el primero de estos dos poemarios tiene, además, la particularidad de haber sido escrito estando aún bajo la influencia de la planta psicodélica: “Bajo el efecto de la ayahuasca, a través del rito del Santo Daime, Néstor Perlongher, residente entonces en San Pablo, escribió en 1990 un libro de poemas: *Aguas aéreas*”.¹⁴¹

Expresarse desde un estado de consciencia alterado por el brebaje psicoactivo da como resultado “más que un texto una forma”, tal como reza uno de los versos del primer poema de *Aguas aéreas*. Lo expuesto no son conceptos, sino más bien trazos, o bosquejos de la experiencia; en definitiva, una cartografía que Baigorria define en términos de “mapa inteligible de las efusiones, los derrames, los escapes de un cuerpo místico que vive, se abre y se disuelve en el mundo” (“Cartógrafo” 35).

De ahí también que Perlongher emplee técnicas capaces de comunicar esos desbordes, derrames y excesos. Precisamente, Cussen afirma que “[s]us estrategias son excesivas: disolución del sujeto, simultaneidad y confusión de planos, sinestesia,

¹⁴⁰ Publicado póstumamente, *Chorreo de las iluminaciones* no es un poemario íntegramente dedicado a la experiencia de la ayahuasca, como sí lo es *Aguas aéreas*. Los poemas de *Chorreo* retoman temas ya presentes en libros anteriores y plantean otros nuevos relacionados con su enfermedad.

¹⁴¹ Su interés por la experiencia de la ayahuasca y también por el Santo Daime se refleja igualmente en tres ensayos acerca de la experiencia extática (“Poética urbana”, “Poesía y éxtasis” y “La religión de la ayahuasca”), así como en el inconcluso “Auto Sacramental do Santo Daime”.

paradojas, enumeraciones caóticas, aliteraciones y paranomasias, reiteraciones obsesivas y glosolalia” (Cussen, “Éxtasis” 180).

Perlongher no busca explicar intelectualmente el significado de su experiencia con el yagé, sino replicar en la mente del lector las percepciones y sensaciones de su viaje psicodélico. *Aguas aéreas* (y su poesía, en general) tiene al cuerpo en el punto de mira.¹⁴² Perlongher busca provocar en el lector el mismo espasmo y contorsión que experimenta en carne propia mientras se encuentra bajo el influjo del brebaje amazónico. El primero de los poemas de *Aguas aéreas* es, en este sentido, una declaración de intenciones. Así rezan los últimos versos de la composición I:

En el dejo un espasmo
Contorsionaba los ligámenes
y transmitía a los encajes
la untuosidad del nylon

rayándolos
en una delicada precipitación. (Perlongher 12)

El espasmo erosiona los “encajes” con los que hemos articulado nuestra imagen de la realidad. Las fronteras que nos permiten delimitar dónde comienzan y acaban las cosas (o dónde acabo yo y empieza el otro) se vuelven elásticas, se estiran y relativizan hasta quedarse (y quedarnos) al borde de un precipicio. Descubrir las costuras de una realidad construida en la que el texto es (un) tejido (“el cuadriculado del mantel –mental” de los versos 8 y 9 de ese mismo poema) puede producir vértigo, mareo o náusea pero también es oportunidad para la experiencia más intensa.

Por otra parte, la intensidad de la experiencia se simboliza a través de la luz en sus diversas manifestaciones: ya sea como luz blanca, a través de los diferentes colores, o por

¹⁴² El propio título del poemario sugiere tanto volatilización y evaporación como un pasaje, intersticio, o confluencia, entre dos estados.

medio de reflejos y refracciones en el agua. A su vez, la sensibilidad sinestésica del tomador de yagé se traduce, sobre todo, en un intercambio de cualidades entre los elementos lumínicos y los sonoros. Adrián Cangi, en su introducción a *Papeles insumisos* relaciona esta fusión entre las visiones y los sonidos como una reproducción de la experiencia de los cánticos de culto de Santo Daime: “Tocar se confunde con mirar. Durante se mira tocando. ¿Dónde es preciso colocarse para ver? Fuera de sí, en el fluir propio del líquido acre” (19). Por su parte, Ben Bollig, en “Néstor Perlongher and Mysticism: Towards a Critical Reappraisal”, describe el fenómeno del siguiente modo:

Lights and watery reflections dominate the poem, while non-reflecting surfaces begin to reflect (‘incrustación del palo’) through the play of light on water, and light takes on the quality of water (‘derretimiento de la luz’). The poem therefore reveals a new sensitivity of the *ayahuasca* user to synaesthesia. (86)

La cita de Bollig se centra en el poema XX, pero lo cierto es que la luz y la sinestesia son recursos se hallan presentes a lo largo del libro: “la transparencia de la voz” (*Aguas* 22) del poema VIII, “los brillos rítmicos” (25) del poema X, o “la cítara pupilar” (53) del poema “Paso de la serpiente”, son algunos de los ejemplos. Y cuando la luz se mezcla con el movimiento, se crea un caleidoscopio de imágenes hipnotizador. Es el caso, por ejemplo del poema VIII: “en cada oscilación el fulgurante despedazamiento de la distancia en glóbulos de laca, en cada glóbulo una luz” (22).

Al igual que la sinestesia, los otros recursos destinados a transmitir el estado de conmoción que produce el “brebaje divino” se encuentran repartidos por todo el libro. En lo que se refiere a las paradojas, conviene destacar las dos preguntas que aparecen planteadas al final del poema II: “¿Adónde se sale cuando no se está? / ¿Adónde se está

cuando se sale? (*Aguas* 13). Las preguntas remiten a la paradoja que plantea el significado etimológico del éxtasis: salir de uno, disolver la identidad.¹⁴³

Esas paradojas son contradicciones que remiten a las empleadas por místicos cristianos como San Juan de la Cruz o Santa Teresa de Jesús (“muero porque no muero”) o a los *koan* que el maestro zen les plantea a sus discípulos (¿qué sonido se produce al aplaudir con una sola mano?).¹⁴⁴ Al igual que sucede en el *koan*, lo que se plantea en la poesía visionaria de Perlongher trasciende el sentido literal de las palabras.

Otros recursos “excesivos” como las reiteraciones obsesivas o, incluso, a las aliteraciones y paranomasias podrían compararse con otros métodos de la tradición oriental, como la repetición de mantras, igualmente concebidos para provocar un estado alterado de consciencia. En sánscrito *mantra* significa literalmente “liberación de la mente” y consiste en una palabra (o frase, sílaba, etc) que el practicante de yoga debe repetir hasta lograr una concentración absoluta. A su vez, la monotonía de la reiteración y las constantes aliteraciones de *Aguas aéreas* quieren abstraer al lector (“Por caños cañerías ventanolas corpúsculos y baños” (25)) del flujo constante de pensamientos en el que uno suele estar atrapado.

El conjunto de poemas que conforma *Aguas aéreas* no pretende describir una experiencia con ayahuasca, pues ésa es la tarea de los ensayos antropológicos. El objetivo de este poemario es, por el contrario, emprender un viaje que fluye mediante imágenes fugaces reemplazadas rápidamente por otras igualmente sugestivas. Las palabras mutan

¹⁴³ De ahí el juego de reflejos y refracciones acuáticas que proponen los poemas de *Aguas aéreas*. Sin duda, el reflejo en el agua es casi siempre más inestable y fracturado que el reflejo obtenido en el espejo propiamente dicho. Esa imagen cambiante y rizomática dificulta la reapropiación y re-territorialización de la imagen de sí.

¹⁴⁴ El *koan* es un problema ilógico que únicamente puede resolverse suspendiendo el pensamiento racional.

al igual que la consciencia; podemos fijar nuestra atención en cada una de las palabras aunque es posible también observar en la distancia el movimiento fluido que conforma este constante suceder de vocablos, de imágenes. Se trata de algo que es, a la vez, constante y dinámico. Reynaldo Jiménez, en “Templar”, afirma que “[e]se es el gesto supremo de la desagitación, del vuelo en el planeador de agua que es la conciencia una vez que se alivia de todo rol en la aceptación del juego inexplicable” (*Aguas* 60).¹⁴⁵

Nicolas Rosa, en los *Tratados sobre Néstor Perlongher*, interpreta ese flujo en clave de paseo esquizoide, de nomadización que “se opone a los trayectos rutinarios como los trazados distópicos excluyen la centralidad de las topías” (112-13). A su vez, Echevarren afirma que ese flujo de visiones, sonidos y palabras precisan de “un agua por donde fluyan, como un *perpetuum mobile*, una pantalla líquida que no cesa de brindar lo que no se sabía que estaba allí” (Perlongher, *Poemas completos* 11, qtd in Cussen). Los versos de *Aguas aéreas* sería la culminación de una poética de desterritorialización que comienza con el Barroco. Suspender la función de comunicación del texto, jugar con sonos y sentidos, permite romper con las sujeciones del yo lírico y deja fluir, en consecuencia, un torrente de visiones. Así lo sostiene el propio poeta en su ensayo “Caribe Transplatino. Introducción a la poesía neobarroca cubana y rioplatense”: “Al desujetar, desubjetiva. Es el deshacimiento o desasimiento de los místicos. No es una poesía del yo, sino de la aniquilación del yo. Libera el florilegio líquido (siempre fluyente) de los versos de la sujeción al imperio romántico de un yo lírico” (*Prosa* 94). Perlongher quiere dejar atrás el “yo lírico”, el sujeto cartesiano que se presupone detrás del flujo de visiones. Se trata, en definitiva, de fluir hacia la continuidad superando la discontinuidad.

¹⁴⁵ Ensayo que acompaña al poemario *Aguas aéreas*, publicado en 1991 por Último Reino.

Receta para disolver el ego

De todas formas, la aniquilación del “yo” no es únicamente un recurso de la poesía extática. Perlongher sostiene que la ayahuasca licúa y Echavarren añade que su poder de licuefacción afecta tanto a los dogmas religiosos como al “yo” con el que nos identificamos. Efectivamente, en “El azar y la droga”, este investigador afirma que la identidad que asumimos como propia queda arrasada por el torrente de visiones que produce el brebaje amazónico:

Creemos que nos conocemos, asumimos una identidad – que se derrumba arrasada por el ramalazo de un cielo líquido, una nueva chance de introspección que nos hace ver como extraña nuestra actitud cotidiana y también nuestro sentimiento, abocados a un misterio más hondo que se manifiesta. Nos recorre una fuerza ajena. (Echavarren)

Pese a todo, la capacidad de poner en jaque la identidad personal no es exclusiva de la ayahuasca. Basta con remitirse, por ejemplo, a los textos que Henri Michaux articula a partir de sus experiencias con la mescalina.¹⁴⁶ Precisamente, en el ensayo “Henri Michaux”, Octavio Paz efectúa una lectura de los efectos que tienen sobre la identidad personal las experiencias de Michaux con la mescalina. Así, el encuentro con la sustancia es como una ventana por la que la mirada se desliza infinitamente encontrando no el yo sino únicamente la mirada misma:

Y al volver el rostro: no hay nadie. También yo me he ido de mí mismo. Espacio, espacio, vibración pura. Gran regalo, don de dioses, la mezcalina es una ventana donde la mirada se desliza infinitamente sin encontrar nada sino su mirada. No hay yo: hay el espacio, la vibración, la vivacidad perpetua. (Paz, *Obras 2*: 244)

¹⁴⁶ La mescalina es la droga que se obtiene al sintetizar el principio activo del peyote. Aunque Michaux experimentó con diferentes sustancias, ésta fue la que consideró más interesante a la hora de experimentar con los límites de la consciencia. Ana Iribas Rudín, en su artículo “En busca de la alteridad: autoexperimentaciones de Henri Michaux”, enumera los diversos volúmenes que el artista francés dedica a sus viajes psicoactivos, entre los que se contarían *Misérable Miracle* (1956), *L’Infini turbulent* (1957), *Connaissance par les gouffres* (1961), y parte de *Les grandes épreuves de l’esprit* (1966)” (173-74).

Echavarren se había referido a una etapa que surge una vez consumada la pérdida del yo y en la que una fuerza ajena recorrería al sujeto. En el análisis de la experiencia de Michaux que efectúa en *Corriente alterna*, Octavio Paz avanza, por su parte, lo que sigue a continuación; a saber, la identificación con algo que, si bien ajeno, descubrimos a la vez como propio: “En el momento último, cuando ya nada queda en nosotros —pérdida del yo, pérdida de la identidad— se opera la fusión con algo ajeno y que, sin embargo, es nuestro, lo único en verdad nuestro” (*Obras 2*: 245-46).

No está de más en este punto recordar al antropólogo Michael Taussig quien, por su parte, describe en *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man. A Study in Terror and Healing* cómo experimentó en propia carne los efectos disociativos del yagé. Su cita pone de relieve la corriente constante de imágenes de uno mismo que van sucediéndose. En un momento determinado, las identidades dejan de guardar relación unas con otras y aunque el observador sigue identificándolas como propias, a la vez las siente como si pertenecieran a otros:

I learn to use dissociation as an advantage as a way of escaping from the horror. I am not the person being got at; rather I am the disembodied face-presence calmly peering in and watching this other an unimportant me. I watch my other self, safely now. But then this second me, this objective and detached observer, succumbs too, and I have to dissociate into a third and then a fourth as the relation between my-selves breaks, creating an almost infinite series of fluttering mirrors of watching selves and feeling others. (141)

En definitiva, todas estas experiencias —la mirada que se desliza infinitamente, la fuerza extraña que nos atraviesa, el reconocimiento de ese elemento ajeno como algo propio— remiten a lo que Osvaldo Baigorria define como “cuerpo místico” en su artículo “Néstor Perlongher, un cartógrafo del éxtasis”. Para él, las sustancias psicoactivas articulan lo que equivaldría a un “cuerpo sin órganos”, empleando la terminología que Deleuze y Guattari

toman prestada de Artaud, o a un cuerpo desmembrado, siguiendo el mito del origen de Dionisos.

En las sustancias inductoras del éxtasis se jugaría la construcción de un cuerpo místico, asociado al deleuziano “cuerpo sin órganos”, donde “cambia la imagen corporal, el sujeto se percibe a sí mismo desde fuera, en un plano cero de pura intensidad que corresponde a las vibraciones, los corpúsculos, las ondas, las velocidades, las lentitudes”. (Baigorria 35)

En *Mil mesetas* el cuerpo sin órganos se presenta definido como conexión de deseos, conjunción de flujos, *continuum* de intensidades (166). No es baladí que Deleuze y Guattari presten atención a la forma en que Castaneda —experimentando, entre otras cosas, con el peyote— logra construir “flujo por flujo y segmento por segmento” lo que denomina “líneas de experimentación”: “no puede hablarse de ‘mi’ cuerpo sin órganos, sino de ‘yo’ en él, lo que queda de mí, inalterable y cambiando de forma, franqueando umbrales)” (166). Efectivamente, éste es el punto que nos permite relacionar lo que sobre la disolución del “yo” exponen Deleuze y Guattari, Octavio Paz, Taussig, Echavarren y, por supuesto, Perlongher. Desaparecen las imágenes fijas, los umbrales permanentes de lo que constituye nuestra identidad. Sigue habiendo una suerte de yo, una mirada, pero es este un ‘yo’ que cambia incesantemente de forma, que se metamorfosea constantemente. El cuerpo sin órganos, al posibilitarnos *devenir-alguna cosa diferente* (devenir-animal, devenir-mujer, devenir-niño, devenir-molécula...), nos permite, al mismo tiempo, ver la realidad con los ojos del otro.¹⁴⁷

Un Devenir-animal

No en vano, en una carta con fecha del 8 de noviembre de 1989 que envía a su amiga Sara, Perlongher resume una de las ingestiones rituales de la ayahuasca en el

¹⁴⁷ Aunque quizá eso sea tan engañoso como ver la realidad desde “nuestros propios ojos”.

marco del Santo Daimé como una experiencia en la que predomina la mutación: “todo se volvió una gigantesca bola o rueda de mutaciones que se mudaban en otras transformaciones, todo devenía otra cosa, la referencia inclusive egoica se perdía” (Perlongher, *Papeles* 438). Es posible que experiencias como la descrita en esa epístola sean el origen de versos como los del poema IX de *Aguas aéreas*: “¿no habitaba una anguila que, superando el foso, se transformaba en águila? O era el lagarto de las ruinas, por basurales espejados, deslizando su cola centelleante, para yescar en la fricción del fuelle la lisura del jade” (Perlongher, *Aguas* 23).¹⁴⁸

El interés de Perlongher por la mutación evidencia, por un lado, una voluntad por entender al “yo” como un ser en tránsito que se adapta sobre la marcha y, a su vez, al lenguaje como un código que sorteja la identidad. De ahí que la experiencia extática requiera, para poder expresarse, de la metáfora. Tanto el éxtasis como la metáfora son, en último término, metamorfosis.

Por otro lado, el interés por la mutación reconecta al autor con una larga tradición chamánica donde el brujo tiene capacidad para metamorfosearse en todo tipo de seres vivos. En *El bebedor del yajé*, el chamán secuoya Fernando Payaguaje explica que los brujos tienen en ocasiones capacidad para convertirse en tigres, lo que les resulta de gran utilidad para cubrir grandes distancias o devorar a sus enemigos:

[H]ay ocasiones en que el brujo puede convertirse en tigre; para ese animal no hay distancias; por tanto, como si fuera bajarse de un palo, el brujo-tigre llega hasta la casa de su enemigo y lo devora. En esa condición, podrá recorrer la selva en el tiempo que empleamos para rodear un árbol; suele matar pero sin comer la carne humana; pero si lo hace, se envicia y no podrá dejar de matar. (93)

Como nos recuerda Octavio Paz en “La mirada anterior”, su introducción a *Las*

¹⁴⁸ Estos versos también son equiparables a las historias de chamanes que, durante sus propias visiones, devienen animales. Fernando Payaguaje se refiere por ejemplo a hechiceros que se convierten en “tigres”.

enseñanzas de Don Juan, en el chamanismo, el saber y el poder están íntimamente relacionados con la metamorfosis. El animal puede proporcionar al brujo conocimiento a la vez que poder. Y dicho conocimiento se adquiere viendo la realidad de una forma distinta: “el hombre que sabe (el brujo) es el hombre de poder (el guerrero) y ambos, saber y poder, son las llaves del cambio. El brujo puede ver la otra realidad porque la ve con otros ojos -con los ojos del otro” (Castaneda 15).

La metamorfosis del chamán, su particular devenir-animal, puede interpretarse también como una fórmula que busca alejar al ser humano del antropomorfismo y, en último término, del antropocentrismo. Se trataría, pues, de percibir la realidad de una forma inusitada, más allá de los límites impuestos por una estructura cognitiva antropomorfizada. También la simulación, concebida por Severo Sarduy como compuesto de copia/simulacro, anamorfosis y trompe-l'oeil, tiene como objetivo ofrecer perspectivas excluidas de la interpretación convencional de la realidad. Así, el simulacro —a decir de Sarduy— es una subversión del modelo copiado: “El travestí no imita a la mujer. Para él, à la limite, no hay mujer, sabe —y quizás, paradójicamente sea el único en saberlo—, que ella es una apariencia, que su reino y la fuerza de su fetiche encubren un defecto” (Sarduy, *Obra 2*: 13). El travestí —epítome humano de simulacro— abole o, cuanto menos, reduce la dicotomía y oposición de los sexos. Su actitud es, en consecuencia, una carga de profundidad contra las delimitaciones de género que sujetan y encasillan. Por su parte, el desplazamiento del punto de vista que exige la anamorfosis permite hallar la lectura marginal, lo que en cierta forma es un devenir otro, ponerse en su piel para poder ver la realidad desde una perspectiva que no es la habitual o frontal: “El lector de anamorfosis, es decir, el que bajo la aparente amalgama de colores, sombras y

trazos sin concierto, descubre, gracias a su propio desplazamiento, una figura, o el que bajo la imagen explícita, enunciada, descubre la otra, ‘real’” (25). Finalmente, la técnica del *trompe-l'oeil* hace a su vez visible lo que queda fuera de los límites, de los márgenes.¹⁴⁹

El veneno dionisíaco

La dionisiaca es una fuerza liberadora pero también desintegradora y aniquiladora. Es algo que advierte el propio Perlongher. Lo dionisíaco en estado puro es un veneno: la disolución de la individualidad que conlleva debe ser controlada si no se quiere caer en “vanas fantasmagorías o, lo que es peor, que —como suele suceder en el uso occidental de drogas pesadas— se vuelva contra sí, arrastrando al sujeto en una vorágine de destrucción y autodestrucción” (*Prosa* 162). Al emplear el ejemplo de las drogas pesadas, el escritor argentino reconoce que una de las vías de éxtasis más expuestas a la disgregación total, a la locura, es la de las sustancias alucinógenas.

Artaud en su artículo “El rito del peyote entre los Tarahumara” había advertido la naturaleza doble del peyote. Como todo *pharmakon*, contenía propiedades extáticas, reveladoras y liberadoras pero, por otro lado, podía llevar a la locura: “Con el peyote ocurre como con todo lo humano. Es un principio magnético y alquímico maravilloso, con la condición que se sepa tomar, es decir, en las dosis y la graduación adecuada. Y, sobre todo, que no se tome a destiempo y sin sentido” (*Tarahumara* 26). Los requisitos que señalaba Artaud para un “buen viaje” eran pues no excederse en las cantidades pero también que no se tomara en cualquier momento, sin la preparación adecuada y sin

¹⁴⁹ Aunque también engaña: hace que un interior parezca un exterior o que algo artificial parezca natural. Es pues un recurso que genera incertidumbre, duda; un juego visual que, en definitiva, no admite asideros.

propósito alguno. Para Perlongher esos requisitos marcarían la diferencia entre la ingesta desritualizada y la sagrada. Y por esa misma razón, en la entrevista “Las formas del éxtasis”, Perlongher asocia los peligros de las drogas con el formato desritualizado que se ha instaurado en la sociedad actual. El individualismo y el racionalismo —dos grandes ejes constitutivos de la sociedad contemporánea— han desplazado la posibilidad de un éxtasis sagrado. El único modo de éxtasis que nos ofrecen es el éxtasis autodestructivo, la “salida por abajo”, que destruye “el yo a costa de destruirse a sí mismo” (*Papeles* 344). Pero eso contradice justamente el propósito del éxtasis. Uno no busca *salir de sí* con el fin de aniquilarse: “No es que la gente solamente se reinvente porque quiere morir. No es el Tánatos de Freud. El deseo de la muerte es *a posteriori*, diría Deleuze. Lo que hay es una fuga intensiva que toma el camino de la droga como una manera de buscar el éxtasis” (344). Y es que, aunque en cierta forma el éxtasis invoque a la muerte (recordemos que todo trance extático implicaría, al menos temporalmente, la disolución del ego), éste no conduce, por lo general, a la supresión física. Como advertía Octavio Paz en su ensayo “Gracia, ascetismo, méritos” de *La corriente alterna*, el éxtasis es “[d]esaparición del yo y del nombre, no pérdida del ser” (*Obras* 2: 252).

En definitiva, para Perlongher hay dos maneras de recorrer la vía extática de las sustancias psicoactivas: La primera implicaría una experimentación descontextualizada y ociosa, en la que existiría un elevado riesgo de autodestrucción. El escritor argentino pone como ejemplo fallido de este primer modo de experimentación al movimiento psicodélico de los años 60, manifestación que habría fracasado, en parte, por su incapacidad para liberarse de su filosofía individualista y constituirse en una suerte de religión comunitaria. El segundo modo de experimentación consistiría precisamente en

explorar las sustancias psicodélicas bajo el paraguas de un marco ritual y comunitario. El poeta argentino había manifestado en su ensayo “Poesía y éxtasis” que, para conservar la lucidez en medio del torbellino dionisiaco, hacía falta la forma apolínea (Perlongher, *Prosa* 153). Para darle *forma* al éxtasis psicodélico, se hace necesario recuperar el espíritu de aquellas aquellas tradiciones antiguas que entendían el éxtasis como una experiencia sagrada: “[H]ay maneras religiosas del trance que, lejos de echar las luminosidades fantasmagóricas por la borda del agujero seductor, disponen el agenciamiento de los brillos como una escalera hacia lo celeste del astral” (153).

Esa recuperación es posible porque han surgido versiones modernas, recicladas y eclécticas de esas religiones, ritos o cultos de antaño. Es ahí donde entraría la religión de la ayahuasca en la vida de Perlongher, pues sus prácticas combinan la fuerza dionisiaca con la mesura apolínea del ritual. Así, por un lado, en el Santo Daime lo dionisiaco se concretaría no sólo en el uso de un brebaje psicoactivo, sino también en los cantos y bailes en los que participan sus adeptos durante toda la noche:

[A]lgún dios me escuchó y me puso en contacto con una religión brasileña, la del Santo Daime, que tiene un ritual absolutamente orgiástico. Beben un líquido que se llama ayahuasca, originario del Amazonas. Después –en medio de visiones potentísimas provocadas por la bebida— cantan y bailan durante toda la noche, sin parar. (Perlongher, *Papeles* 353)

Lo apolíneo, a su vez, estriba en el carácter “orientador” de los himnos cantados por los iniciados, que actúan –a decir de Perlongher–, como faro de las expediciones visionarias:

[L]as expediciones visionarias por las infractuosidades transpersonales y los paraísos del más allá, son puntuadas y orientadas por himnos musicales, recibidos por inspiración divina por los correligionarios, que obran como faro y guía en el asombroso arrobamiento de la fuerza, devolviendo así lo divino a la forma del éxtasis que es la poética. (*Prosa* 153)

El problema surge cuando la forma que se ha elegido para contrarrestar lo dionisiaco acaba restringiendo lo que esa fuerza tiene de positivo. Eso es lo que, en buena parte, explica el distanciamiento de Perlongher respecto a la Iglesia del Santo Daime al final de su vida. De hecho, poco antes de morir el escritor formalizó la ruptura con su cofradía redactando y firmando una carta de separación (Echavarren, *Azar*). Es cierto que, como nos recuerda Echavarren, buena parte de las razones para ello deben buscarse en la estructura jerarquizada de la organización y en las batallas internas por el poder, al igual que en “el desnivel educativo o intelectual entre los participantes que no forman una comunidad homogénea” (*Azar*). De todas formas, en nuestra opinión, habría otra razón importante: los himnos territorializan la experiencia dejando poco espacio al propio individuo para articular libremente sus propias interpretaciones respecto a ésta. En su libro titulado *Al trasluz de la ayahuasca*, el antropólogo Josep Ma. Fericgla distingue precisamente las prácticas chamánicas de las tribus indígenas que consumen ayahuasca de los rituales de religiones sincréticas que, como el Santo Daime, emplean los himnos para controlar la fuerza de la experiencia con el brebaje amazónico:

Este punto es resuelto por los movimientos religiosos sincréticos con la fórmula universalmente conocida: los adeptos cantan himnos cuyos textos y melodías les orientan en tal estado de consciencia modificada, con lo cual en realidad casi nunca o nunca llegan a realizar el esfuerzo individual del chamán indígena por autocontrolarse hasta “generar lenguaje” ya que la propia doctrina con los cánticos actúa de orientador prefijado. (57-58)

Al final de su recorrido, Perlongher acaba descubriendo que las religiones sincréticas como la Iglesia del Santo Daime no son herederas de la espiritualidad de los pueblos arcaicos. Sólo algunas comunidades indígenas son capaces de mantener en equilibrio la humana necesidad simultánea de orden y caos. Sólo esos pueblos tildados de primitivos

son capaces de ofrecer un libro de ruta sin secuestrar por ello el derecho de cada individuo a encarar una experiencia (la extática) que es esencialmente personal.

Afortunadamente, al margen de las comunidades religiosas y de las actitudes promiscuas, sigue quedando para Perlongher un último método para darle forma al abismal impulso dionisiaco. Ese método, recomendado ya por Nietzsche como solución factible a la guerra entre Apolo y Dionisos, es el arte: quizá la fórmula más efectiva para regular la intensidad de la experiencia extática porque no exige incorporar dogma alguno para conservar su dimensión *sacramente* profana.

CAPÍTULO 3:
LA VIA DE EROS EN OCTAVIO PAZ

En la entrevista que concedió a Danubio Torres Fierro y que fue publicada con el título de “Severo Sarduy: lluvia fresca, bajo el *Flamboyant*”, Severo Sarduy establece una semejanza entre el estilo artístico del barroco y el erotismo. El escritor cubano argumenta que el arte y la literatura de estilo clásico emplean un trazado recto, utilitario: hacen de la comunicación su principal objetivo y, en base a ello, buscan que la transmisión del contenido (o del sentido) se produzca de manera rápida y eficaz. Es precisamente eso lo que los equipara a la sexualidad, a la función reproductora, que busca conducir la información genética por la vía más directa y eficaz. El arte barroco, en contraposición al arte clásico de la proporción, la recta y la perspectiva lineal, será equiparado por Sarduy al erotismo:

Comparo al barroco, desde el punto de vista de la información, con el erotismo. En el barroco la información, el sentido, el contenido, no se transmite directamente sino que es objeto de una diferencia, de un retardo, de una espera. La frase, en lugar de ser recta, es utilitaria, de obedecer a una construcción eficaz, es compleja, curva, voluptuosa, se imbrica y se subordina retardando la transmisión del sentido. Y todo ello únicamente en función del *placer*. (*Obra 2*: 1820)

Al priorizar la curva sobre la línea recta, los rodeos frente a los atajos, la complejidad sobre la sencillez, la voluptuosidad frente a la templanza, el barroco retarda la transmisión del sentido de igual forma que el erotismo, en contraste con el mero impulso sexual, se desentiende de la reproducción y trata de retrasar la emisión de la información genética. Ambos, el barroco y el erotismo tienen una razón para ello: prolongar la sensación de placer. Efectivamente, en ambos casos lo prioritario no es ya la comunicación, entendida como la transmisión de contenidos y significados, sino el

placer, entendido como algo deleitoso, incluso lúdico. Así lo cree Sarduy, quien sostiene en la entrevista que “en el barroco, como en el erotismo, hay una intervención del *juego*: se relega la información a un segundo plano pues lo que cuenta es el deleite, la sensualidad de la forma, el goce que procura su materia fonética, con su presencia corporal” (*Obra 2*: 1820-21).

Al centrarse en la búsqueda del placer y del juego, tanto el arte barroco como el erotismo se convierten en condición de posibilidad del exceso, del despilfarro, del suplemento y, en consecuencia, también del éxtasis, en tanto que este último puede entenderse, en muchas ocasiones, como combinación de placer, juego, exceso y desbordamiento.

Conviene señalar de todas formas que la distinción que realiza Sarduy entre la sexualidad y el erotismo (en paralelo con el arte clásico y el barroco) ya se encuentra en el pensamiento clásico griego. Platón ya había descrito la locura divina de Eros y Afrodita precisamente como el único modo extático capaz de poner en contacto las dos naturalezas que conforman al ser humano; a saber, la bestial y la inmortal. A su vez, E. R. Dodds, en *Los griegos y lo irracional* (1953), advierte que en la Grecia clásica Eros está “arraigado en lo que el hombre comparte con los animales, el impulso fisiológico del sexo” y, a la vez, es quien proporciona “el impulso dinámico que lleva al alma adelante en su búsqueda de una satisfacción que trascienda la experiencia terrena” (205). Esta doble dimensión de Eros resultará capital en el pensamiento de autores como Freud, Bataille, quienes diferencian el impulso sexual animal del erotismo, en función de si la pulsión se halla encajada o no en el marco de la sociedad.

La escala del amor platónico

Aún reconociendo su capacidad extática, Platón interpreta la pasión amorosa como una fórmula no exenta de peligros, quizá precisamente por esa capacidad que tiene para poner en contacto las dos naturalezas (inmortal y bestial) del ser humano. Julia Kristeva en *Historias de amor* (1983) se hace eco de la desconfianza que les inspira la experiencia amorosa a las filosofías que priorizan la razón como vía de acceso a la verdad. La pensadora añade, a este respecto, que sólo la mística religiosa se ha atrevido tradicionalmente a indagar por la vía de la locura erótica:

Todas las filosofías del pensamiento, de Platón a Descartes, Kant y Hegel, que pretenden asegurar a éste una influencia sobre la realidad, prescinden de la turbación de la experiencia amorosa para reducirla a un viaje iniciático hacia el Bien supremo o el Espíritu absoluto. Sólo la teología, en sus extravíos místicos, se deja conducir a la trampa de la santa locura amorosa, desde el Cantar de los Cantares a San Bernardo o Abelardo. (Kristeva 6)

El texto de Kristeva muestra una tensión entre la filosofía y la teología, entre lo racional y lo irracional e, incluso, entre lo clásico y lo barroco, si se nos permite recuperar las categorías de Sarduy anteriormente referidas.¹⁵⁰ Las filosofías del pensamiento privilegian una interpretación intelectual del fenómeno místico amoroso y prescinden de la turbación que lo acompaña porque no pueden explicarla racionalmente. Sin ir más lejos, la teoría platónica del amor expuesta por Sócrates en *El Banquete* toma el erotismo como mero punto de partida de un camino ascendente que culmina en la contemplación del Bien supremo.

En línea con la crítica de Kristeva a las filosofías del pensamiento, Octavio Paz en *La llama doble* (1993) define la teoría amorosa platónica como un auténtico proceso de

¹⁵⁰ De hecho, en el texto de Kristeva no sólo surgiría una tensión entre filosofía y teología sino incluso entre teología normativa, ortodoxa, y teología herética, heterodoxa.

sublimación en el que el alma platónica va dejando de depender de las pulsiones sexuales a medida que se aproxima a la Idea: “Debemos a Platón la idea del erotismo como un impulso vital que asciende, escalón por escalón, hacia la contemplación del sumo bien. Esta idea contiene otra: la de la paulatina purificación del alma que, a cada paso, se aleja más y más de la sexualidad hasta que, en la cumbre de su ascensión, se despoja de ella enteramente” (Paz, *Obras* 10: 222).

Por otro lado, el escritor mexicano nos recuerda que la idea de alma, como algo distinto del cuerpo, sólo aparece definida en el mundo griego a partir de la filosofía de ciertos presocráticos, entre los que se cuentan Pitágoras y Empédocles.¹⁵¹ Platón toma esa nueva noción de alma y la convierte en uno de los ejes conductores de su filosofía, incluso a la hora de desarrollar su teoría sobre el amor, que el pensador expone tanto en el *Fedro* como en el *Banquete*. Es precisamente en este último diálogo, compuesto por los discursos de siete comensales distintos, donde Sócrates hace referencia a la escala ascendente que sigue el alma, aprovechando el impulso erótico. El personaje platónico dice limitarse a exponer lo que le había sido previamente revelado por la sacerdotisa Diotima de Mantinea, quien empieza aclarando que Eros desempeña el rol de intermediario entre el mundo sensible y el de las ideas, dada su condición de demonio (es decir, al no ser ni un humano ni un dios).¹⁵²

Por otro lado, el amor es una de las formas en las que se manifiesta el deseo de poseer lo mejor, que parece siempre acompañar al ser humano. La sacerdotisa, sin embargo, advierte a Sócrates: el amor no es simple y su objeto de deseo cambia progresivamente. Atrae en un primer momento la belleza física, pero la sujeción del

¹⁵¹ Ambos filósofos presocráticos estarían relacionados con la doctrina de la transmigración de las almas.

¹⁵² Sócrates es el personaje de los *Diálogos* a través del que Platón suele exponer sus propias ideas.

cuerpo a las leyes del tiempo, la muerte y la corrupción, conminan al ser humano a desear lo que, por ser más duradero y menos corruptible, es tenido por mejor. La razón de ello es que éste se siente feliz cuando alcanza aquello que desea, pero esa felicidad –asevera Diotima-- la quiere para siempre, por lo que el amor precisa de un objeto de deseo perenne y no de uno perecedero como sería el cuerpo material.

Así pues, en la base de la escala amorosa propuesta por Platón se hallaría el amor a un cuerpo hermoso; a éste le seguirían varios cuerpos hermosos y de esos varios se pasaría a la hermosura del resto de los cuerpos; después, de los bellos cuerpos se pasaría a considerar la belleza del alma y, como consecuencia, la belleza de determinadas acciones y leyes del ser humano. A continuación, de la belleza de las acciones se pasaría a los bellos conocimientos, hasta llegar al propio conocimiento de la belleza en sí (*Banquete* 211c). Esa belleza, junto con la verdad y el bien absolutos, constituirían para Platón los verdaderos aspectos de la realidad.

En resumen, para Platón la atracción consistiría en un compuesto formado por dos deseos, confundidos en uno solo: el deseo de belleza y el de inmortalidad. Como observa Paz, el deseo de lo mejor se une en la filosofía platónica al deseo de poseerlo y gozarlo para siempre. Es decir, si el objeto deseado es permanente e inmutable, la felicidad obtenida al alcanzarlo se hará, a su vez, eterna. Por ello, tal como lo explica Diotima en *El banquete*, subir correctamente la escala amorosa hasta llegar al último peldaño garantiza la contemplación súbita, repentina, de una hermosura maravillosa en sí misma:

En efecto, quien hasta aquí haya sido instruido en las cosas del amor, tras haber contemplado las cosas bellas en ordenada y correcta sucesión, descubrirá de repente, llegando ya al término de su iniciación amorosa, algo maravillosamente bello por naturaleza, a saber, aquello mismo, Sócrates, por lo que precisamente se hicieron todos los esfuerzos anteriores (210e-211a)

En la teoría del amor presentada por Diotima la actividad erótica dejaría de entenderse como la simple satisfacción de una pulsión para convertirse en procedimiento revelador, epifánico. Paz considera que lo expuesto por Diotima en *El banquete* tiene más a ver con el erotismo que con el amor: “El amor de Platón no es el nuestro. Incluso puede decirse que la suya no es realmente una filosofía del amor sino una forma sublimada (y sublime) del erotismo” (*Obras* 10: 234). Así, por ejemplo, la recomendación emitida por Diotima de comenzar amando a un único cuerpo hermoso para pasar a varios y, de ahí, a todos los cuerpos hermosos no se correspondería, según Paz, a “nuestra” concepción del amor porque ni cultiva la exclusividad (o fidelidad) ni tiene en cuenta los sentimientos del otro (u otros, en el caso que nos atañe). A Diotima no se le ocurre pensar en los sentimientos de los amantes, a los que considera simples escalones del ascenso hacia la contemplación del universal.

Efectivamente, el amado nunca parece dejar de tener, en esa escala platónica, la condición de objeto deseable, de trofeo a poseer. Eugenio Trias, en su *Tratado de la pasión* (1979), destaca esta misma característica del amor platónico; a saber, su aspecto unilateral y no recíproco pues allí el amado es, respecto al amante, mero objeto: “el hecho de que sea sólo el amante el poseído por el dios o semidios Amor mientras que el término del amor, el amado, es respecto a aquel *objeto*” (21). Paz apostilla, además, que el amor siempre es una relación y que lo que propone Platón a través de sus personajes es, en cambio, “una aventura solitaria” (*Obras* 10: 238). No estaría de acuerdo con él Lacan, quien con su conocida y polémica afirmación “il n’y a pas de rapport sexuel”, niega la idea misma de que exista “relación recíproca” cuando del deseo se trata.

De la sexualidad y la animalidad

Consecuentemente, si en la filosofía platónica el significado de “erotismo” y el de “amor” se solapan, no sucederá lo mismo en la obra de Octavio Paz. A este respecto, los ensayos de *Pan*, *Eros*, *Psique* y *La llama doble* tienen como principal objetivo delimitar el significado de estos términos, junto al del concepto de “sexualidad”. El primer paso para este cometido le lleva precisamente a asociar la sexualidad con el instinto natural.

Paz argumenta que el animal se siente impelido a actuar en pro de la perpetuación de la especie y lo hace de forma impersonal e involuntaria. El ser humano —en tanto que animal— no está exento, según Paz, de la influencia del instinto sexual, pero la sociedad en la que se encuentra inmerso somete dicho instinto a una compleja reglamentación que combina prohibiciones, reglas, tabúes y estímulos que, en conjunto, conformarían lo que se entiende por erotismo. Así, si los impulsos sexuales son la forma en que la naturaleza se sirve de la especie, el erotismo es la forma en que la sociedad humana se sirve de la naturaleza. Paz asume una concepción de la naturaleza esencialista, no marcada o constituida precisamente por esa sociedad que supuestamente somete y desvía la fuerza instintiva de sus objetivos “originales”. Y, sin embargo, la propia noción de la perpetuación de la especie parece, en sí misma, una racionalización más propia de esa sociedad que de una supuesta naturaleza en grado cero, regida por leyes absolutas. A su vez, Freud, años atrás, había puesto en cuestión la noción clásica de instinto, como fuerza biológica que se encuentra en el ser humano en pugna con la racionalidad. Para el psicólogo vienés la pulsión es una fuerza que actúa permanentemente y que, en consecuencia, no puede suprimirse. Ahora bien, la pulsión, que es un concepto a caballo entre lo somático y lo psíquico, no tiene fijado ningún objeto predeterminado por la

naturaleza. Su plasticidad le permite cambiar de objeto para alcanzar su objetivo, que no sería la perpetuación de la especie, sino descargar la tensión energética acumulada a fin de recuperar un satisfactorio estado de relajación.

Al asociar la sexualidad con los animales y atribuir el erotismo de forma exclusiva a los seres humanos, Paz parece seguir los pasos de George Bataille quien, en obras como *El erotismo* (1957) o *Las lágrimas de Eros* (1961), había afirmado que “sólo los hombres han hecho de su actividad sexual una actividad erótica, donde la diferencia que separa al erotismo de la actividad sexual simple es una búsqueda psicológica independiente del fin natural dado en la reproducción” (*Erotismo* 15). La sexualidad es la base de lo erótico pero no habría nada de erótico en la actividad sexual de los animales.

La sublimación erótica

Para Bataille, el paso de la sexualidad simple al erotismo se produce en el momento en que el ser humano toma consciencia de la existencia de la muerte. Mientras los animales ignoran el erotismo en la medida que carecen del conocimiento de la muerte, los humanos se aferran a la violencia de lo erótico, al exceso de la voluptuosidad, a la intensidad desbordante como una forma de contrastar la “sombria perspectiva de la muerte”, de la que sí son conscientes (*Lágrimas* 53). En Octavio Paz el erotismo surge, en cambio, como una forma sublimada de la sexualidad, destinada a garantizar la paz social. El escritor mexicano asume que la sexualidad combate a la muerte, en tanto que supone la perpetuación. Pero, en el momento en que surge el erotismo y la reproducción deja de ser el objetivo principal de las fuerzas pulsionales, se “crea un dominio aparte regido por una deidad doble: el placer que es muerte”. (*Obras* 10: 313). Eso sí, pese a no

participar de los mismos objetivos, la sexualidad y el erotismo comparten el mismo substrato y, en consecuencia, no son esencialmente diferentes. En *Pan, Eros, Psique*, Paz afirma que:

No hay una diferencia esencial entre erotismo y sexualidad: el erotismo es sexualidad socializada, sometida a las necesidades del grupo, fuerza vital expropiada por la sociedad. Inclusive en sus manifestaciones destructoras —la orgía, los sacrificios humanos, las mutilaciones rituales, la castidad obligatoria— el erotismo se inserta en la sociedad y afirma sus fines y principios. (Paz, *Obras* 10: 44)

Paz no cree que el instinto sexual desaparezca completamente del ser humano, aunque su finalidad haya sido reorientada; el impulso sexual se hallaría así inserto en lo erótico en todas sus dimensiones, tanto creadoras como destructoras. Puede decirse, en este sentido, que el erotismo presenta, al menos, una doble faz. Por un lado, trae consigo un conjunto de prohibiciones destinadas a impedir que los impulsos sexuales pongan en jaque las bases en las que se cimienta la “convivencia social” y que el grupo retorne, en último término, a una existencia natural. Por otro lado, estimula y potencia la actividad sexual aunque, eso sí, dentro de ciertas reglas de juego: “Freno y espuela de la sexualidad, su finalidad es doble: irrigar el cuerpo social sin exponerlo a los riesgos destructores de la inundación. El erotismo es una función social” (10: 44).

Y pese a su voluntad de asegurar la convivencia humana, la presión social acaba generando nuevos problemas. La redirección de las pulsiones sexuales se fundamenta en los mecanismos de la sublimación y la represión, fuerzas éstas que “no hacen sino multiplicar y enmarañar los conflictos y centuplicar las fuerzas de las explosiones psíquicas” (10: 50). Tomando esta problemática en consideración, el escritor mexicano continúa en *Pan, Eros, Psique* preguntándose si es posible un erotismo exento de elementos agresivos o autodestructivos: “Puesto que la civilización es convivencia de los

instintos, ¿podemos crear un mundo en el que el erotismo deje de ser agresivo o autodestructivo? (Paz, *Obras* 10: 50). Paz recurre a la respuesta negativa, aunque no exenta de ambigüedad, de Freud.

Nietzsche ya había hecho referencia a la represión que ejerce la racionalidad sobre las pulsiones irracionales en su opúsculo “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral” (1873). La conservación del individuo en sociedad hace necesaria la creación, mediante el intelecto, de una ficción que acaba ratificada como verdad. Para no ser arrastrado por lo instintivo y perderse a sí mismo (o, al menos, para no perder una noción estable de uno mismo), el ser humano acaba vinculando su vida a la razón. Y es que lo que antes eran metáforas intuitivas, se convierten en conceptos petrificados e inamovibles. Afirmó el filósofo alemán en dicho ensayo que “las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son” (Nietzsche 1: 194). En línea con lo expuesto por Nietzsche, Freud asume que los valores de la sociedad son meras ilusiones, independientemente de si estos son impulsados por la religión y la moral o por corrientes filosóficas y políticas. Aunque, eso sí, para Freud, no hay alternativa posible: esas ilusiones son la única forma de preservar a los individuos de las acometidas de Eros y Thanatos. El psicólogo vienés lo deja claro con sentencias categóricas como la que puede leerse en su obra *El porvenir de una ilusión* (1927): “la principal tarea de la cultura, su genuina razón de existir, es protegernos de la naturaleza” (Freud, *OC XXI*: 15).

En *Pan, Eros, Psique* Octavio Paz considera trágica la perspectiva de Freud porque retrata al individuo como un ser atrapado entre las ventajas y los inconvenientes de los valores sociales:¹⁵³ valores que, en tanto que expresión sublimada de nuestras

¹⁵³ Paz afirma respecto a Freud que “su crítica de los ‘valores’ no lo llevó al nihilismo sino a la afirmación trágica del hombre” (10: 51).

pulsiones irracionales, permitirían, por un lado, “la convivencia del deseo individual y el colectivo” pero, por otro, “reprimen las tendencias fundamentales del hombre y son la causa de la discordia, el crimen, la guerra y los conflictos psíquicos que nos desgarran” (Paz, *Obras* 10: 51). Para Freud, el problema es que el conflicto entre los instintos y la socialización nunca llega a resolverse y, por consiguiente, nunca resulta posible superar completamente de sus consecuencias negativas. Lo máximo a lo que podemos aspirar es a mantener esas fuerzas que nos traspasan en un equilibrio precario.

Sade y la asimetría del erotismo

Desafiando la idea de que el ser humano debe adaptar sus deseos a las normas de la sociedad, Sade había afirmado un siglo antes que, si la lucha entre dos principios adversos nos produce sufrimiento, la solución pasa por la supresión de uno de ellos. Y puestos a escoger, es mejor asegurar la victoria del principio más fuerte (la pulsión natural) sobre el más débil (las convenciones sociales), si uno quiere garantizar su soberanía, si quiere afirmarse a sí mismo. En *Justine*, Corazón-de-hierro se dirige a Teresa para convencerla de que el estado de la naturaleza, en guerra perpétua, es el que más conviene a la humanidad:

¿Y no es ese el estado de la naturaleza? ¿No es ese el único que nos conviene realmente? Los hombres nacieron aislados, envidiosos, crueles y déspotas, pretendiendo tenerlo todo y no ceder nada y peleándose sin cesar para mantener o su ambición o sus derechos. Legó [sic] el legislador y dijo: Cesad de pelear así, cediendo un poco por ambas partes renacerá la calma. Yo no censura la postura del pacto, pero sostengo que las dos clases de individuos no debieron someterse jamás a él. Los que se sentían más fuertes no tenían necesidad de ceder nada para sentirse más dichosos y a los débiles no convendría ni con mucho a la sociedad. (Sade 59)

Para Sade la sociedad está compuesta fundamentalmente de dos tipos de seres: los fuertes

y los débiles. El pacto social es un agravio porque les exige a los fuertes ceder mucho más de lo que ésta les otorga y les da a los débiles mucho más de lo que estos aportan.

Por otro lado, la sociedad tiende a vincular falazmente los deseos aceptables con lo natural y, de la misma forma, los deseos “peligrosos” o anti-sociales son considerados contra-natura. Sade, sin embargo, cuestiona estas asociaciones al poner al descubierto que la normalidad es una convención social y no un hecho natural. Nuestros instintos, pasiones y acciones, en cambio, sí son efecto de los procesos naturales y, en consecuencia, no tienen sustancia moral alguna ni pueden ser juzgadas en base a ningún código de conducta. El escritor francés propone una clasificación alternativa de las pasiones en la que las más violentas y destructivas serán vistas como las más naturales. Así lo expresa en los siguientes versos de su poema “La verdad” (1787):

Todo agrada a la naturaleza: necesita delitos.
También la servimos cometiendo crímenes:
Cuando nuestra mano ataca ella la estima más.
Usemos los poderosos derechos que ejerce sobre nosotros.
Entregándonos sin cesar a las más monstruosas aberraciones” (*Verdad* 22-23)

Para Sade, por otro lado, cultivar las pasiones más fuertes (y, en consecuencia, las más destructivas) conduce al placer supremo. En este sentido, considera que “el placer es el agente que guía y mueve los actos y los pensamientos de los hombres y las mujeres; y el placer es intrínsecamente destructor” (Paz, *Obras* 10: 68). Según la interpretación de Octavio Paz, Sade fundamenta dicha afirmación en la idea de que el placer de cada uno se alimenta del dolor ajeno y que, en último término, uno mismo desea sufrir, porque el sufrimiento es la experiencia más intensa de nuestros sentidos. La constatación de esa interdependencia de placer y dolor, añade Paz en *Pan, Eros, Psique*, le sirve al autor francés para completar un sistema filosófico donde el verdadero goce, el más intenso y

duradero, es un “dolor exasperado que, por su misma violencia, se transforma nuevamente en placer” (Paz, *Obras* 10: 58).

El escritor mexicano añade que el sadismo se relaciona con el mundo de manera opuesta a cómo lo hace la sensualidad. En palabras de Paz, esta última opción implica un “acuerdo con el mundo” y, por ello, su acto protocolario es la caricia: “Acariciar es recorrer una superficie, reconocer un volumen, aceptar al mundo como forma o darle otra forma: esculpirlo” (58). Al palpar las otras formas, el sujeto se enlaza y reconcilia con ellas, “forma un solo cuerpo con el mundo” (58).

En el sadismo, por el contrario, la caricia deviene arañazo y el beso, dentellada: “los sentidos y los órganos dejan de ser puentes; no nos enlazan a otros cuerpos; desgarran, cortan las ligaduras, rompen toda posibilidad de contacto” (58). Así pues, el sadismo fomenta la incomunicación, emplea el cuerpo y sus órganos para separar, para dejarnos solos. En el sadismo lo prioritario es poseer y dominar al otro con lo que se impide la capacidad de comunión y empatía entre los participantes, que es una de las características del éxtasis amoroso.

Para Paz, el erotismo puede encarar, en último término, la distancia esencial del otro de dos formas distintas; o destruyéndolo —como ocurriría con el sadismo y el masoquismo — o reconociendo su libertad, como hace el amor: “el otro extremo del erotismo es lo contrario de la transgresión sadomasoquista: la aceptación del *otro* como *otro*” (95). Es decir, la aceptación del otro como sujeto. Es en ese preciso instante cuando el erotismo cambia “y ese cambio se llama *amor*” (95). Diversas son las objeciones que pueden hacerse a Paz al respecto de tales afirmaciones. En primer lugar, la cosificación no tiene por qué ser valorada, tal como hace Paz, negativamente. Néstor Perlongher, por

ejemplo, en su libro *El negocio del deseo* propone una lectura alternativa de la “cosificación”, en respuesta a la connotación también negativa que otorga Gregg Blanchford al cruising homosexual. El escritor argentino, en este sentido, reivindica la cosificación y la promiscuidad como una forma de “oposición a los valores de la cultura dominante, que exaltan el amor y las relaciones monogámicas orientadas hacia la reproducción” (Perlongher 144).¹⁵⁴ A la vez, resulta igualmente objetable que Paz, siguiendo la configuración freudiana, juzgue con el mismo rasero el sadismo y el masoquismo, práctica esta última que establece un contrato previo y, por tanto, un consentimiento mutuo entre los *partenaires* sexuales.

Cuando el erotismo deviene amor

Al igual que el erotismo, el amor es ceremonia y representación pero se distingue de aquel en su capacidad para transformar “al sujeto y al objeto del encuentro erótico en personas únicas” (Paz, *Obras* 10: 276). Éste es uno de los principales criterios para distinguir dos términos que suelen confundirse por estar habitualmente asociados; no en vano, puede haber erotismo sin amor pero, como advierte el propio Paz, “amor sin erotismo no es amor” (276). Cabe especificar que Octavio Paz sólo admite un tipo de “amor”, equiparable al “amor-pasión” de Stendhal o al “amor sexual” de Freud, entre otras tipologías. Paz sostiene que sólo es amor aquel sentimiento empapado de sexualidad y erotismo. En su opinión, otros afectos como, por ejemplo, los filiales o la predisposición por la nación, por ciertas ideas o, incluso, por un determinado grupo social no deben confundirse con el amor. En *La llama doble*, Paz dice al respecto: “Es claro que

¹⁵⁴ Para Gregg Blanchford el cruising homosexual es una práctica cosificadora en la que se privilegian “las características superficiales y cosméticas” del otro. Para el texto de Blanchford, titulado “Male dominance and the gay world”, ver Plummer.

en ninguno de estos casos se trata de lo que llamamos amor; en todos ellos falta el elemento erótico, la atracción hacia un cuerpo. Se ama a una persona, no a una abstracción” (*Obras* 10: 277). Y en lo que se refiere al “amor filial”, el autor añade que en ese tipo de relación no aparece ninguno de los elementos propios de la pasión amorosa; a saber: “el descubrimiento de la persona amada, generalmente una desconocida; la atracción física y espiritual; el obstáculo que se interpone entre los amantes; la búsqueda de la reciprocidad; en fin, el acto de elegir una persona entre todas las que nos rodean”. Por último, ante la posible objeción de que el complejo de Edipo y el de Electra evidenciarían que las relaciones filiales sí pueden albergar un componente erótico, Paz afirma que hay amor cuando hay atracción mutua y libre aceptación de esa atracción. Si ello se da en el marco familiar entonces el afecto filial desaparece: en ese caso, “ya no hay padres ni hijos, sino amantes” (277). Para dejar más claro si cabe qué entiende por amor, el autor mexicano recurre a los personajes de Paolo y Francesca: los jóvenes amantes se aman porque, más allá de su pasión erótica desbordante, desean permanecer juntos incluso en el infierno.¹⁵⁵

La otra distinción esencial entre el amor y el erotismo es la transformación del apetito de posesión en deseo de comunión: “Sade vio con clarividencia que el libertino aspira a la insensibilidad y de ahí que vea al otro como un objeto”; el enamorado, en cambio, “busca la fusión y de ahí que transforme al objeto en sujeto” (285). El amor va más allá del cuerpo deseado, lo traspasa. El amor es una búsqueda global de la persona porque busca “al alma en el cuerpo y, en el alma, al cuerpo” (229). Cabe señalar en este punto que el concepto de alma que maneja Octavio Paz en su teoría amorosa no tiene un

¹⁵⁵ Paolo y Francesca son dos de los personajes que Dante encuentra en su recorrido por los infiernos, que recoge la primera parte de su *Divina Comedia*.

componente religioso, sino que vendría a identificarse con la psique humana. Esta recoge en la actualidad muchos de los atributos que antes se asociaban con el alma inmortal. Paz sostiene que, de esos atributos, el más importante es la consciencia porque es gracias a ella que “el objeto se transforma en sujeto”. Eso sí, el propio autor puntualiza que la psique humana no sólo es razón e intelecto, sino también una forma de “sensibilidad” (*Obras* 10: 238, 319).

Para Paz, cuerpo y alma son dos lados de una misma moneda y, en consecuencia, tienen el mismo valor. Ello evidencia el carácter doblemente transgresor del amor. Por un lado, al convertir al cuerpo en una de sus condiciones de posibilidad —el amor paziano no puede darse sin atracción física— se desafían los dogmas occidentales que, implantados por las tradiciones platónica y cristiana, exaltan el alma en detrimento del cuerpo. Por otro lado, al reivindicar el componente anímico del ser humano porque “la noción de alma constituye a la persona y, sin persona, el amor regresa al mero erotismo” (291), se cuestiona la modernidad mecanicista, que reduce el ser humano a un conjunto de funciones fisiológicas.

¿Qué hacemos con el cuerpo?

El rechazo o menosprecio del cuerpo ha sido la solución comúnmente aceptada para tratar de limitar los impulsos sexuales. Sin embargo, las reglas e instituciones destinadas a controlar tales impulsos descansan en el binomio formado por los términos de abstinencia y licencia. Es una constante, a lo largo de la historia, que las sociedades compensen períodos de castidad o continencia con episodios de desenfreno, pues es humanamente imposible establecerse completamente en uno de los polos sin la aparición

o manifestación del otro. Paz ejemplifica tal imposibilidad contraponiendo los casos extremos del monje y del libertino: “[l]a castidad del monje y de la monja está continuamente amenazada por las imágenes lúbricas que aparecen en los sueños y por las poluciones nocturnas” (*Obras* 10: 219); a su vez, el libertino “pasa por períodos de saciedad y hartazgo, además de estar sujeto a los insidiosos ataques de la impotencia” (219).

La vía del ascetismo y la castidad se acaban imponiendo en Occidente por influencia del pensamiento platónico (y, posteriormente, del cristianismo). Inspirado a su vez por el pitagorismo, Platón considera que el alma inmortal es prisionera del cuerpo mortal, lo que conlleva *de facto* a un desprecio del mundo material. Y si el cristianismo atenuó en cierta forma el dualismo platónico al atribuirle un cierto rol al cuerpo, lo cierto es que siempre vio el cuerpo más como un impedimento que como un camino directo hacia la divinidad.¹⁵⁶ Tanto en Occidente como en Oriente la castidad y el dominio de los sentidos se ha promocionado frente a otros métodos para acceder a la experiencia extática: “la castidad cumple la misma función en Oriente que en Occidente: es una prueba, un ejercicio que nos fortifica espiritualmente y nos permite dar el gran salto de la naturaleza humana a la sobrenatural” (221).

Pero, por más que las principales religiones prefieran el camino del ascetismo, la erótica puede constituir igualmente una vía perfectamente válida para ese mismo fin sobrenatural, se defina éste como una comunión con la divinidad, como una liberación, como una iluminación o éxtasis. Paz advierte que en diversas corrientes místicas heterodoxas el sentido religioso es indistinguible del sentido erótico profano, pues se

¹⁵⁶ El propio escritor mexicano pone ejemplos de esta atenuación: la corporeización de Jesucristo y la doctrina de la resurrección de los cuerpos.

revelan como dos aspectos de una misma realidad.

El misticismo erótico del tantra

Sin negar la existencia de tradiciones heterodoxas cristiana e islámica, Paz se centra en el estudio de la disciplina tántrica, presente tanto en el hinduismo como en el budismo, para ejemplificar prácticas donde lo erótico y lo religioso se entrelazan. El tantra considera que todas las manifestaciones de la vida, incluida la cópula sexual —uno de los cinco actos sacramentales prohibidos por la ortodoxia de los brahmanes —son santas y puras.¹⁵⁷ A este respecto, Rachel Phillips afirma en su libro *Las estaciones poéticas de Octavio Paz* que “los ritos tántricos utilizan estos tabúes anteriores como un pasaje sagrado para demostrar la realización no dualista del mundo como unidad santificada e impoluta” (73).

El rito central del tantrismo es el *maithuna*, la unión sexual de una pareja de practicantes sin que se produzca eyaculación. El tantrismo une paradójicamente el erotismo con el ascetismo al emplear el cuerpo para abolir el deseo. Según Paz, “[I]a cópula ritual es, por una parte, una inmersión en el caos, una vuelta a la fuente original de la vida; por otra parte, es una práctica ascética, una purificación de los sentidos y de la mente, una desnudez progresiva hasta llegar a la anulación del mundo y del yo” (*Obras* 10: 344). La unión tántrica es la combinación de dos principios o polaridades dialécticamente complementarias: *yoni* (lo femenino) y *lingam* (lo masculino). Estos principios —que normalmente se hallan separados— se reunifican a través de la cópula sagrada y desencadenan la fusión de los amantes con el universo. En los siguientes versos

¹⁵⁷ Los brahmanes (o brahmines) son los miembros de la casta sacerdotal, la más importante de las cuatro que estructuran tradicionalmente la sociedad india.

de “Domingo en la isla de Elefanta”, incluido en el poemario *Hacia el comienzo*, Paz escoge al dios Shiva y a su compañera la diosa Parvati para escenificar la unión sagrada de los principios femenino y masculino:¹⁵⁸ “Shiva: / tus cuatro brazos son cuatro ríos, / cuatro surtidores. / Todo tu ser es una fuente / y en ella se baña la linda Parvati, / en ella se mece como una barca graciosa” (*Obras* 11: 411).

El tantrismo considera que es posible reunir (o religar) a través del cuerpo esos dos principios fundamentales que rigen el universo, en tanto que existe una analogía entre el micro y el macrocosmos:¹⁵⁹ “Inspirados en este principio, los sistemas tántricos conciben al cuerpo como metáfora o imagen del cosmos” (*Obras* 1: 119). Para el Nobel mexicano, esta correspondencia entre macro y microcosmos es la creencia más antigua de la humanidad y la raíz de la ciencia, la religión, la magia y la poesía.¹⁶⁰ Hasta tal punto eso es así que, en último término, la espiritualidad tendría como objetivo “redescubrir o a verificar la universal correspondencia de los contrarios” (119).

El tantra es, en definitiva, una alquimia erótica: conduce a la reunión del yo y del mundo, de lo interior y lo exterior, de lo femenino y lo masculino. Cuando llegue la súbita llamarada (la iluminación), sujeto y objeto se consumirán: “No queda nada: el *yogi* se ha disuelto en lo incondicionado” (*Obras* 10: 345). Su tentativa se revela, en este sentido, contradictoria: el practicante emplea al cuerpo como vehículo para lograr la abolición del deseo y, en último término, también la desencarnación. En las palabras de

¹⁵⁸ Parvati tiene dos aspectos divinos: el de Durga (que representa el amor maternal) y el de Kali (la justicia violenta). Shiva (dios de la destrucción), por su parte, forma junto a Brahmá (dios creador) y Visnú (dios preservador) una trinidad en la religión hindú.

¹⁵⁹ Nótese que “re-ligar” es el significado etimológico original de la palabra “religión”.

¹⁶⁰ Esta analogía es aceptada por diversas tradiciones, como el taoísmo, y autores, como el místico occidental Emanuel Swedenborg, a quien le debemos precisamente la teoría de las correspondencias, una concepción orgánica del cosmos que influirá directamente en la obra de poetas como Nerval o Baudelaire.

Paz, el tantrismo es “un erotismo ascético, un placer que se niega a sí mismo. Su experiencia está impregnada de un sadismo no físico sino mental: hay que destruir las formas” (*Obras* 10: 345). Habíamos visto anteriormente que el erotismo lidiaba con la separación del yo respecto del otro de dos formas distintas: destruyendo al otro o reconociendo su condición de sujeto libre. A este respecto, Paz califica el tantrismo de sádico, porque allí el otro sigue siendo un objeto, un medio para un fin que está más allá. Es por ello que, a pesar de ser una disciplina extática, Paz considera que el tantra no tiene que ver con el tipo de éxtasis al que conduce el amor:

[E]l amor no es la búsqueda de la idea o la esencia; tampoco es un camino hacia un estado más allá de la idea y la no-idea, el bien y el mal, el ser y el no-ser. El amor no busca nada más allá de sí mismo, ningún bien, ningún premio; tampoco persigue una finalidad que lo trascienda. Es indiferente a toda transcendencia: principia y acaba en él mismo. (345)

No creemos que la distinción que hace Paz entre erotismo y amor suponga negar que el tantrismo puedan conducir a alguna forma de éxtasis. Lo que, en nuestra opinión, estaría argumentando aquí el autor es que cada vía conduciría a diferentes tipos de experiencia extática. Según sostiene Paz, al convertir al otro en un simple medio, el erotismo conduce a un éxtasis al margen de ese otro. El amor, en cambio, al reconocer al otro como sujeto consciente y en igualdad de condiciones, traza los puentes necesarios para una comunicación directa entre el yo y el tú; el éxtasis del amor conlleva, en definitiva, una comunión.

Debemos señalar, de todas formas, que a pesar de sus buenas intenciones, Paz sí acaba a menudo olvidando al *otro* en su obra poética amorosa. No es sólo que las relaciones descritas en sus poemas sean generalmente hetero-normativas y narradas desde la perspectiva masculina, sino que el *partenaire* femenino es objetivado. A veces, la

mujer se identifica con la realidad exterior, como ponen de manifiesto los siguientes versos del poema Piedra de Sol (1957): “voy por tu cuerpo como por el mundo, / tu vientre es una plaza soleada, / tus pechos dos iglesias donde oficia / la sangre sus misteriosos paralelos” (Paz, *Configurations* 4). Otras veces, en cambio, ésta es equiparada con la Naturaleza, en virtud de esa capacidad generadora que ambas comparten. En el poema “Noche de resurrecciones” de *Libertad bajo palabra*, por ejemplo, la madre tierra tiene curvas que recuerdan a las caderas, a los pechos y al vientre preñado de la mujer fecunda: “La tierra es infinita, curva como cadera, / henchida como pecho, como vientre preñado, / mas como tierra es tierra, reconcentrada, densa” (Paz, *Obra poética* 35). Otras veces su realidad depende de la imaginación del hombre. En el poema “Blanco” (1966), todo deviene creación de la mirada masculina, incluida la mujer: “es mi creación esto que veo /la percepción es concepción / agua de pensamientos /soy la creación de todo lo que veo” (*Obras* 11: 432). Al respecto de este poema, Victoria Carpenter, en su artículo “‘From yellow to red to black’: Tantric Reading of ‘Blanco’ by Octavio Paz”, afirma que “the woman-partner is a figment of the male's imagination fueled by sexual desire” (534). No se puede negar que, en conjunto, el rol de la mujer en la obra de Octavio Paz no se aleja mucho del que desempeña en el ámbito del surrealismo, donde ésta siempre es, a lo máximo, un elemento inspirador para el creador que, habitualmente, es masculino.

En otro orden de cosas, Paz sostiene en *La llama doble* que los sentidos, el pensamiento y el lenguaje permiten al sujeto comunicarse con el mundo pero no suprimen la distancia que se establece entre el “yo” y el resto del mundo. Pese a todo, señala que hay tres formas de sortear el abismo y lograr una experiencia de comunión.

Junto a la poesía y a la fiesta ritual, el amor es uno de estos métodos de comunicación directa. La comunión poética tiene lugar en la zona de silencio que crea el poema, mientras que la comunión ritual se opera con la entrada del yo en un gran todo colectivo (Paz, *Obras* 10: 341). En el amor, por su parte, la comunión reunifica al amante y al amado, al yo y al otro.

La angustia y el espejo

Dicha síntesis le permite al sujeto superar, al menos temporalmente, la angustia que le genera saberse escindido del resto del mundo, un desasosiego que Lacan ubicaba ya en los primeros estadios del desarrollo del “yo” como instancia psíquica.¹⁶¹ En “El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, el psiquiatra francés explica que, antes mismo de reconocerse por primera vez en el espejo, el bebé es un cuerpo fragmentado cuyas partes parecen funcionar autónomamente. La aparición de fenómenos que actúan en su cuerpo y que no puede entender le producen ansiedad y miedo. La angustia del cuerpo fragmentado es reemplazada por el júbilo en el momento que el bebé percibe su imagen corporal completa en el espejo y se reconoce por primera vez en ella:

El hecho de que su imagen especular sea asumida jubilosamente por el ser sumido todavía en la impotencia motriz y la dependencia de la lactancia que es el hombrecito en ese estadio *infans*, nos parecerá por lo tanto que manifiesta, en una situación ejemplar, la matriz simbólica en la que el yo [*je*] se precipita en una forma primordial, antes de objetivarse en la dialéctica de la

¹⁶¹ Paz y Lacan coinciden sólo en su referencia a la angustia de la escisión, de la discontinuidad entre el yo y el resto del mundo. En lo que respecta a si puede o no superarse esa temprana escisión, sus posiciones son antitéticas. Mientras que para el escritor mexicano el amor hace posible una reconciliación del “yo” con “el otro”, el psiquiatra francés niega rotundamente que el orgasmo o cualquier otro método permitan superar la separación de los seres. Por otro lado, debemos recordar que Freud se había referido a la angustia que supone renunciar a ciertas pulsiones en pro de la convivencia social, a través de fuerzas exclusivamente afectivas (en vez de hacerlo mediante actitudes racionales). A este respecto, véase, por ejemplo, la página 43 de *El porvenir de una ilusión*, en Freud, Sigmund. *Obras Completas. Vol XXI*.

identificación con el otro y antes de que el lenguaje le restituya en lo universal su función de sujeto. (Lacan, *Escritos* 1: 100)

Pese a todo, el júbilo inicial no es permanente. Al reconocimiento inicial facilitado por el espejo le sigue poco después la sensación opuesta: aquello con lo que el niño se había identificado no es él, sino una imagen separada de sí. La forma unificada del cuerpo le es dada como un reflejo escindido de él que, además, experimenta una inversión lateral.¹⁶² Aparte de simbolizar la “permanencia mental del yo”, la forma especular –afirma Lacan— “prefigura su destinación alienante” (101). Poco después de reconocerse en el espejo lacaniano, el niño descubre que está condenado a ver su imagen siempre desde la perspectiva del *otro*: “El que aparece en el reflejo especular es un objeto prohibido, el que uno es en la mirada del Otro” (Braunstein, *Goce* 133). En *Pan, Eros, Psique*, Paz afirma que la transparencia erótica es engañosa, puesto que sólo nos vemos en ella, nunca vemos al otro (*Obras* 10: 62). Y, sin embargo, nosotros no somos el reflejo, con lo que ciertamente se puede decir que el otro nos niega a la vez que nos refleja.

El escritor catalán Luis Racionero, en su libro *Filosofías del Underground* (1977), nos recuerda que el pensamiento oriental también compara metafóricamente la personalidad a un espejo: “El yo profundo es el espejo limpio, sin imágenes; el ego son las imágenes que aparecen en el espejo y que éste refleja” (89). Tal como sostiene el pensamiento oriental, Octavio Paz interpreta las identidades del yo como reflejos, como imágenes que proceden de espejos. En la introducción a su libro de poemas *Libertad bajo palabra*, nos dice el propio autor:

Romperé los espejos, haré trizas mi imagen –que cada mañana rehace piadosamente mi cómplice, mi delator. La soledad de la conciencia y la

¹⁶² Es decir, los lados derecho e izquierdo de la imagen especular aparecen invertidos con respecto al original.

conciencia de la soledad, el día a pan y agua, la noche sin agua. Sequía, campo arrasado por un sol sin párpados, ojo atroz, oh conciencia, presente puro donde pasado y porvenir arden sin fulgor ni esperanza. Todo desemboca en esta eternidad que no desemboca. (Paz, *Obras* 11: 23)

La importancia del espejo y su consecuente reflejo queda manifiesta también en ciertos poemas del escritor mexicano, como por ejemplo “Repaso nocturno”, recopilado en *La estación violenta*, y en los que se encuentran versos como: “en cada espejo yace un doble, / un adversario que nos refleja y nos abisma;” (203) o como los que cierran dicha composición: “Volvió a su cuerpo / se metió en sí mismo. / Y el sol tocó la frente del insomne, / brusca victoria de un espejo que no refleja ya ninguna imagen” (204). Los reflejos son equivalentes a las identidades y, en consecuencia, ajenas a uno mismo. No sólo eso, la voz poética los identifica como enemigos, que nos engañan y confunden. Frente a ellos se reivindica el vacío búdico de alguien que ha dejado de formar parte de la ensoñación, de la fabulación, de alguien, en definitiva, que se muestra plenamente insomne.

El pliegue del éxtasis

Si Paz, por un lado, asocia el reflejo con las falsas identidades, por el otro aboga por la existencia de una naturaleza trascendente del sujeto con la que reconectaríamos a través de una experiencia interior de carácter sagrado. En *El arco y la lira* se refiere precisamente a la experiencia de lo sagrado como “un echar afuera lo interior y secreto, un mostrar las entrañas” (*Obras* 1: 149). Esta descripción podría propiciar otra manera de interpretar el significado etimológico de “éxtasis” (salir de uno mismo). Según esta lectura alternativa, no habría alienación en el desplazamiento extático: uno mismo no saldría para ser otro distinto sino para desplegar algo de sí que estaba replegado y oculto.

Más que salir, sería un acto de revirar para que lo interno fuera a partir de entonces lo que queda en contacto directo con la realidad exterior. En la lectura que hace Deleuze de la filosofía de Leibniz, el mundo material y el espiritual no se encuentran separados sino que, en realidad, son el mismo mundo replegado sobre sí mismo.¹⁶³ Si se interpretan las palabras de Paz acerca de la experiencia de lo sagrado en el sentido de revirar un pliegue, el éxtasis deja de ser únicamente un salir de uno mismo —lo que supone separarse o dejar de ser lo que uno es— para consistir en un despliegue de otra parte de sí. De hecho, si rizamos aún más el rizo, la noción de replegarse sobre uno mismo permite engarzar el éxtasis a la diversión, puesto que este último concepto significa etimológicamente “alejar(se)” o “dar(se) la vuelta”. Y con tal asociación, lo extático quedaría vinculado, a la vez, a términos que transgreden la noción de utilidad, como “juego”, “pérdida” o “desperdicio”. En el caso específico del éxtasis erótico, además, estamos apuntando directamente al placer porque desviamos la función utilitaria de la sexualidad (a saber, la reproducción).¹⁶⁴

En *Tratado de la pasión*, Trías entiende el acto sexual precisamente en términos de juego. La violencia primigenia sexual se transforma, por medio del amor, en un ritual lúdico y placentero: “Lo que importa en el movimiento amoroso carnal es, ante y sorbe todo, el forcejeo, el drama, la pelea, una guerra cruenta transfigurada en juego, un juego de formas puras musicales mediatizado por la violencia, una violencia primordial elaborada y trabajada hasta llegar a ser caricia escondida e insinuante” (171).

¹⁶³ Para más información, véase Deleuze, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*.

¹⁶⁴ “Diversión” tiene su origen en el término latino “Diversum” que, a su vez, está compuesta del prefijo “di”, que sugiere oposición, y del término “versum”, que deriva del verbo “vertere” y que significa “verter” o “derramar”.

Puesta en común

De todas formas, el desbordamiento propiamente amoroso no se limita al necesariamente “despliegue” de uno mismo. El proceso que culmina en la conexión de los amantes es descrito detalladamente por el escritor mexicano en *La llama doble*. Según tal descripción, la primera fase se inicia con la visión del cuerpo deseado, que adquiere el *status* de presencia: “Vestido o desnudo, el cuerpo es una presencia: una forma que, por un instante, es todas las formas del mundo” (Paz, *Obras*, 10: 342). En el momento de abrazarlo, explica Paz, ese cuerpo deja de ser presencia para convertirse en una realidad material, concreta y, a la vez, ilimitada: “Al abrazar a la presencia dejamos de verla y ella misma deja de ser presencia” (342). Dada nuestra proximidad con el otro, la visión del cuerpo deseado se disgrega en fragmentos: “vemos sólo unos ojos que nos miran, una garganta iluminada por la luz de una lámpara y pronto vuelta a la noche, el brillo de un muslo, la sombra que desciende del ombligo al sexo” (342). En cierta forma, la unión de los dos amantes es un festín caníbal de identidades, pues ambos se devoran para acceder a una dimensión absoluta, sin límites ni reflejos. No es de extrañar, pues, que el autor de *El arco y la lira* sostenga que la asimilación e incorporación sagrada del otro en uno mismo —simbolizada por el canibalismo erótico— produce una transmutación en el ser humano que, en cierta manera, lo lleva de vuelta a su naturaleza o condición original: “El manjar sagrado nos transmuta. [...] Gracias al canibalismo erótico, el hombre cambia, esto es, regresa a su estado anterior” (*Obras* 1: 146). Por su parte, Kwon Tae Jung Kim, en su libro *El elemento oriental en la poesía de Octavio Paz*, expone esta idea paziana en términos sacrificiales:¹⁶⁵

¹⁶⁵ Erotismo y sacrificio se asemejan también en el hecho que ambos desempeñan una función social y en que comportan una ritualidad. Ya vimos que el erotismo es, según plantea Freud (y admite Paz), una

El erotismo se puede asimilar al sacrificio en el sentido en el que en el sacrificio hay fragmentación del cuerpo, reparto del cuerpo, festín caníbal. Al mismo tiempo, en cada fragmento (nariz, boca, lengua, uñas, pechos, labios) encuentras la totalidad. El acto erótico es una reaparición y una recomposición del cuerpo. (Kim, *Elemento 21*)

Es de ese modo que el cuerpo de los amantes se convierte en una sustancia infinita, indeterminada en la que el amante se pierde y se recobra. Afirma Paz en *La llama doble que* “[n]os perdemos como personas y nos recobramos como sensaciones. A medida que la sensación se hace más intensa, el cuerpo que abrazamos se hace más y más inmenso” (*Obras 10: 342*). Se experimenta entonces una sensación de infinitud; las fronteras de nuestro cuerpo se diluyen en el otro cuerpo sin límites, perdemos nuestra frontera corporal sin dejar de sentir; es por ello que “[e]l abrazo carnal es el apogeo del cuerpo y la pérdida del cuerpo” (10: 342). El escritor Luis Racionero también describe en *Filosofías del underground* esa pérdida de los límites del cuerpo individual en los siguientes términos:

La experiencia unitaria consiste en un fenómeno físico de debilitamiento de todo el cuerpo, relajación e inactividad que, poco a poco, se va transformando en un fenómeno psíquico de desaparición del ego. La personalidad individual, la afirmación volitiva, se diluye en un ser más amplio cuyo cuerpo es todo lo que se percibe. [...] El cuerpo desborda las fronteras de la piel, y el organismo y su medio ambiente se convierten en un todo indisoluble. (139)

Y a esto Paz añade que, junto con los límites de nuestro(s) cuerpo(s), se diluye nuestra identidad y nuestra consciencia se expande a través de múltiples sensaciones: “caída en

fórmula que readapta los impulsos sexuales a fin de garantizar la convivencia social. Para René Girard, el sacrificio también tendría una función similar. En *La violencia y lo sagrado*, Girard argumenta que el sacrificio de una única víctima permite evitar que la violencia se extienda entre los propios miembros de la comunidad. Sería, así, un mecanismo de sustitución. Por otro lado, Giorgio Agamben nos explica, en su ensayo “¿Qué es un dispositivo?”, que el sacrificio es un rito encargado de realizar y regular la transferencia de cosas, lugares, animales o personas del ámbito profano a una esfera sagrada. Por su parte, el erotismo también puede asumir la categoría de rito sagrado, especialmente en el contexto de las tradiciones religiosas heterodoxas que lo emplean para acercarse a lo divino.

una substancia oceánica, evaporación de la esencia. No hay forma ni presencia: hay la ola que nos mece, la cabalgata por las llanuras de la noche” (Paz, *Obras* 10: 342).

Un baño oceánico

La expresión que emplea Paz en la cita anterior de *La llama doble* (“caída en una substancia oceánica”) puede interpretarse como una referencia a la noción del “sentimiento oceánico”, que Sigmund Freud aborda en *El malestar en la cultura*. Así lo hace constar el propio Paz cuando explica que el amor permite acceder a una dimensión de vivacidad pura que compara justamente con dicha sensación oceánica: “En un pasaje célebre, al hablar de la experiencia religiosa, Freud se refiere al ‘sentimiento oceánico’, ese sentirse envuelto y mecido por la totalidad de la existencia. Es la dimensión pánica de los antiguos, el *furor* sagrado, el entusiasmo: recuperación de la totalidad y descubrimiento del yo como totalidad dentro del Gran Todo” (*Obras* 10: 352).

Al inicio de *El malestar en la cultura* (1929-1930), el psicólogo vienés explica que había enviado a un amigo una obra (*El porvenir de una ilusión*, de 1927) en la que calificaba a la religión como una ilusión. Romain Rolland, el amigo en cuestión, responde a Freud lamentando que éste no hubiera logrado apreciar la “fuente genuina” de la que se nutre toda religiosidad; a saber un sentimiento que “preferiría llamar sensación de ‘eternidad’; un sentimiento como de algo sin límites, sin barreras, por así decir ‘oceánico’” (Freud, *Obras* XXI: 65). El padre del psicoanálisis cuestiona que sea posible recibir, a través de un sentimiento, la noción de un nexo entre el ser humano y el mundo circundante. Al respecto, afirma que de lo que sí tenemos certeza es del sentimiento de nuestro sí-mismo, de nuestro propio yo, autónomo, unitario y deslindado de lo otro.

Freud reconoce que esa apariencia de márgenes bien definidos es un engaño porque el yo continúa hacia adentro, sin frontera, de forma ilimitada y hacia un ser anímico inconsciente. Sin embargo, en lo que respecta a los límites del yo con el mundo exterior, esos sí le parecen, en condiciones psíquicamente normales, claros y definidos. Pero lo que más nos interesa aquí es que, a pesar de todo, Freud admite un estado emocional no patológico en el que se desvanecen en efecto los límites entre el yo y el no-yo. Ese estado es el enamoramiento. En *El malestar en la cultura*, Freud afirma que “[en] la cima del enamoramiento amenazan desvanecerse los límites entre el yo y el objeto. Contrariando todos los testimonios de los sentidos, el enamorado asevera que yo y tú son uno, y está dispuesto a comportarse como si así fuera” (*Obras XXI: 67*). Y aunque todo ello conlleva una relativización de los límites del yo, lo cierto es que el psicólogo vienés está lejos de aceptar como reales las impresiones derivadas del sentimiento oceánico. Para él, esa consciencia remite a un estadio primitivo del desarrollo en el que, como lactante, el ser humano aún no ha separado “su yo de un mundo exterior como fuente de las sensaciones que le afluyen” (67).

Michael Hulin, quien en su libro *La mística salvaje* repasa esta polémica epistolar, añade a lo aquí expuesto que Freud también envía a Rolland un ejemplar de *El malestar en la cultura* y que la vasta trilogía sobre la India mística, que Rolland publica poco después, contiene indicaciones de la reacción de dicho escritor a la interpretación freudiana de su sentimiento oceánico. En concreto, nos dice Hulin, que “R. Rolland reprocha a Freud (sin nombrarle) no ver que la sensación oceánica, si bien puede ser asimilada en ciertos aspectos ‘a una vuelta al estadio primigenio, al estado intrauterino’,

es también una expansión ilimitada, positiva, consciente de sí misma, y que se acompaña de ‘un bienestar soberano’ irreductible a la quietud infantil” (Hullin, *Mística* 28).

Octavio Paz, por su parte, traslada al ámbito del sexo la noción de conciencia oceánica. Entiende la cópula de los amantes como un camino de retorno a un estado primigenio, pero también como una vía de acceso al bienestar soberano al que hacía referencia Rolland. Como ya se dijo, el erotismo canaliza y transforma la sexualidad. Ahora bien, el impulso sexual subsiste y, aunque desviado de lo que se ha entendido como su finalidad principal (que es la reproducción), siempre remite a sus orígenes naturales. La sexualidad humana marca un ritmo: uno de sus acordes es una separación, el otro es un regreso, una vuelta a la naturaleza reconciliada (Paz, *Obras* 10: 225). No es casual que el escritor mexicano emplee justamente la metáfora del mar, cuyas olas mecen gentilmente a los amantes:¹⁶⁶ “Sí, el erotismo se desprende de la sexualidad, la transforma y la desvía de su fin, la reproducción; pero ese desprendimiento es también un regreso: la pareja vuelve al mar sexual y se mece en su oleaje infinito y apacible” (225).

Mecerse en el oleaje infinito simboliza la reunificación del sujeto con lo otro. Ahora bien, Paz argumenta que la escisión del mundo es algo inherente al ser humano, con lo que sólo es posible superar esa separación renunciando a la propia humanidad. Una forma de dejar de ser humano sería regresar al mundo natural y hundirse en la inconsciencia animal; otra consistiría en fusionarse con la totalidad de las cosas sin perder ni la consciencia ni la existencia:

Dueña de las leyes históricas y sociales, la conciencia determinaría la existencia. La especie habría dado entonces su segundo salto mortal. Gracias al primero abandonó el mundo natural, dejó de ser animal y se puso en pie:

¹⁶⁶ La metáfora del mar indudablemente se vincula a la noción oceánica de Rolland, pero la imagen de las olas meciendo a los amantes recuerdan también, en una lectura más freudiana, al efecto balsámico que experimenta el bebé cuando es mecido en su cuna.

contempló la naturaleza y se contempló. Al dar el segundo, regresaría a la unidad original, pero sin perder la conciencia y existencia sino haciendo de ésta el fundamento real de la naturaleza. (Paz, *Obras* 1: 63)

El sueño y el amor son dos ejemplos de uno y otro modo de salvar la distancia entre el yo y el mundo. Ambos diluyen o suspenden el ego y el intelecto como paso imprescindible para la reunificación pero, mientras que en el sueño la consciencia cede su trono al inconsciente, la experiencia amorosa permite reintegrarnos en la totalidad a través de las sensaciones más intensas.

La experiencia más avasalladora

En lo que respecta a la intensidad del orgasmo, Freud sostiene en *El malestar en la cultura* que el “amor sexual” proporciona a todos los seres humanos “la experiencia más intensa de sensación placentera avasalladora, dándonos así el arquetipo para nuestra aspiración a la dicha” (Freud, *Obras* XXI: 82). La intensidad y universalidad de la experiencia sexual que destaca el psicólogo son refrendadas por el autor de *La llama doble* cuando afirma, de una forma un tanto categórica, que el sexo es la fórmula más universal para experimentar el éxtasis aquí y ahora: “Todas las mujeres y todos los hombres han vivido esos momentos: es nuestra ración de paraíso” (Paz, *Obras* 10: 225).

Freud advierte lo expuestos que están los amantes, pues “[n]unca estamos menos protegidos contra las cuitas que cuando amamos; nunca más desdichados y desvalidos que cuando hemos perdido al objeto amado o a su amor” (*Obras* XXI: 82). Freud no niega que el amor proporcione felicidad, pero señala que tanto su pérdida, como incluso la propia angustia a perderlo, genera desdicha. Paz, menos preocupado por el reverso de la moneda, considera que el amor genera una felicidad que se sitúa más allá de la alegría

común. Para sostener su idea, este autor nos remite a diversas tradiciones, entre las que se cuenta la del amor cortés. Los poetas provenzales adscritos a esta filosofía medieval tenían como meta alcanzar la *joi* (o *joie*), un estado de exaltación inusual y enigmático, que afectaría a cuerpo y espíritu por igual. Los términos en que esos poetas medievales describían la *joi* —añade el escritor mexicano— remiten alternativamente a diversas experiencias como el placer derivado de la posesión carnal, el sentimiento embargado de unión con la naturaleza o, incluso, la sensación de elevación y transporte místico de los contemplativos. Pero independientemente de cuál de esas descripciones resulte más ajustada a la experiencia de la *joi*, lo cierto es que ésta comportaría un estado de felicidad indefinible e inenarrable que confirmaría, una vez más, al amor como vehículo extático:

Para los provenzales, que en esto siguen a Ibn Hazm y a la erótica árabe, el amor es el fruto de una sociedad refinada; no es una pasión trágica, a pesar de los sufrimientos y penas de los enamorados, porque su fin último es la *joi*, esa felicidad que resulta de la unión entre el goce y la contemplación, el mundo natural y el espiritual. [...] La oposición entre esta visión negra de la pasión y la de la “cortesía”, que la ve como un proceso purificador que nos lleva a la iluminación, constituye la esencia del misterio del amor. Doble fascinación ante la vida y la muerte, el amor es caída y vuelo, elección y sumisión. (Paz, *Obras* 10: 270)

Volviendo a la cuestión de la intensidad, Paz se refiere al orgasmo como una de las experiencias más arrebatadoras al alcance del ser humano, capaz de transportarlo “de la extrema tensión al más completo abandono y de la concentración fija al olvido de sí; reunión de los opuestos durante un segundo: la afirmación del yo y su disolución, la subida y la caída, el allá y el aquí, el tiempo y el no tiempo” (279). Eso sí, a la intensidad le sigue consecutivamente el abandono, con lo que se evidencia la doble faz del impulso sexual, en su capacidad para dar vida y muerte. El erotismo y el amor intensifican las sensaciones hasta el paroxismo pero, por otro lado, diluyen el yo individual mientras dura

el éxtasis sexual. De ahí que el orgasmo suele describirse popularmente como una “pequeña muerte”.

En su libro *El erotismo*, Bataille identifica ese momentáneo desfallecimiento con la sensación de perder pie, de zozobrar (244). La atracción por la zozobra embarga al ser humano, seducido por un deseo de morir que, al mismo tiempo, es deseo de vivir. La pequeña muerte nos sitúa “en los límites de lo posible y de lo imposible, con una intensidad cada vez mayor” (245). El escritor francés considera que la vida se intensifica de forma violenta al situarnos al límite de la muerte. En otro de sus libros, *Las lágrimas de Eros*, este autor reconoce la capacidad turbadora y trastornante de la pasión sexual, que “una de dos: o nos hace reír o nos envuelve en la violencia del abrazo” (Bataille 52). Es esta característica que, por otro lado, acerca el amor sexual al éxtasis místico. Sin los arrobamientos *violentos*: “el amor sexual no hubiera podido prestar su vocabulario, como hizo, a las descripciones del éxtasis de los místicos” (*Erotismo* 248).¹⁶⁷

A su vez, el pensador Eugenio Trías, al analizar en su *Tratado de la pasión*, la novela *Bajo el volcán* de Malcom Lowry, nos explica cómo el personaje del Cónsul reflexiona en pleno coito sobre la semejanza entre los gemidos del placer y los de la agonía, sobre la unión de amor y muerte. Trías concluye que “[e]n el orgasmo se da cita la violencia extrema y el juego puro: duelo de amor, dúo a muerte, inversión y cruzamiento explosivo de la estructura elemental de la pasión” (172).

También para Paz, el amor y la experiencia de lo sagrado tienen puntos en común, pues, para él, brotan de la misma fuente. En ambas, además, el sujeto *sale de sí mismo* para reconciliarse con lo otro, que acaba haciéndose “indistinguible e inseparable del propio ser” (*Obras* 1: 146). Incluso la “pequeña muerte” encuentra su equivalente en la

¹⁶⁷ Santa Teresa exclamaba que moría porque no moría en el poema “Vivo sin vivir en mí”.

“muerte ritual”, una de las etapas de iniciación de numerosas tradiciones sagradas (como el chamanismo) que simboliza la transformación espiritual del adepto. El binomio vida-muerte está tan íntimamente ligado a lo sagrado que incluso en el Evangelio según San Juan 12, 24-26 se puede leer que “si el grano de trigo no cae en tierra y muere, queda infecundo; pero si muere, da mucho fruto”. El verso alude a la resurrección y, en consecuencia, a la trascendencia del mencionado binomio, pero la simiente que cae en la tierra invita a pensar también en el semen y en el cuerpo femenino, lo que reafirmaría asimismo la relación entre lo sexual y lo sagrado.

La “pequeña muerte” que sobreviene con el éxtasis erótico (o la correspondiente “muerte ritual” en la experiencia de lo sagrado) no tiene que entenderse necesariamente como una pérdida de consciencia o la aniquilación del ser. Lo que se extingue con el éxtasis es la noción convencional del “yo”. En el momento del clímax, las máscaras, el ego, la “imagen” dejan de importar. El vacío que persiguen los budistas, por ejemplo, no es un paraje yermo: no es la extinción del ser, sino la muerte del ego. Refiriéndose a la práctica de la meditación, Octavio Paz afirma igualmente en *Las peras del olmo* que ésta “no es otra cosa que la gradual destrucción del yo y las ilusiones que engendra: ella nos despierta del sueño o mentira que somos y vivimos. Este despertar es la iluminación (*Satori* en japonés)” (115). Efectivamente, el objetivo del budismo o el del hinduismo, entre otras tradiciones iniciáticas, es suprimir la cadena de pensamientos que supuestamente oculta la auténtica realidad del individuo. Para dichas tradiciones, el ser humano común se condena a una existencia de dolor al depender de sus deseos y pensamientos. El poeta y ensayista mexicano se hace eco de estas ideas orientales cuando afirma que: “El yo se revela ilusorio. Es una entidad sin realidad propia, compuesta por

agregados o factores mentales. El conocimiento consiste ante todo en percibir la realidad del yo, causa principal del deseo y de nuestro apego al mundo” (*Peras* 114). Y no se trata ya de que el yo sea circunstancial, producto de una combinación aleatoria de posibilidades, como sostiene Bataille.¹⁶⁸ Es simplemente que no somos, en un sentido literal, lo que pensamos (por mucho que acostumbremos a identificarnos con nuestros pensamientos). El ego tiene una naturaleza mental. Por consiguiente, si se logra suspender la cadena de pensamientos, el ego desaparece y con él toda la serie de representaciones con las que nos identificamos.

Máscaras

Estas representaciones, por otra parte, se hallan simbolizadas en la obra del escritor mexicano a través de las máscaras. La voz poética del poema “Piedra de Sol” se refiere a ellas de la siguiente forma:¹⁶⁹

El Jefe, el tiburón, el arquitecto /del porvenir, el cerdo uniformado, / el hijo predilecto de la Iglesia / que se lava la negra dentadura / con el agua bendita y toma clases / de inglés y democracia, las paredes / invisibles, las máscaras podridas / que dividen al hombre de los hombres, / al hombre de sí mismo, / se derrumban / por un instante inmenso. (*Obras* 11: 226-27)

Cada máscara es, para Octavio Paz, un yo fragmentado que se suma a los otros muchos yo con los que el sujeto trata sin éxito de definirse y comprenderse. Pero la identidad no es la suma de fragmentos (suma que, por otro lado, en tanto que se prolonga infinitamente, imposibilita el propio ejercicio de identidad). La experiencia extática en

¹⁶⁸ En *La experiencia interior*, Bataille escribe que “La más pequeña diferencia en la serie de la que soy el término y, en lugar de mí, ávido de ser yo, no habría en cuanto a mí más que la nada, como si yo hubiese muerto” (78).

¹⁶⁹ El poema Piedra de sol pertenece a *La estación violenta* (1948-57), poemario incorporado a *Libertad bajo palabra*.

general permite descartar los yo penúltimos y recuperar aquella naturaleza primigenia oculta por tales representaciones. Es en ese sentido que pueden interpretarse los siguientes versos del poema “Espejo”, incluido en *Libertad bajo palabra*: “De una máscara a otra / hay siempre un yo penúltimo que pide. / Y me hundo en mí mismo y no me toco” (*Obras* 11: 63).

Por otro lado, sería posible interpretar las máscaras de Paz en base a la teoría del “cuerpo sin órganos” que Deleuze y Guattari desarrollan fundamentalmente en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Los autores toman prestada la expresión “cuerpo sin órganos” de Antonin Artaud, quien contrapone cuerpo a órganos y organismo.¹⁷⁰ Decía Artaud que la estructuración y organización de nuestro ser conduce a la automatización y, en consecuencia, limita la libertad. Deleuze y Guattari señalan tres ámbitos de sujeción a los que se enfrenta el cuerpo sin órganos (o CsO, en su modo abreviado): el primero es la organización del cuerpo; el segundo, las significaciones, los valores y representaciones en base a las que organizamos nuestro cuerpo; y, finalmente, la conciencia psicológica del yo. Estos tres ámbitos o dimensiones son estratos o capas (lo que los asemeja a las máscaras) y suponen, además, una solidificación o cristalización. Devenir un cuerpo sin órganos, tal como preconizan Deleuze y Guattari, supone justamente desestratificar dichos ámbitos o, lo que es lo mismo, dejar de constituirse como organismos, subvertir las representaciones y significados que surgen a partir de dicha organización y, en último término, dejar de concebirse como un yo o sujeto unívoco y coherente para poder experimentarse como materia por la que discurre una multiplicidad de intensidades, sensaciones y deseos:

¹⁷⁰ Artaud desarrolla este concepto en el guión para una alocución de radio del año 1947 que acabó censurada y que se titulaba *Para acabar de una vez con el juicio de dios...*

Un CsO está hecho de tal forma que sólo puede ser ocupado, poblado por intensidades. Sólo las intensidades pasan y circulan. Además, el CsO no es una escena, un lugar, ni tampoco un soporte en el que pasaría algo. Nada tiene que ver con un fantasma, nada hay que interpretar. El CsO hace pasar intensidades, las produce y las distribuye en un *spatium* a su vez intensivo, inextenso. (*Mil Mesetas* 158)

A pesar de su multiplicidad, las máscaras con las que solemos identificarnos son capas de significado solidificadas que confluyen en una única organización del yo y cuyo sentido nos ata y limita. En cierta forma, lo que busca Paz es lo que proponen Deleuze y Guattari: incentivar la experimentación en detrimento de la interpretación y la representación. El éxtasis amoroso proporciona una vivencia equiparable a la del cuerpo sin órganos: pone en cuestión la subjetivación del yo de cada uno de los amantes, privilegia la sensación y experimentación en detrimento de las representaciones y racionalizaciones. De este modo, los cuerpos de los amantes se convierten en canales de intensidades por los que transita el deseo. Así entendida, la experiencia extática presenta un fuerte componente dionisiaco, en el sentido en que conduce a la fruición, al arrebató, a la experimentación. Desde tal perspectiva, la realidad se conoce viviéndola, experimentándola y no analizándola y desmenuzándola racionalmente.

En su poesía, Paz representa este componente dionisiaco a través del baile. A este respecto, en la primera estrofa de su poema “Cuarto de hotel”, recogido en *Libertad bajo palabra*, podemos leer los siguientes versos: “A la luz cenicienta del recuerdo / que quiere redimir lo ya vivido / arde el ayer fantasma. ¿Yo soy ese / que baila al pie del árbol y delira / con nubes que son cuerpos que son olas, / con cuerpos que son nubes que son playas?” (*Obras* 11: 80). El ayer ceniciento en forma de recuerdo no puede competir con la vivencia pura, con la experiencia delirante de quien baila y cuyo cuerpo se funde y confunde, muta y transmuta, en olas, playas y nubes. Ante la intensidad misma de la

experiencia, surge también la pregunta acerca de si existe un “yo” que experimente. Esta posición vitalista no está tampoco alejada de la sostenida por el budismo. Para esta doctrina filosófica, el yo no existe, es una construcción mental, y, en último término, la fuente del error y la desdicha. Suprimir el yo “es suprimir la fuente del error, del deseo y la desdicha, liberarse del fardo del pasado (*karma*) y entrar en lo incondicionado: la liberación absoluta (nirvana)” (Paz, *Obras* 10: 328-29).

Cruzar a la otra orilla

Lo incondicionado, a su vez, es la ausencia de formas que delimitan, que establecen líneas de separación entre lo existente. Justamente, en el poema “Olvido”¹⁷¹, la voz poética nos invita a abandonar las “formas” para alcanzar la otra orilla: “En esa sombra líquida del sueño / moja tu desnudez; / abandona tu forma, espuma / que no se sane quién dejó en la orilla; / piérdete en ti, infinita, / en tu infinito ser, / mar que se pierde en otro mar: / olvídate y olvídate” (Paz, *Obras* 11: 120).

En su ensayo *El arco y la lira*, Paz explica que la expresión “la otra orilla” proviene de las palabras del patriarca budista Hui-neng: “Adherirse al mundo objetivo es adherirse al ciclo del vivir y el morir, que es como las olas que se levantan en el mar; a esto se llama esta orilla... Al desprenderse del mundo objetivo, no hay muerte ni vida y se es como el agua corriendo incesante, a esto se llama la otra orilla” (*Obras* 1: 135). La otra orilla se alcanza con un “salto mortal”; un salto mediante el cual es posible salvar la distancia que nos separa de la realidad exterior. Pero ese salto tiene más que ver con la temporalidad que con la espacialidad. Mientras que el ser humano está inserto en el

¹⁷¹ “Olvido” forma parte del poemario *El girasol* (1943-1948) que, posteriormente, se incluirá en *Libertad bajo palabra*.

tiempo vive siempre escindido del resto de lo existente. Sin embargo, existe la posibilidad de ubicarse fuera del tiempo cronológico, existen momentos especiales en los que el tiempo se entreabre y nos deja ver ese otro lado.

El salto a la otra orilla catapulta a los amantes a un instante donde se resuelve momentáneamente toda aparente contradicción. Así lo expresa el autor en los siguientes versos del primero de los “Sonetos” del poemario *Primer día* (1935), posteriormente agregado a *Libertad bajo palabra*:

Inmóvil en la luz, pero danzante, / tu movimiento a la quietud que cría / en la cima del vértigo se alía / deteniendo, no al vuelo, sí al instante. / Luz que no se derrama, ya diamante, / fija en la rotación del mediodía, / sol que no se consume no se enfría / de cenizas y llama equidistante. / Tu salto es un segundo congelado / que no apresura el tiempo ni lo mata: / preso en su movimiento ensimismado / tu cuerpo de sí mismo se desata / y cae y se dispersa tu blancura / y vuelves a ser agua y tierra oscura. (Paz, *Obras* 11: 26-27)

De los versos anteriores, destaca la paradójica coexistencia del movimiento y la quietud que parecen reunidos y reconciliados en el instante, momento extático por excelencia. El instante transcurre al margen del tiempo cronológico pero tampoco implica una suerte de eternidad capaz de “matar” al tiempo de una vez por todas. Así, el salto extático hasta alcanzar la otra orilla del río pondría de relieve la existencia de tres temporalidades distintas (el tiempo cronológico, el instante y la eternidad).

Por su parte, Severo Sarduy en la segunda parte de su libro *El Cristo de la rue Jacob* (1987) se refiere a Benares, no como una ciudad, sino como uno de los bordes del Ganges. Los hindúes creen que las aguas de dicho río comunican directamente con el cielo: “el río es como el doble, o el reflejo, de otro río invisible, que fluye en otro espacio, en un tiempo sin tiempo, y cuya fuente coincide con la de toda posible creación, incluida esa creación de lo ilusorio que denominamos realidad” (Sarduy, *Obra* 1: 63). El escritor

cubano continúa explicándonos que sólo uno de los bordes es habitable, mientras que el otro está asimilado a la condena y a la invisibilidad.

Huelga decir que el río Ganges descrito por Sarduy se asemeja a la estructuración de la temporalidad que dibuja Octavio Paz. Una de las orillas del río paziano, la más poblada, es la de la existencia común y la consciencia ordinaria. En ella rige el tiempo cronológico; a saber, el tiempo conformado por momentos que sólo pueden explicarse en relación con los que les anteceden y les suceden. El tiempo cronológico, lineal, es aquel que puede ser medido, descompuesto en segmentos y, en definitiva, contabilizado. Paz entiende que la vida se convierte en una experiencia angustiosa al someterse a los compases del tiempo lineal. Para él, la sucesión inexorable de horas, minutos y segundos evidencian la náusea y la falta de sentido del mundo. Es este el sentido de versos como los de la estrofa V de “Crepúsculos en la ciudad”:¹⁷² “Las horas, su intangible pesadumbre, / su peso que no pesa, su vacío, / abigarrado horror, la sed que expió / frente al espejo y su glacial vislumbre” (Paz, *Obras* 11: 71).

En cambio, la denominada *otra orilla* del río es aquella dimensión a la que se accede por medio de una experiencia extática, ya sea ésta transitoria o, incluso, permanente (pues alcanzar el *nirvana*, el *satori* o el *samadhi* supone llegar a “la otra orilla” para quedarse). A este respecto, en el ensayo “Eva y Prajñaparamita” incluido en *Conjunciones y disyunciones*, Paz sostiene que obtener la perfecta sabiduría (*Prajñaparamita*) de los bodisatvas (o seres iluminados) equivale a estar en la “otra orilla” (10: 164). Pero más allá de la iluminación permanente, también las experiencias extáticas transitorias tienen la virtud de trasladarnos *de facto* a esa otra dimensión de la realidad, aunque en este caso al viaje de ida le sucede inevitablemente uno de vuelta.

¹⁷² “Crepúsculos en la ciudad”, de *Puerta condenada* (1938-46), se recoge en *Libertad bajo palabra*.

Cuando se alcanza la otra orilla por medio de un éxtasis transitorio, el sujeto se substrahe del tiempo cronológico y se inserta en los dominios del instante, un momento temporal que tiene pleno sentido por sí mismo. La especificidad del instante (entendido como presente que niega pasado y futuro) se hace patente en los siguientes versos del poema “La sombra”, de *Puerta condenada*: “Nada fue ayer, nada mañana, / todo es presente, todo está presente, / y cae no sabemos en qué pozos, / ni si detrás de ese sinfín / aguarda Dios, o el Diablo, / o simplemente Nadie” (Paz, *Obras* 11: 78). Nuevamente, los versos reiteran la idea que no hay un sujeto detrás de la propia vivencia extática.

Hay que tener en cuenta que el instante no es tiempo contable, puesto que en él un segundo puede saber a una eternidad y, sin embargo, tampoco es eterno, porque llega un momento en que pasa, en que se agota. El éxtasis suspende el tiempo cronológico, pero no lo mata: cuando la experiencia desbordante llega a su fin, *Chronos* retoma el control de la situación. Así, durante el éxtasis transitorio, “el tiempo, que es medida isócrona, se vuelve discontinuo e inconmensurable. Pero después de cada uno de esos instantes sin medida, volvemos al tiempo y a su horario: no podemos escapar de la sucesión” (Paz, *Obras* 10: 348). El instante se podría entender, pues, como un paréntesis, como un momento congelado, imagen ésta que aparece en el poema “En Uxmal”:¹⁷³ “La luz no parpadea, / el tiempo se vacía de minutos, / se ha detenido un pájaro en el aire” (*Obras* 11: 141).

En su capacidad para distender el tiempo, para hacer que los minutos se experimenten como siglos, la vivencia extática, y en particular, el éxtasis amoroso, no

¹⁷³ “En Uxmal” pertenece a *Piedras sueltas* (1955), poemario incluido en *Libertad bajo palabra*.

deben entenderse en términos de eternidad, sino de intensidad.¹⁷⁴ El autor de *La llama doble* afirma al respecto que:

El amor no es la eternidad; tampoco es el tiempo de los calendarios y los relojes, el tiempo sucesivo. El tiempo del amor no es grande ni chico: es la percepción instantánea de todos los tiempos en uno solo, de todas las vidas en un instante. [...] Ese instante es el reverso y el complemento del ‘sentimiento oceánico’. No es el regreso a las aguas del origen sino la conquista de un estado que nos reconcilia con el exilio del paraíso. (Paz, *Obras* 10: 352)

Para concluir con el símil que nos inspiró la descripción de Sarduy, esas “aguas del origen” a las que hace referencia la cita anterior corresponderían a las del propio río que discurre entre las dos orillas y que representarían lo informe e indeterminado. De esas aguas nos exiliamos en el momento en que nos convertimos en seres conscientes y a ellas no podemos volver si no es aniquilándonos. Quizá también por eso la eternidad —la última de las temporalidades que nos quedaba por mencionar y que estaría asociada con este río— no es, a la práctica, una forma más de tiempo sino de ausencia de tiempo.¹⁷⁵

¹⁷⁴ El carácter intensivo y vivencial del instante paziano lo hace equiparable al tiempo puro (o “duración”) de Henri Bergson. Así lo cree Carlos H. Magis quien explica que: “para Octavio Paz eso que vulgarmente llamamos ‘tiempo’ comprende dos instancias diversas: el tiempo físico (la sucesión cronológica) y el tiempo puro (“duración”, en la nomenclatura de Bergson; “instante” en el código del poeta)” (Poesía hermética 98). Para el filósofo francés existen dos temporalidades: la que pensamos y la que experimentamos vivencialmente. El tiempo pensado es el tiempo cuantificable. El intelecto concibe el tiempo según el modo de ser del espacio, descomponiéndolo en intervalos. Pero más allá de cómo logre concebirlo el intelecto, el tiempo real es pura duración que se capta por medio de una experiencia intuitiva. Desde una perspectiva ontológica, la duración se manifiesta especialmente en la evolución y desarrollo de los seres vivos, que son expresión de un *élan* vital, de un impulso creador. En base a ello, el filósofo francés concibe el universo como algo que no es ni puramente materia ni puramente espíritu, sino un proceso eterno, un “devenir”. El mundo no es fijo, sino que se mueve eternamente y está en constante equilibrio, pues nada se crea ni se aniquila. La conclusión más radical que es posible inferir de todo este sistema es que en la realidad no hay cosas, sino acciones, y todo se debe a la acción del impulso vital.

¹⁷⁵ Es prácticamente inevitable establecer una conexión entre el río paziano con aquel del que se sirve Heráclito para exponer su pensamiento. Así, el filósofo presocrático explica el concepto de *Panta Rei*, el movimiento constante de todas las cosas en el tiempo, utilizando la imagen de un río en cuyas mismas aguas no podemos bañarnos dos veces. Si bien el baño en el río de Heráclito evidencia el fluir inexorable del tiempo, es a la vez una representación de eternidad, en cuanto que el movimiento del universo es permanente.

Saltar con el cuerpo

De todas formas, el salto extático no sólo es una experiencia mental, sino que también implica un movimiento físico, visceral. Al fin y al cabo, es el cuerpo y no la mente el que vemos contornearse durante la explosión extática. En el ensayo “La metáfora”, de *Conjunciones y disyunciones*, Paz deja constancia de la especial relevancia que adquiere el cuerpo en estos episodios al calificarlo de *imaginario*, pero “no por carecer de realidad sino por ser la realidad más real” (Paz, *Obras* 10: 120). Y es que el lenguaje pasional del cuerpo tiene la virtud de crear “una imagen al fin palpable”. Ese acto creativo tiene un valor incalculable y, por eso, Paz antepone el amor al erotismo o, incluso, al misticismo. El amor aprovecha el cuerpo para alcanzar la comunión. El erotismo y el misticismo, en cambio, pretenden lograr el mismo objetivo —dice Paz— acallándolo, suprimiendo su realidad y sus imágenes: “Dominar el cuerpo es suprimir las imágenes que emite —y en esto consisten las prácticas del yogi y el asceta. O disipar su realidad —y eso es lo que hace el libertino. Unos y otro se proponen acabar con el cuerpo, con sus imágenes y sus pesadillas: con su realidad” (120).

El amor es el descubrimiento de la unidad *en* la vida. Es cierto que la doble faz de la sexualidad se reproduce en el amor y que, en consecuencia, “el sentimiento intenso de la vida es indistinguible del sentimiento no menos poderoso de la extinción del apetito vital, la subida es caída y la extrema tensión, distensión. Así pues, la fusión total implica aceptación de la muerte” (302). Pero es igualmente cierto que el amor prácticamente nunca persigue la muerte o la aniquilación. Lo que hace el amor es integrar la muerte en la vida: “El amor no vence a la muerte, pero la integra en la vida. [...] somos tiempo, nada dura y vivir es un continuo separarse; al mismo tiempo, en la muerte cesan el

tiempo y la separación; regresamos a la indistinción del principio, a ese estado que
entrevemos en la cópula carnal” (Paz, *Obras* 10: 302). Quizá sea ésta la principal virtud
del amor que, a ojos de Paz, lo sitúa a un paso por delante del erotismo en su búsqueda de
lo extático.

CAPÍTULO 4:
LAS ILUMINACIONES DOMÉSTICAS DE CLARICE LISPECTOR

Mas allá de los éxtasis buscados y provocados a través de mecanismos que demandan una participación activa del sujeto, existe toda una gama de estados de consciencia extraordinarios que sobrevienen de forma espontánea y en contextos considerados cotidianos y rutinarios. En su libro *La mística salvaje. En las antípodas del espíritu*, Michael Hulin agrupa dichas manifestaciones bajo el epígrafe de “mística salvaje”, entendiendo precisamente por salvaje “lo que surge espontáneamente por oposición a lo que debe ser cultivado” (12) y destacando, por encima de otras características, “lo súbito de la experiencia, una cierta desproporción entre su intensidad y la aparente banalidad de la señal que la desencadena, la misteriosa efusión de felicidad que la corona” (13).

El estado de gracia doméstico

En el artículo periodístico titulado “Estado de graça”, Clarice Lispector explora un tipo de experiencia extática que, por lo anodino del contexto en que se produce o lo aparentemente insignificante del evento, situación u objeto que la provoca, encajaría con las que se agrupan en torno al concepto de mística salvaje.¹⁷⁶ En este sentido, Clarice Lispector apela a un contexto particular de lo cotidiano que es el espacio doméstico, ámbito en el que sus protagonistas femeninas se hallan habitualmente recluidas. Por otro lado, la escritora brasileña distingue el estado de gracia referido en su artículo de otros estados extáticos que califica de especiales, como el que se identificaría con la

¹⁷⁶ El artículo, titulado “Estado de graça”, fue publicado originalmente en el *Jornal do Brasil* el 6 de abril de 1968, aunque los fragmentos citados aquí proceden de la recopilación *Seleção de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1975.

inspiración artística o el experimentado por los santos.¹⁷⁷ El estado iluminativo referido en su artículo es apenas el de una persona común que experimenta espontánea y súbitamente algo que no había buscado: “Inútil querer: só ve quando quer e espontaneamente” (*Seleta* 102).¹⁷⁸ Esta distinción constata que la gracia que le interesa a Lispector no es la que está limitada a unos pocos sino, por el contrario, aquella que está al alcance de todos los seres humanos, por mucho que ésta se produzca en el restringido espacio de lo doméstico. A este aspecto universalizante se le suma su dimensión no utilitaria: “O estado de graça de que falo não é usado para nada” (101).¹⁷⁹ Así pues, dicho estado no es un medio para obtener o llegar a algo que se encuentre más allá de la propia vivencia sino que, por el contrario, tiene sentido por sí mismo.

Por otro lado, la escritora destaca la forma suave, casi imperceptible, de acceder y de salir del estado de gracia doméstico. Toda la experiencia, en este sentido, destaca por su levedad: “na graça tudo é tão, tão leve” (101).¹⁸⁰ El estado de gracia, además, demanda quietud, introspección y silencio: “As descobertas nesse estado são indizíveis e incomunicáveis. É por isso que, em estado de graça, mantenhme sentada, quieta, silenciosa” (102).¹⁸¹

¹⁷⁷ Sobre el estado de gracia religioso la autora escribe concretamente: “Não é nem de longe o que mal imagino deve ser o estado de graça dos santos. Esse estado jamais conheci e nem sequer consigo adivinhá-lo” [“No es ni de lejos lo que con dificultades me imagino que pueda ser el estado de gracia de los santos. Jamás conocí ese estado y ni consigo imaginármelo siquiera”] (102). Al respecto de la inspiración artística afirma que “Não me refiro à inspiração, que é uma graça especial que tantas vezes acontece aos que lidam com arte” [“No me refiero a la inspiración, que es una gracia especial que tantas veces experimentan quienes se dedican al arte”] (101). La traducción al castellano de estas citas y de las posteriores es nuestra.

¹⁷⁸ “Inútil querer: sólo viene cuando quiere y de forma espontánea”.

¹⁷⁹ “El estado de gracia del que hablo no se usa para nada”.

¹⁸⁰ “en la gracia todo es tan, tan leve”.

¹⁸¹ “Los descubrimientos en ese estado son indecibles e incommunicables. Es por ello que, en estado de gracia, me mantengo sentada, quieta, silenciosa”.

Huelga decir que esa levedad y suavidad distingue al estado de gracia de otras manifestaciones extáticas que, para Lispector, comportan un mayor grado de violencia o, cuanto menos, de explosividad. Sin esfuerzo se adquiere, pues, la lucidez que acompaña al sujeto mientras dura dicho estado. La gracia tiene consecuencias epistemológicas al constituirse en una fuente de conocimiento alternativa a la lógica racional. El conocimiento no se “adivinha mais” [adivina más] (101), no se obtiene en base a análisis y operaciones deductivas, sino que el sujeto “sabe” sin más, sin esfuerzo, apenas sintiendo. De hecho, es justamente la dimensión racional la que aleja a los seres humanos de ese estado de gracia por lo demás presuntamente habitual en los animales: “Os humanos têm obstáculos que não dificultam a vida dos animais, como raciocínio, lógica, compreensão. Enquanto que os animais têm a esplendidez daquilo que é direto e se dirige direto” (102).¹⁸² En consecuencia, la racionalidad es, para Lispector, lo que impide a los seres humanos experimentar la vida de una manera directa, sin mediación.

El conocimiento intuitivo que proporciona la gracia es revelador en tanto que pone de relieve aspectos de la realidad que no pueden captarse en el estado de consciencia ordinario, como la profunda belleza de otra persona o el brillo que emite supuestamente todo lo que existe: “Passa-se a sentir que tudo o que existe –pessoa ou coisa—respira e exala uma espécie de finíssimo resplendor de energia” (*Seleta* 102).¹⁸³

Eso sí, la experiencia vivida en estado de gracia es, según Lispector, intransferible y, además, difícilmente expresable en palabras. Pero que dicha experiencia no pueda

¹⁸² “A diferencia de lo que sucede con los humanos, la vida de los animales no se ve obstaculizada por el raciocinio, la lógica o la comprensión, puesto que carecen de ellos. Los animales disfrutan de lo que es directo y se dirige directamente”.

¹⁸³ “Se pasa a sentir que todo lo que existe –persona o cosa—respira y exhala una especie de finísimo resplendor de energía”.

comunicarse de una forma directa no significa que no deje en el sujeto una huella indeleble. Dice Lispector que la experiencia de la gracia tiene efectos positivos en el ser humano:

E sai-se melhor criatura do que se entrou. Experimentou-se alguma coisa que parece redimir a condição humana, embora ao mesmo tempo fiquem acentuados os estreitos limites dessa condição. E exatamente porque depois da graça a condição humana se revela na sua pobreza implorante, aprende-se a amar mais, a perdoar mais, a esperar mais. (103)¹⁸⁴

Así, tras quedar expuesto no sólo a las limitaciones a las que se encuentra sujeta la condición humana sino también a la belleza esencial que exhalan todos los seres, el individuo deviene un ser más empático.

Por otro lado, el sujeto abandona el estado de gracia con “o rosto liso, os olhos abertos e pensativos e, embora não tenha sorriso, é como se o corpo todo viesse de um sorriso suave” (*Seleta* 103).¹⁸⁵ Esa leve sonrisa es un vestigio de la plenitud y la alegría experimentadas durante la gracia porque, tal como nos recuerda Lispector “em estado de graça se é muito feliz” (102).¹⁸⁶ De ahí también que la extinción del estado de gracia despierte en muchos tanto la nostalgia como el inmediato deseo de replicar una experiencia que sólo llega espontáneamente y cuando quiere.¹⁸⁷

Sin embargo, Lispector se felicita de que la gracia no sea ni más frecuente ni más prolongada, puesto que su función no sería tanto la de convertirse en puerta de entrada al

¹⁸⁴ “Y se sale siendo mejor criatura de lo que se entró. Se experimentó alguna cosa que parece redimir a la condición humana, aunque al mismo tiempo se acentúen los estrechos límites de esa condición. Y exactamente porque después de la gracia la condición humana se revela en su pobreza implorante, se aprende a amar más, a perdonar más, a esperar más”.

¹⁸⁵ “el rostro liso, los ojos abiertos y pensativos y, aunque no haya sonreído, es como si todo el cuerpo viniera de una sonrisa suave”.

¹⁸⁶ “en estado de gracia uno es muy feliz”.

¹⁸⁷ En *El poema del haschisch*, Baudelaire se refiere también al carácter adictivo de un estado de beatitud singular y pasajero cuyas características recuerdan a la gracia descrita por Lispector. Para más información, véase el segundo capítulo de nuestra investigación.

paraíso “paraíso terrenal” sino sólo la proporcionar un vislumbre del mismo: “É preciso não esquecer que o estado de graça é apenas uma pequena abertura para uma terra que é uma espécie de calmo paraíso, mas não é a entrada nele, nem dá o direito de se comer os frutos de seus pomares” (103).¹⁸⁸

Un sujeto que entrara en estado de gracia con demasiada frecuencia o durante demasiado tiempo correría el riesgo de quedar atrapado de forma permanente en lo que la autora denomina “el otro lado de la vida”: “acho que está certo o estado de graça não nos ser dado freqüentemente. Se fosse, talvez, passássemos definitivamente para *o outro lado* da vida, que também é real mas ninguém nos entenderia jamais. Perderíamos a linguagem em comum” (102).¹⁸⁹ Lispector parece querer reducir al máximo el riesgo de enajenación que acompaña indefectiblemente a todo estado extático.

La otra orilla

Es interesante señalar en este punto que la imagen del “otro lado de la vida” empleada aquí por Lispector es un motivo recurrente en las tradiciones literarias y filosóficas no sólo de Occidente (Caronte y la laguna Estigia o las aguas del Leteo, por ejemplo) sino incluso del lejano Oriente. Así, las expresiones “Pasar al otro lado” o su equivalente “cruzar a la otra orilla”, ya aparecen en los Vedas como metáforas de superación de adversidades, aunque es con el hinduismo y el budismo cuando devienen sinónimo del *nirvana* o iluminación. Luis González Reimann nos recuerda que el Sūtra

¹⁸⁸ “Es necesario no olvidar que el estado de gracia es apenas una pequeña abertura hacia una tierra que es una especie de tranquilo paraíso, pero no constituye una puerta de entrada al mismo, ni da derecho tampoco a comer de los frutos de sus manzanos” .

¹⁸⁹ “creo que es adecuado que el estado de gracia no nos sea dado frecuentemente. Si así fuera, tal vez pasaríamos definitivamente al otro lado de la vida, que también es real pero nadie nos entendería jamás. Perderíamos el lenguaje en común”.

del Corazón (Hridaya Sūtra), uno de los textos budistas más conocidos, incluye el mantra *gate gate pāragate pārasamgate...*, “ido, ido, ido a la otra orilla, completamente ido a la otra orilla” (Mito 205). A su vez, se le atribuye al propio Buda Gautama la afirmación de que muchos son los que recorren esta orilla de arriba a abajo pero pocos los que logran alcanzar el otro lado.

Aunque la imagen de cruzar de una orilla a otra tenga una clara connotación espacial, también representa dos estados de consciencia diferenciados que dan como resultado dos formas distintas de percibir una misma realidad. A tenor de esto, no es de extrañar que Hui-nēng, sexto patriarca del budismo, asociara en sus comentarios al Sūtra del Diamante “esta orilla” con una mente agitada por sus pensamientos y “la otra orilla” con una mente que ha logrado el completo distanciamiento o desapego: “También se dice que cuando la mente está confusa, eso es ‘esta orilla’. Cuando la mente está iluminada, eso es ‘la otra orilla’” (*Sutra* 141).¹⁹⁰

En línea con dicho concepto, Octavio Paz en *El arco y la lira* sostiene que *cruzar al otro lado de la vida* remite a una operación interior: “la otra orilla está en nosotros mismos” (123). Y añade que dicha experiencia conlleva un cambio de naturaleza, un hacerse otro: “En suma, el ‘salto mortal’, la experiencia de la ‘otra orilla’, implica un cambio de naturaleza: es un morir y un nacer” (122-23). El budismo describe precisamente la iluminación como un proceso en el que la muerte del ego da paso al verdadero Yo.

La actualización de todas las facultades que anidan en el “yo” lo sitúan en una dimensión supra-humana y es precisamente el riesgo de perder definitivamente su

¹⁹⁰ Hui-nēng (o Yeno) nació en el año 613 y murió en el 713. D.T. Suzuki en su *Introducción al Budismo Zen* lo considera “el fundador propiamente dicho del Zen” (61).

condición humana la razón por la que Lispector celebra que no estemos expuestos indefinidamente a los efectos de la gracia. Recordemos en este sentido que, para la escritora brasileña, quedarse definitivamente en el otro lado de la vida implica perder el lenguaje, la posibilidad de comunicarnos con los demás; es decir, una de las facultades que más nos definen en tanto que humanos.

A tenor de sus reticencias a un estado de gracia permanente, podría parecer contradictorio que Lispector concluya su artículo asegurando que cambiaría años de vida por minutos de gracia: “Há dias que são tão áridos e desérticos que eu daria anos de minha vida em troca de uns minutos de graça” (103).¹⁹¹ Pero más que una contradicción lo que esto pone de manifiesto es una tensión entre el persistente deseo de la autora por traspasar los límites de lo humano y su recelo a perder justamente aquella característica que parece protegerla de la soledad y la enajenación.

Éxtasis y epifanía

La relevancia que adquieren la gracia, el éxtasis y la epifanía en la obra de Lispector queda reflejada no sólo por la reutilización del contenido del artículo en dos de sus obras de ficción, *Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* (1969) y *Água Viva* (1973), sino, sobre todo, por el rol fundamental que adquieren los fenómenos extáticos en buena parte de sus obras.¹⁹² En el caso de su primera novela *Perto do coração selvagem*

¹⁹¹ “Hay días que son tan áridos y desérticos que yo daría años de mi vida a cambio de unos minutos de gracia”.

¹⁹² En *Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* el texto aparece en tercera persona y escrito en pasado. Lóri, la protagonista de la novela accede al estado de gracia tras morder una apetitosa manzana roja, en una clara reinterpretación del mito bíblico de Eva. Por otro lado, en *Água Viva* es la protagonista quien narra en primera persona dicho episodio. Olga de Sá, en *A escritura de Clarice Lispector*, se remite a unas declaraciones de la propia Lispector para sostener que el texto del artículo habría sido escrito originalmente para su novela *Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* publicada con posterioridad pero concluida

[Cerca del corazón salvaje], publicada en 1944, el lugar prominente que ocupan en la narración los episodios extáticos es preludiado ya por el epígrafe, extraído de *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1914) de James Joyce: “Ele estava só. Estava abandonado, feliz, perto do selvagem coração da vida”.¹⁹³ No en vano la mayoría de términos contenidos en la cita (“só [solo]”, “abandonado”, “feliz” y “selvagem [salvaje]”) coinciden con muchas de las características que la autora atribuye al estado de gracia en el artículo anteriormente examinado y conectan además con la definición de mística salvaje que abordábamos al inicio de este capítulo. A saber, la soledad de una experiencia que es eminentemente intransferible, la felicidad que la acompaña y la superación de los límites de lo humano que, tanto en el epígrafe como en la propia novela, se realiza a través de la aproximación a lo salvaje y lo primitivo.

El texto epigrafiado precede, en la novela de James Joyce, a la que constituye una de las epifanías más representativas que experimenta el protagonista. Nos referimos al momento en que Stephen, caminando por la playa con los pies descalzos, queda deslumbrado por la belleza y la singularidad de una muchacha que se adentra silenciosamente en el mar. Pese a todo, en una entrevista con fecha del 20 de octubre de 1974, Lispector asegura no haber leído nada de Joyce en el momento de escribir *Perto do coração selvagem* y que sólo escogió el texto como epígrafe de su novela tras dar casualmente con él.¹⁹⁴

meses antes de la aparición del artículo (201). En el artículo del Journal do Brasil, la protagonista de la experiencia es la propia autora, quien la relata en primera persona y en tiempo presente.

¹⁹³ La cita original en inglés reza así: “He was alone. He was unheeded, happy, and near to the wild heart of life” (198-99).

¹⁹⁴ La entrevista fue grabada el 20 de octubre de 1976 en la sede del Museu da Imagem e do Som (Rio de Janeiro) y posteriormente publicada en Clarice Lispector. Depoimento a Affonso Romano de Sant'Anna, Marina Colasanti e João Salgueiro. In: *Coleção Depoimentos*, n° 7, Fundação Museu da Imagem e do Som, (1991): 5.

Aunque la conexión entre la novela de Lispector y la de James Joyce sea aparentemente circunstancial, ello no es óbice para que los críticos hayan vinculado los estados de gracia relatados por Lispector con la noción de epifanía del autor irlandés. La noción de “epifanía” de Joyce aparece concretamente formulada en *Stephen Hero*, obra inacabada que dará posteriormente lugar a *A Portrait of the Artist as a Young Man*: "By an epiphany he meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself" (211).

Etimológicamente, el vocablo “epifanía” deriva del latín *epiphanīa* y éste, a su vez, del griego ἐπιφάνεια, palabra compuesta por el prefijo *epi* (“sobre”) y *phaino* (“manifestación”, “aparición”). En el cristianismo, la epifanía era entendida como la manifestación sensorial de la presencia divina. En Joyce, la epifanía es igualmente experimentada a través de los sentidos, ya sea por medio de visiones, de voces, del tacto o de una combinación de ellos. Sin embargo, se trata de un evento profano, más próximo a una revelación interior que a una manifestación divina.

Éxtasis doméstico versus éxtasis religioso

Así ocurre también con los estados de gracia de Lispector, estados que se antojan equivalentes a la epifanía (profana), si bien la escritora brasileña nunca empleará este último concepto.¹⁹⁵ Ya vimos que la autora trataba de diferenciarlos de los estados místicos de los santos en el artículo anteriormente examinado y lo mismo sucede en otras

¹⁹⁵ Olga de Sá, en *A escritura de Clarice Lispector*, nos recuerda que la autora brasileña no emplea nunca el término “epifanía” en su obra: “Jamais usa o termo epifania e se tem consciência deste processo, não o demonstra explicitamente” [Jamás usa el término epifanía y si tiene consciencia de este proceso, no lo demuestra explícitamente] (194). Lispector, en cambio, sí emplea el término “éxtasis” en varias de sus obras para referirse al estado de gracia que suelen alcanzar sus personajes. Es el caso, por ejemplo, de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, *Água viva* y *A paixão segundo G.H.* o de cuentos como “Restos do carnaval”, entre otros tantos.

obras, en las que deja constancia escrita de su voluntad por marcar distancias con cualquier fenómeno de índole religiosa. En *Perto do coração selvagem*, la narradora no sólo confirma el poder tanto de las percepciones auditivas como visuales para provocar el arrebató sino también la naturaleza no religiosa de la experiencia de la protagonista de la novela:

Joana não se identificava profundamente com todos os sons. Só com aqueles puros, onde o que amava não era trágico nem cómico. Havia muita coisa a ver também. Certos instantes de ver valiam como ‘flores sobre o túmulo’: o que se via passava a existir. No entanto Joana não esperava a visão numa milagre nem anunciada pelo anjo Gabriel. (45)¹⁹⁶

Lo mismo sucede en *Água viva* (1973). Allí, la protagonista-narradora trata de retener la felicidad que acompaña al estado de gracia por medio de las palabras: “Essa felicidade eu quis tornar eterna por intermédio da objetivação da palavra” (90).¹⁹⁷ Para ello, acude al diccionario en busca del vocablo que mejor defina el arrobamiento que acaba de experimentar. Descubrir que el más adecuado es el de “beatitud” genera en ella rechazo porque, como señala Hélène Cixous en *Reading with Clarice Lispector*, “beatitude carries with it a lot of old information” (43). Efectivamente, la religión se ha apropiado tradicionalmente de este concepto atribuyéndole una significación alejada, si no opuesta, del éxtasis eminentemente salvaje y pagano que propugna Lispector.

El diccionario de la protagonista identifica el vocablo como “gozo da alma” y lo relaciona, además, con aquel que “se absorve em contemplação mística” (*Água* 90).¹⁹⁸

Pero la pintora de *Água viva* no *comulga* con esa definición y niega explícitamente que su

¹⁹⁶ “Joana no se identificaba profundamente con todos los sonidos. Sólo con aquellos puros, donde lo que amaba no era trágico ni cómico. Había mucha cosa que ver también. Ciertos instantes de ver valían tanto como ‘flores en el túmulo’: lo que se veía pasaba a existir. Pese a todo, Joana no esperaba la visión de un milagro por mucho que aquel fuera anunciado por el propio arcángel Gabriel” (45).

¹⁹⁷ “Esa felicidad la quise hacer eterna por intermediación de la objetividad de la palabra”.

¹⁹⁸ “se absorbe en contemplación mística”.

experiencia tenga que ver con la religión: “eu não estava de modo algum em meditação, não houve em mim nenhuma religiosidade” (*Água* 90).¹⁹⁹ Puede que su éxtasis sea místico pero no en el sentido religioso de la palabra. Tal como señala Cixous, la experiencia a la que se refiere Lispector pertenecería a una forma de misticismo no religioso: “It is mystical, without being applied because there is no belief in God” (*Reading* 36).

A diferencia del arrobamiento de los místicos, el éxtasis profano acontece en el marco de lo doméstico: “Tinha acabado de tomar café e estava simplesmente vivendo ali sentada com um cigarro queimado-se no cinzeiro” (*Água* 90).²⁰⁰ El episodio extático, que tiene lugar mientras la narradora está sentada, la impele a vivir simplemente, experimentando plenamente un momento que pasa a ser extraordinario sin dejar de ser convencional. Así lo corrobora Massaud Moisés en su artículo periodístico “Clarice Lispector: ficção e cosmovisão”, al afirmar que “[e]sse ‘momento privilegiado’ não precisa ser ‘excepcional’ ou ‘chocante’; basta que seja ‘revelador, definitivo, determinante’. Atinge assim a escritora o anelo de todo ficcionista: ‘o momento da lucidez plena, em que o ser descortina a realidade íntima das coisas e de si próprio’” (47).²⁰¹

En la versión original (y más escueta) de su conferencia “Literatura e magia”, Lispector afirma que todo lo que vive y definimos como *natural* es, en último término,

¹⁹⁹ “yo no estaba en modo alguno en meditación, no hubo en mí ninguna religiosidad”.

²⁰⁰ “Había acabado de tomar café y estaba simplemente viviendo allí sentada con un cigarro quemándose en el cenicero”.

²⁰¹ “Ese ‘momento privilegiado’ no necesita ser ‘excepcional’ o ‘chocante’; basta que sea ‘revelador, definitivo, determinante’. Alcanza así la escritora el anelo de todo escritor de ficción: ‘el momento de la lucidez plena, en el que el ser desvela la realidad íntima de las cosas y de sí mismo’ (47). Este extracto corresponde al artículo de Massaud Moisés publicado con el título “Clarice Lispector: ficção e cosmovisão” en el *Suplemento Literário* del periódico *O Estado de São Paulo*, el 26 de septiembre de 1970.

sobrenatural (*Outros escritos* 121).²⁰² O dicho de otra forma, lo extraordinario está contenido en lo ordinario. Todo lo que nos rodea, por muy insignificante que parezca, puede ser extraordinario. Dado que cualquier evento u objeto (una flor, un huevo, un animal...) pueden convertirse en el detonante de la experiencia extática, no hay ni objetos ni momentos más privilegiados que otros. A este respecto, Benedito Nunes añade:

Não há, no mundo de Clarice Lispector, senão uma hierarquia provisória. As grandezas são aparentes; tudo existe por demais. Mesmo aquilo que é pequeno, insignificante ou vil, pode ser objeto de uma visão penetrante, que se estende além da aparência. As coisas apresentam fisionomia dupla: a comum, exterior, produto do hábito, e a interna, profunda, da qual a primeira se torna símbolo. (*Mundo* 56)²⁰³

En línea con esto, Verena Conley, en su introducción al libro de Cixous *Reading with Lispector*, afirma que las obras de la autora brasileña reflejan una disposición a localizar y señalar lo extraordinario a partir del mundo ordinario: “Lispector’s existential writings privilege a calm, often mock-heroic disposition in a brutally common condition of everyday life that –disaffected from its phallic system of value and evincing a great deal of humor, even joy –seems to underline the extraordinary in the very wealth of the ordinary” (*Reading* XV). Así pues, sería una consecuencia del sistema falocéntrico asociar lo extático sólo con lo extraordinario, lo excepcional o lo exclusivo. Ese posicionamiento excluyente contrastaría con la actitud inclusiva de los valores asociados

²⁰² En las palabras de Lispector: “Mas acontece que tudo o que vive e que chamamos de ‘natural’, é em última instância, sobrenatural” (121). Para el primer congreso mundial de Brujería, celebrado en Bogotá el año 1975, Lispector tenía previsto leer el ensayo titulado “Literatura e magia” para introducir a continuación el cuento “O ovo e a galinha”. La cita que acabamos de referir procede de la versión original, aunque ni ésta ni la versión extendida fueron finalmente leídas.

²⁰³ “No hay, en el mundo de Clarice Lispector, nada más que una jerarquía provisional. Las grandezas son aparentes; todo existe de más. Incluso aquello que es pequeño, insignificante o vil, puede ser objeto de una visión penetrante, que se extiende más allá de la apariencia. Las cosas presentan una fisonomía doble: la común, exterior, producto del hábito, y la interna, profunda, de la que la primera se vuelve símbolo”.

con el matriarcado, capaces de reconocer lo extraordinario en lo que pasa desapercibido, lo rutinario, lo anodino e, incluso, lo socialmente insignificante.

De ahí que la gracia tenga la virtud de revelar lo que, de tan obvio, el individuo ha dejado de percibir conscientemente. No es de extrañar por ello que tanto Massaud Moisés como Benedito Nunes destaquen la palabra “descortínio” [descorrer las cortinas], que emplean con el sentido de “desocultación” o “revelación”.²⁰⁴ Nunes afirma en concreto que “[s]ão os momentos de ‘descortínio’, assim chamados pela romancista os instantes de compreensão fechada no alvoroço de um êxtase selvagem, sem entendimento explícito e sem palavras” (*Mundo* 22).²⁰⁵ Efectivamente, es a través de los objetos domésticos más humildes, de los actos más cotidianos y de los gestos más triviales que los personajes de Clarice Lispector acceden a una iluminación súbita y de corta duración.

La reivindicación de lo doméstico

Verena Conley, en su introducción a *Reading with Lispector*, explica que tanto a Cixous como a Lispector se les ha reprochado precisamente el haberse circunscrito a menudo al ámbito doméstico de la mujer tradicional, en vez de optar por una esfera más simbólica desde la que poder cambiar justamente el contexto al que se ha visto tradicionalmente relegada:

Both Lispector’s fiction and Cixous’s reading practices have been accused of staying too much within a traditional woman’s sphere of everyday life rather than of speaking in sweeping terms from a more symbolic sphere, attempting to change the universe. It can be said that it is precisely the

²⁰⁴ Massaud Moisés lo hace en la cita anteriormente referida del artículo “Clarice Lispector: ficção e cosmovisão”. Benedito Nunes emplea este término en su ensayo *O mundo de Clarice Lispector*.

²⁰⁵ “Son los momentos de ‘desocultación’, así llamados por la escritora los instantes de comprensión centrada en el alborozo de un éxtasis salvaje, sin entendimiento explícito y sin palabras”. Nótese la referencia al éxtasis salvaje que, como la mística salvaje a la que hacíamos referencia al inicio de este capítulo, mucho tiene que ver con su distanciamiento del fenómeno religioso.

articulation of life and death in the most banal, the most unremarkable detail that is of interest to both writers [...]. (XVI)

Tales críticos no perciben, sin embargo, el simbolismo que supone convertir lo cotidiano en el marco en el que los personajes de Lispector entran en contacto con un ser más auténtico y feliz. Así, lo doméstico, el lugar en el que precisamente solía quedarse circunscrita la mujer, se convierte en el arma para desafiar los valores falocéntricos de la sociedad.

Es en este sentido que, en su libro *La pasión según G.H. La violencia de una experiencia mística transgresora*, Mónica Canedo Sánchez de Lozada destaca el poder subversivo que lo cotidiano tiene en la obra de Lispector. En el relato “A imitação da rosa”, el ramo de rosas deviene uno de los ejemplos más evidentes del poder que tiene lo aparentemente insignificante para transformar el mundo rutinario y automatizado que nos rodea. El cuento relata la vida anodina de Laura quien, por otro lado, se está recuperando de una crisis que la había llevado a sentir un vacío, a la vez horrible y maravilloso, dentro de sí. Las prescripciones médicas y las personas que la rodean la ayudan a hacerla sentir que ya está nuevamente “bien”: “As pessoas felizmente ajudavam a fazê-la sentir que agora estava “bem” (*Laços* 34).²⁰⁶

De entrada, que la palabra “bien” aparezca entrecomillada cuestiona o, cuanto menos, problematiza la propia aseveración de la protagonista en lo que a su recuperación se refiere. Marcus V. M. Martins, en el artículo “A Imitação do Silêncio”, considera que el uso de las comillas en este contexto tienen un marcado carácter irónico, puesto que

²⁰⁶ “Las personas felizmente la ayudaban a sentir que ahora estaba ‘bien’” (32). No es esta la única vez que Laura dice encontrarse “bien”, con comillas incluidas. Al inicio del relato, afirma “Mas agora que ela estava de novo “bem”, tomariam o ônibus, ela olhando como uma esposa pela janela, o braço no dele, e depois jantariam com Carlota e João, recostados na cadeira com intimidade” [Pero ahora que ella estaba de nuevo “bien”, tomarían el autobús, ella mirando como una esposa por la ventana, con su brazo en el de él, y después cenarían con Carlota y Juan, apoyados en la silla con intimidad] (31).

“estar bien” consistiría en actuar dentro de los patrones de normalidad socialmente establecidos: “As aspas postas em ‘bem’ no texto marcam uma importante ironia: para que Laura esteja neste estado ela precisa que suas ações se enquadrem e impressionem as ações das pessoas a sua volta, principalmente, Carlota e seu marido” (5).²⁰⁷ De hecho, su marcado interés por convencerse y convencer a los demás de la solidez de su recién reconquistada “normalidad” es, por sí mismo, un síntoma de la precariedad de su recuperación. A veces, incluso, parece evidenciarse que Laura rechaza los estados de intensa agitación mental movida por el deseo de no afligir a esposo y amigos más que porque dichos estados le resulten en sí desagradables.

Desterritorializaciones

Diego Diniz, en su artículo “Entre Apolo e Dioniso: O pathos da tentação em ‘A imitação da rosa’, de Clarice Lispector”, sostiene que Laura reproduce en sí misma la lucha que libran los conceptos nietzscheanos de lo apolíneo y lo dionisiaco: “Estas duas forças convivem nela, gerando duas Lauras distintas: de um lado a dona-de-casa metódica, do outro a super-humana. Laura é, ao mesmo tempo, o Eu e o Outro, em silencioso, mas feroz combate interior” (8).²⁰⁸ Por su parte, Martins describe este enfrentamiento como un constante movimiento de estabilización y desestabilización de lo normativo. En su opinión, “sempre que um devaneio a lança longe” Laura trata de

²⁰⁷ “Las comillas añadidas a ‘bien’ en el texto indican una importante ironía: para que Laura se encuentre en ese estado sus acciones deben encuadrarse e ir a la par con las acciones de las personas de su entorno, principalmente, Carlota y su marido”.

²⁰⁸ “Estas dos fuerzas conviven en ella, generando dos Lauras distintas: por un lado la señora de la casa metódica, por otro una superhumana. Laura es, al mismo tiempo, el Yo y el Otro, en silencioso (y, a la vez feroz) combate interior”.

“restabelecer a ordem primordial”. Se trataría pues de “[u]m movimento de conjunção e disjunção da ordem” (*Imitação* 4).²⁰⁹.

Este vaivén entre lo normativo y su transgresión queda especialmente ilustrado a través del episodio del vaso de leche: “Mas quando viu as horas lembrou-se, num sobressalto que a fez levar a mão ao peito, que se esquecera de tomar o copo de leite” (36).²¹⁰ La prescriptiva ingestión de leche es uno de los diversos mecanismos que emplea Laura para asirse al ámbito de lo apolíneo. La protagonista acepta cargarse de tareas y responsabilidades para ordenar su tiempo y excluir esos momentos abiertos e indeterminados en los que uno queda más fácilmente expuesto consigo mismo. Y, pese a ello, Laura olvida tomarse su vaso de leche cuando toca hacerlo, como si una parte de sí misma estuviera, de una forma más o menos inconsciente, saboteando su propia exigencia de reglamentación. Pero es la belleza de unas rosas la que derriba definitivamente sus esfuerzos por consolidar su estado de consciencia ordinario:

‘Sinceramente, nunca vi rosas tão bonitas’. Olhou-as com atenção. Mas a atenção não podia se manter muito tempo como simples atenção, transformava-se logo em suave prazer, e ela não conseguia mais analisar as rosas, era obrigada a interromper-se com a mesma exclamação de curiosidade submissa: como são lindas! (*Laços* 43)²¹¹

La intensa belleza de las flores en el jarrón de casa logra capturar de tal manera la atención de Laura que ésta pasa a experimentar un estado de ensimismamiento gozoso sólo interrumpido por la articulación de la palabra. La interrupción se produce porque la

²⁰⁹ “siempre que un devaneo [un éxtasis] la *transporta* lejos, restablecer el orden primordial. Un movimiento de conjunción y disyunción del orden”.

²¹⁰ “Pero, cuando vio la hora, recordó, con un sobressalto que la hizo llevarse la mano al pecho, que se había olvidado de tomar el vaso de leche”.

²¹¹ “‘Sinceramente, nunca vi rosas tan bonitas’. Las observó con atención. Pero la atención no se podía mantener mucho tiempo como simple atención, se transformaba rápidamente en suave placer, y ella ya no conseguía continuar analizando las rosas, estaba obligada a interrumpirse con la misma exclamación de curiosidad sumisa: ¡qué lindas son!’”.

experiencia contemplativa, aunque placentera, también genera cierta incomodidad: “Mas, sem saber por quê, estava um pouco constringida, um pouco perturbada. Oh! Nada demais, apenas acontecia que a beleza extrema incomodava” (43).²¹²

La belleza extrema se le hace insoportable a Laura porque la conduce a ese estado en que los límites se diluyen, a ese punto vacío experimentado en anteriores ocasiones que ahora trata de evitar con sus vasos de leche y su vida reglamentada. El punto vacío es abismal y por eso da miedo. Y, pese a todo, la experiencia extática en sí misma no deja de ser, a la vez, gozosa. Pese a todo, no parece que estemos en uno de esos momentos extremos en los que los umbrales del placer y el dolor se solapan o coexisten. Al fin y al cabo, los éxtasis de los que *habla* Lispector no son explosivos, arrebatadores o grandilocuentes, sino más bien tranquilos y pausados. Buena prueba de ello es que, en el cuento que nos atañe, la narradora habla del ‘suave placer’ que se desprende de su experiencia contemplativa. Ello coincide con el artículo periodístico analizado al inicio de este capítulo, donde la propia autora hacía hincapié en la “levedad” con la que se manifiesta el estado de gracia, así como en la felicidad que dicho estado produce.

Por otro lado, el dolor y la incomodidad no parecen tanto coexistir con el placer como derivar de él. En este sentido, el dolor podría interpretarse como una expresión de los lazos que aún la “atan” a lo reglamentado y de la culpabilidad que siente la protagonista al experimentar tamaño placer. Culpabilidad que, por un lado, se redobla cuando decide quedarse con las rosas y que, por otro, trata de minimizar arguyendo para sí que, al ser la belleza de las rosas efímera, su exposición a la fuente de placer no se prolongará excesivamente: “O fato de não durarem muito parecia tirar-lhe a culpa de

²¹² “Pero, sin saber por qué, me sentía un poco constreñida, un poco perturbada. ¡Oh! Nada grave, era sólo que la belleza extrema incomodaba”.

ficar com elas, numa obscura lógica de mulher que peca. Pois via-se que iam durar pouco (ia ser rápido, sem perigo)” (*Laços* 46).²¹³

En último término, lo que pone de manifiesto este sentimiento de culpabilidad es la lucha entre los deseos del individuo y el rol que le exige la sociedad.²¹⁴ Las leyes sociales alejan al sujeto de su esencia primigenia y son por ello responsables de su alienación. La importancia del estado extático residiría precisamente en su capacidad de retornar al ser humano a ese estado primitivo y armónico.

Martins, en su ya mencionado artículo “A Imitação do Silêncio” señala la tensión presente en todo el cuento entre el estado asociado con encontrarse “bien” y un estado supuestamente anterior a la normatividad que pugna constantemente por salir a la superficie: “‘Bem’ é como um estado de Laura. Estado que pressupõe e superpõe outro: um estado anterior. Portanto, bem se opõe e superpõe-se à *anterior*, de modo que o conto todo opere com o temor que Laura tem de retornar a este outro estado” (5).²¹⁵ Ese estar “bien” nos recuerda a ese estado acomodaticio que denunciaba Nietzsche en *Verdad y mentira en el sentido extramoral* y que supone renunciar a nuestro propio ser para vivir con alguna calma, seguridad y coherencia.

Para retornar, pues, a ese estado anterior que pugna por manifestarse es necesario eliminar todo el bagaje mediante el que la sociedad ha ido modelando al individuo. Es por ello que en “A imitação da Rosa”, Laura acaba convirtiéndose en un ser supra-

²¹³ “El hecho de que no duraran mucho le libraba de la culpa de permanecer con ellas, en una oscura lógica de mujer que peca. Pues se veía que iban a durar poco (iba a ser algo rápido, sin peligro)”.

²¹⁴ Un rol que, por cierto, resulta especialmente limitador para la mujer.

²¹⁵ “‘Bien’ es como un estado de Laura. Estado que presupone y superpone otro: un estado anterior. Por lo tanto, estar ‘bien’ se opone y superpone a lo *anterior*, de manera que todo el cuento opera con el temor que le produce a Laura retornar a este otro estado”.

humano cuando ese estado *anterior* logra imponerse definitivamente²¹⁶: “ela super-humana e tranqüila no seu isolamento brilhante” (35).²¹⁷ Lispector planta esa misma idea en la protagonista de *A paixão segundo G.H.* quien, en un determinado momento, la expresa así: “E não caminharei ‘de pensamento a pensamento’, mas de atitude a atitude. Seremos inhumanos –como a mais alta conquista do homem. Ser é ser além do humano” (110).²¹⁸ Lo humano, entendido como ente “civilizado”, limita al ser de la misma forma que el pensamiento coarta la acción. El estado de gracia, pues, requiere librarse de los condicionantes sociales y del predominio de la razón. Lo que plantea Lispector guarda relación con el concepto de super-hombre que Nietzsche articula en diversas obras suyas. Dicha noción se aplica a un ser lo suficientemente fuerte para concebir y vivir la realidad tal como es, sin descartar su dimensión terrible, caótica y finita. Pero para ello, es necesario liberarse del estado civilizado y retornar a la etapa salvaje. Así lo expone en el aforismo 312 de *Aurora*, titulado “Los olvidadizos”, donde el filósofo sostiene que el establecimiento de la civilización ha supuesto el olvido de una forma de ser anterior (ligada con lo primitivo y lo animal) de la que tenemos únicamente constancia a través de estados de consciencia no ordinarios como los de la pasión, el ensueño o la locura:

En las explosiones de la pasión y en los delirios del ensueño y de la locura, el hombre reconoce su historia primitiva y la de la humanidad; reconoce la animalidad y sus gestos salvajes; su memoria se retrotrae a un pasado muy lejano, mientras que su estado civilizado se ha desarrollado, por el contrario, a partir del olvido de estas experiencias primitivas, es decir, en relación inversa con esa memoria. (Nietzsche 203)

²¹⁶ Nótese que el propio título del cuento propone ese proceso de deshumanización al sustituir a Cristo como modelo a imitar por una rosa. Con ello no sólo se enfatiza la importancia de la naturaleza sino también la trascendencia de los objetos pequeños y domésticos.

²¹⁷ “[...] ella super-humana y tranquila en su aislamiento brillante”.

²¹⁸ “Y no caminaré ‘de pensamiento en pensamiento’, sino de actitud en actitud. Seremos inhumanos – como la más alta conquista del hombre. Ser es ser más allá de lo humano”.

En las obras de Lispector el proceso de deshumanización (y descivilización) exige la renuncia a todo aquello en lo que se creía hasta ese momento. En *A paixão segundo G.H.*, dicho sacrificio queda representado por la incapacidad de la narradora para articular palabras. G.H. enmudece porque ha renunciado a un mundo edificado en el lenguaje:

A desumanização é tão dolorosa como perder tudo, como perder tudo, meu amor. Eu abria e fechava a boca para pedir socorro mas não podia nem sabia articular. É que eu não tinha mais o que articular. Minha agonia era como a de querer falar antes de morrer. Eu sabia que estava me despedindo para sempre de alguma coisa, alguma coisa ia morrer, e eu queria articular a palavra que pelo menos resumisse aquilo que morria. (Paixão 48)²¹⁹

Devenir-animal

Movida por el deseo de sobrepasar los límites de la humanidad civilizada, la escritora fija su atención en la naturaleza y, de forma especial, en el reino animal. En su obra *Zen e a poética auto-reflexiva de Clarice Lispector*, Igor Rossoni puntualiza que se trata de interactuar con aquellos seres que más próximos se encuentran del origen de las cosas; a saber, los minerales, los vegetales y, de forma especial, los animales, puesto que estos últimos “pulsam, respiram, copulam” (217).²²⁰ Por su parte, Correia, en su libro *A quarta dimensão do Instante*, añade que los animales “são, na sua essência, uma realidade

²¹⁹ “La deshumanización es tan dolorosa como perderlo todo, como perderlo todo, amor mío. Yo abría y cerraba la boca para pedir socorro y, sin embargo, no podía ni sabía articular. Y es que ya no tenía nada que articular. Mi agonia era como la de querer hablar antes de morir. Sabía que estaba despidiéndome para siempre de alguna cosa, alguna cosa iba a morir, y quería articular la palabra que por lo menos resumiera aquello que moría”.

²²⁰ “palpitan, respiran, copulan”.

primordial, espontânea e selvagem, mais próxima do mistério da existência e do ser, na qual o homem teme encontrar uma parte de si mesmo” (Correia 356).²²¹

Es más, tal como indica Cixous, la escritora brasileña considera que es posible aprender de la relación directa (es decir, no mediada por el intelecto o influida por el inconsciente) que los animales establecen con la vida:

At stake for her is not the realm of science but that of live and death, of love. This agrees with what Freud has described as the formidable narcissism of animals, of the singular power of animals that goes with the fact that they have no intellect nor unconscious. They have another relation to life that can teach us a lot”. (*Reading* 12)

Cuando la protagonista de *Água viva* expresa su frustración por no haber nacido animal (“Não ter nascido bicho é uma minha secreta nostalgia”) hace precisamente referencia a esa conexión que supuestamente los animales mantienen aún con aquellas primeras generaciones más primitivas, más cercanas a lo primigenio.²²² “Elas às vezes clamam do longe muitas gerações e eu não posso responder senão ficando inquieta” (*Água* 53).²²³

De ahí también que este mismo personaje censure esa tendencia tan humana a antropomorfizar todo aquello que es distinto de nosotros mismos para hacer(nos) lo inteligible: “Conheci um ‘ela’ que humanizava bicho conversando com ele e emprestando-lhe as próprias características. Não humanizo bicho porque é ofensa — há de respeitar-lhe a natureza—”.²²⁴ De hecho, la narradora propone justamente el recorrido

²²¹ “son, en su esencia, una realidad primordial, espontánea y salvaje, más próxima al misterio de la existencia y del ser, en la que el hombre teme encontrar una parte de sí mismo”.

²²² “No haber nacido bicho es una de mis secretas nostalgias”.

²²³ “Ellas a veces claman sus muchas generaciones pasadas y yo no puedo responder si no es inquietándome”.

²²⁴ “Conocí una ‘tal’ que humanizaba a su animal conversando con él y prestándole sus propias características. No humanizo animal porque es una ofensa —su naturaleza debe ser respetada—”. Una

inverso; a saber, que seamos nosotros los que nos animalicemos: “eu é que me animalizo” (50).²²⁵

De igual manera, Gilles Deleuze y Felix Guattari recomiendan “devenir-animal” (o devenir-niño, o devenir-mujer, etc.) como una forma de desprenderse de modelos de pensamiento que han cristalizado, que ya no sirven para explicar la realidad y que, además, nos limitan a la hora de experimentarla. Se trata de salir de los espacios habituales, de los caminos trillados, construidos meramente para obtener una sensación de seguridad artificial frente a la incertidumbre de la realidad.

Tanto la relación del animal con la presunta esencia de la vida como todo aquello de superfluo e innecesario que la civilización ha traído consigo son temas que recorren la obra de Lispector desde su comienzo hasta el final. Así por ejemplo, Joana, la protagonista de su primera novela, siente dentro de sí la perfección de su naturaleza animal sin poder evitar, al mismo tiempo, temer las consecuencias que pudieran derivarse de su manifestación; a saber, la revelación epifánica: “Sim. Ela sentia dentro de si um animal perfeito. Repugnava-lhe deixar um dia esse animal solto. Por medo tal vez da falta da estética. Ou receio de alguma revelação...” (*Perto* 17).²²⁶ Por su parte, Ángela, la narradora de su última novela (*Um sopro de vida*) explica cuán necesario es para su salud mental estar en contacto con animales. Es justamente un animal doméstico el que le enseña a centrarse en lo esencial, a simplemente ser:

Ter contacto com a vida animal é indispensável à minha saúde psíquica.
Meu cão me revigora toda. Sem falar que dorme às vezes aos meus pés

versión similar de este fragmento aparece en el artículo “Bichos” publicado en *O Jornal do Brasil* en dos entregas el 13 y el 20 de marzo de 1971.

²²⁵ “soy yo quien me animalizo”.

²²⁶ “Sí. Ella sentía dentro de sí un animal perfecto. Le repugnaba dejar un día ese animal suelto. Por miedo tal vez de la falta de estética. O por recelo de alguna revelación...”.

enchendo o quarto da cálida vida úmida. O meu cão me ensina a viver. Ele só fica "sendo". "Ser" é a sua atividade. E ser é minha mais profunda intimidade. Quando ele adormece no meu colo eu o velo e à sua bem ritmada respiração. E — ele imóvel ao meu colo — formamos um só todo orgânico, viva estátua muda. (*Sopro* 57)²²⁷

Pero no son sólo los personajes de Lispector los que experimentan intensas sensaciones por causa de los animales. En el artículo “Bichos”, la escritora desvela que ella misma escucha la llamada de su parte primitiva cuando se halla en compañía de ellos:²²⁸ “Mas às vezes me arrepio vendo um bicho. Sim às vezes sinto o mudo grito ancestral dentro de mim quando estou com eles: parece que não sei mais quem é o animal, se eu ou o bicho, e me confundo toda, fico ao que parece como medo de encarar meus próprios instintos abafados que, diante do bicho, sou obrigada a assumir” (*Seleto* 21).²²⁹ La simple presencia del animal provoca en Lispector una sensación similar a la definida por Freud mediante la noción de *Unheimlich*: extraña y a la vez familiar.

Alda Correia, en su libro *A quarta dimensão do Instante*, reitera el rol que desempeñan los animales en la obra de Clarice Lispector atribuyéndoles una dimensión arquetípica: “Os animais são utilizados como tema e símbolo por Clarice Lispector com muita frequência. Do ponto de vista do significado simbólico eles constituem arquétipos

²²⁷ “Tener contacto con la vida animal es indispensable para mi salud psíquica. Mi perro me revigoriza completamente. Y eso sin hablar de que duerme a veces a mis pies llenando el cuarto de la cálida vida húmeda. Mi perro me enseña a vivir. Él sólo se queda ‘siendo’. ‘Ser’ es su actividad. Y ser es mi más profunda intimidad. Cuando él se duerme en mi regazo lo velo a él y a su rítmica respiración. Y — él inmóvil en mi regazo — formamos un todo orgánico, una viva estatua muda”.

²²⁸ “Bichos” fue publicado en dos entregas en *O Jornal do Brasil*. La primera, el 13 de marzo de 1971, y la segunda, el 20 de marzo del mismo año.

²²⁹ “A veces siento escalofríos viendo un bicho. Sí, a veces siento el mudo grito ancestral dentro de mí cuando estoy con ellos: parece que ya no sé quien es el animal, si yo o el bicho, y quedo confundida, me quedo como si tuviera miedo de encarar mis propios instintos enclaustrados que, frente al bicho, no me queda otro remedio que asumir”.

que representam as camadas profundas do inconsciente e do instinto” (Correia 356).²³⁰

Un ejemplo palmario de ese vínculo entre los animales y el inconsciente al que se refiere Correia lo encontramos en un pasaje onírico de la novela *A paixão segundo G.H.* donde la narradora relata cómo es despertada por los relinchos del caballo de caza del rey del sabath.²³¹

Nunca mais repousarei: roubei o cavalo de caçada do rei do sabath. Se adormeço um instante, o eco de um relincho me desperta. E é inútil não ir. No escuro da noite o resfolegar me arrepia. Finjo que durmo mas no silêncio o ginete respira. Não diz nada mas respira, espera e respira. Todos os dias será a mesma coisa: já ao entardecer começo a ficar melancólica e pensativa. Sei que o primeiro tambor na montanha fará a noite, sei que o terceiro já me terá envolvido na sua trovoada. E ao quinto tambor já estarei inconsciente na minha cobiça. Até que de madrugada, aos últimos tambores levíssimos, me encontrarei sem saber como junto a um regato, sem jamais saber o que fiz, ao lado da enorme e cansada cabeça do cavalo. Cansada de quê? Que fizemos nós, os que trotam no inferno da alegria? (83)²³²

El fragmento acabado de citar constituye la descripción en clave onírica de un viaje iniciático o, como añade Canedo, “un sueño durante la vigilia, que se funda en el placer y lo orgiástico” (*Pasión* 66). Efectivamente, esta ensoñación no se produce mientras

²³⁰ “Los animales son utilizados como tema y símbolo por Clarice Lispector con mucha frecuencia. Desde el punto de vista del significado simbólico ellos constituyen arquetipos que representan las capas profundas del inconsciente y del instinto”.

²³¹ El sabath es el día de la semana asignado al culto en las religiones abrahámicas, entre las que se cuentan el judaísmo, el islamismo y el cristianismo. Eso quiere decir que se abre al “ocio” y a lo sagrado en detrimento del “negocio”. Por otro lado, cabe señalar que este pasaje citado a continuación aparece, con mínimas alteraciones, en un cuento de Lispector titulado “Seco estudo de cavalos” e incluido en su libro *Onde estivestes de noite* (1974).

²³² “Nunca más descansaré: robé el caballo de caza del rey del sabath. Si me duermo un instante, el eco de un relincho me despierta. Y es inútil no ir. En lo oscuro de la noche el resoplar me estremece. Finjo que duermo aunque en el silencio el jinete respira. No dice nada pero respira, espera y respira. Todos los días será lo mismo: ya al atardecer comienzo a ponerme melancólica y pensativa. Se que el primer tambor en la montaña llevará la noche, se que el tercero ya me habrá envuelto en su tronada. Y con el quinto tambor ya estaré inconsciente junto con mi deseo. Hasta que, de madrugada, con los últimos y leves tambores, me encontraré, sin saber cómo, junto a un remanso, sin saber jamás lo que hice, al lado de la enorme y cansada cabeza del caballo”.

duerme puesto que G.H. deja claro que le resulta imposible reposar o conciliar el sueño por causa de los relinchos del equino. Como sucedía también con el personaje principal de “A imitação da rosa”, la falta de sueño, el agotamiento físico o la imposibilidad del descanso de G.H son aquí síntomas de que el personaje ha entrado en contacto con la dimensión más esencial de la vida. El éxtasis es capaz de consumir al individuo al mantenerlo en una atención constante, en un estado de alerta continuo.²³³

El transporte místico

Ahora bien, ese contacto confronta al sujeto con una realidad desnuda y sin paliativos, una realidad que asusta porque expone no sólo al gozo más intenso sino también al dolor más profundo. La sociedad nos inculca que es preferible anestesiar las sensaciones si con ello alejamos de nuestras vidas el fantasma del sufrimiento. Y aunque una buena parte de los seres humanos asume esa actitud acomodaticia frente a la vida, en otros la parte más esencial y primitiva acaba rebelándose y saliendo a la luz. De ahí la lucha interna que experimentan muchos de los personajes de *Lispector* y de ahí también su resistencia inicial con respecto a los estados de gracia.

En el caso específico de la protagonista de *A paixão segundo G.H.*, una parte de ella finge estar dormida para librarse de los requerimientos del caballo, mientras que su otra parte se ha convertido ya en un jinete que aguarda expectante el momento propicio

²³³ Y a la vez, el cansancio, el agotamiento físico y mental, puede ser inductor del estado extático. Hay numerosas tradiciones ascéticas que practican ejercicios físicos agotadores justamente para provocar la alteración de la consciencia.

para galopar. Huelga decir aquí que el caballo debe entenderse como una representación metafórica del transporte o trance extático experimentado por la narradora.²³⁴

Éxtasis que, por otro lado, se fragua al atardecer aunque llegue con la noche. De hecho, Ana, la protagonista del cuento “Amor”, manifiesta su preocupación por la llegada de la *hora peligrosa de la tarde*: “Sua precaução reduzia-se a tomar cuidado na hora perigosa da tarde, quando a casa estava vazia sem precisar mais dela, o sol alto, cada membro da família distribuído nas suas funções. (*Laços* 20).²³⁵ La tarde es “peligrosa” porque constituye el momento en que cesan la mayoría de tareas y obligaciones rutinarias a las que se consagran diariamente los (y sobre todo las) protagonistas de los relatos de Lispector, movidos por el deseo de recrear un mundo estable, cómodo y sin sobresaltos.

Así lo manifestaba la propia Laura en el cuento “A imitação da rosa”, al mostrarse satisfecha, al menos en apariencia, por volver a sentir el cansancio que producen tareas domésticas tales como planchar las camisas del marido o ir al mercado: “no cansaço havia um lugar bom para ela, o lugar discreto e apagado de onde, com tanto constrangimento para si e para os outros, saíra uma vez” (*Laços* 39).²³⁶ Laura se enfrenta

²³⁴ La de la protagonista no es la única metamorfosis que se opera durante el sueño nocturno. El propio caballo logra librarse por la noche de su servil posición. Léase a este respecto lo que Lispector escribe en el texto titulado “Estudo de cavalos”: “Mas à noite os cavalos liberados das cargas e conduzidos à ervagem galopavam finos e soltos no escuro. Potros, rocins, alazões, longas éguas, cascos duros – ou de repente uma cabeça fria e escura de cavalo: - os cascos batendo, focinhos espumantes erguendo-se para o ar em ira e murmúrio.” [Pero por la noche los caballos liberados de las cargas y conducidos a los pastos galopaban exquisitos y sueltos por la oscuridad. Potros, rocines, alazanes, grandes yegüas, cascos duros –o de repente una cabeza fría y oscura de caballo: los cascos batiendo, hocicos espumantes irguiéndose para el aire en ira y murmullo.] (Lispector, 5; qtd. in Cherpinski, Adriane & Gonçalves, Rosana. “A dama e o cavalo: um êxtase ritualístico de Clarice Lispector). Es probable que este documento (“Estudo de cavalos”), sin fecha, dactilografiado y conservado en el archivo de la Fundação Casa de Rui Barbosa en Rio de Janeiro, constituya una versión preliminar de su cuento “Seco estudo de cavalos”, incluido en el libro *Onde estívestes de noite*.

²³⁵ “Su precaución se reducía a tener cuidado durante la hora peligrosa de la tarde, cuando la casa estaba vacía sin requerir más de ella, o el sol alto, cada miembro de la familia distribuido en sus funciones”.

²³⁶ “En el cansancio ella encontraba un buen lugar, un lugar discreto y apagado del que saliera una vez de forma tan vergonzosa para ella como para los demás”.

a una dicotomía fundamental: debe escoger entre plegarse a las reglas del mundo exterior, de la sociedad, o seguir los impulsos, necesidades y deseos de su naturaleza más íntima. Hasta que no abraza completamente su dimensión más primigenia, se engaña pensando que lo que quiere es justamente un mundo rutinario y seguro.

La interiorización de la ley explicaría que en el seno del propio individuo exista una cierta resistencia a abrazar el estado primitivo de gracia. De la misma forma que observamos las reticencias iniciales de Laura a dejarse poseer por la belleza de las rosas, Joana —el personaje principal de *Perto do coração selvagem*— siente repugnancia ante la idea de dejar suelto ese animal interior: “Sim ela sentia dentro de si um animal perfeito. Repugnava-lhe deixar um dia esse animal solto. Por medo tal vez da falta da estética. Ou receio de alguma revelação...” (17).²³⁷ Como se desprende de la cita, la resistencia y el recelo son una expresión del miedo que les produce la pérdida de asideros a los personajes que han tenido una experiencia reveladora.

Y a pesar de dicha resistencia, G.H. entra todas las tardes en un estado de ensimismamiento e introspección. El atardecer parece poner a la narradora de la novela en contacto consigo misma y, a la vez, prepara el terreno para su aventura nocturna. En contraste con la realidad ordinaria del día, la noche es el período oportuno para la manifestación de lo festivo y lo orgiástico, como ponían de manifiesto los ritos comunales dedicados a Dionisos. De hecho, la oscuridad nocturna trae consigo indeterminación, el fin de los contornos netos, de la separación clara y distinta entre los seres. De ahí que ambas conduzcan a la disolución de la personalidad egoica y el reencuentro con una identidad más básica y primitiva.

²³⁷ “Sí, ella sentía dentro de sí un animal perfecto. Le repugnaba dejar un día ese animal suelto. Por miedo tal vez a la falta de estética. O por recelo a alguna revelación...”

Identidades confrontadas

Ea dualidad entre la personalidad egoica y una identidad primigenia es señalada igualmente por Giorgio Agamben. El pensador italiano sostiene que el sujeto humano está conformado por una parte impersonal y preindividual, denominada *Genius*, y por otra que identifica con el Yo y la consciencia individual: “Es Genius lo que oscuramente presentimos en la intimidad de nuestra vida fisiológica, allí donde habita lo más propio y lo más extraño e impersonal, lo más vecino y lo más remoto e inmanejable.”

(*Profanaciones* 11). De manera semejante al inconsciente freudiano, el Genius no forma parte de un pasado primitivo sino que nos acompaña e influye constantemente: “la parte impersonal y no individuada no es un pasado cronológico que hemos dejado de una vez por todas a nuestras espaldas y que podemos, eventualmente, evocar con la memoria; ella está presente en todo momento, en nosotros y con nosotros, en el bien y en el mal, inseparable” (10).

Agamben añade que la posibilidad de que nuestra dimensión impersonal se imponga a la parte egoica produce pánico, que es justamente el sentimiento que experimentan los personajes de Lispector cuando lo primigenio irrumpe en sus vidas ordenadas y acotadas: “Si la vida que se lleva en la tensión entre lo personal y lo impersonal, entre Yo y Genius, es poética, el sentimiento que provoca la idea de que Genius nos exceda y supere por todas partes, que nos suceda algo infinitamente más grande que cuanto nos parece que podríamos soportar, es el pánico” (*Profanaciones* 13).

El reencuentro con nuestra esencia más primigenia resulta peligroso porque implica derrumbar los cimientos de lo que se tiene por válido y seguro. Una demolición que, por otra parte, se lleva a cabo a través de la transgresión de las leyes, como el hecho

de robar el caballo del rey del sabath, o de la profanación de lo sagrado, simbolizado en la escapada de G.H.: “Eu entrara na orgia do sabath. Agora sei o que se faz no escuro das montanhas em noites de orgia. Eu sei! sei com horror: gozam-se as coisas. Frui-se a coisa de que são feitas as coisas - esta é a alegria crua da magia negra” (*Paixão* 66).²³⁸ La ausencia de criterios morales junto con las referencias al infierno o la magia negra remarcan la dialéctica, el vaivén, de lo primigenio con respecto a los valores convencionales.

Por su parte, Benedito Nunes explica en *O mundo de Clarice Lispector* que el horror y el caos están presentes en la descripción extática de G.H. porque es así como se manifiesta inicialmente el estado de gracia al que accede:

O ciclo da ascese mística de GH, [...] vai passar-se quase todo no plano da coisa em si, no qual o divino se apresenta, a principio, como o informe, o caótico, ‘um inferno de vida crua’, anterior ao humano. Em vez do refrigério da visão beatífica, o que se manifesta para GH é um êxtase orgiaco, frenesí de magia negra, uma alegria de Sabath que consiste na alegria de perder-se. (33)²³⁹

Efectivamente, la protagonista de *A paixão segundo G.H.* señala que la alegría del sabath viene de perder todo aquello superfluo con lo que nos identificamos y hallar aquello más esencial de nosotros mismos: “A alegria de perder-se é uma alegria de sabath. Perder-se é um achar-se perigoso” (66).²⁴⁰

²³⁸ “Entré en la orgía del sabath. Ahora se lo que se hace en lo oscuro de las montañas en noches de orgía. ¡Lo sé! Lo sé con horror: las cosas se gozan. Se disfruta la cosa de que son hechas las cosas - ésta es la alegría cruda de la magia negra”.

²³⁹ “El ciclo de la ascesis mística de GH, [...] se produce casi completamente en el plano de la cosa en sí, en el cual lo divino se presenta, al principio, como lo informe, lo caótico, ‘un infierno de vida cruda’, anterior a lo humano. En vez del refrigerio de la visión beatífica, lo que se manifiesta para GH es un éxtasis orgiástico, frenesí de magia negra, una alegría de Sabath que consiste en la alegría de perderse”.

²⁴⁰ “La alegría de perderse es una alegría de sabath. Perderse es un hallarse peligroso”.

Las referencias al gozo y a la orgía que realiza G.H. añaden a la experiencia de la protagonista una dimensión sexual que cobra aún mayor relevancia en otro pasaje del libro, que coincide con el momento en que ésta sale de su trance. Así, cuando llegan las primeras luces de la madrugada, la protagonista se descubre en un remanso junto al caballo. Animal y protagonista yacen extenuados y confundidos: “me encontrarei [...] sem jamais saber o que fiz, ao lado da enorme e cansada cabeça do cavalo” (83).²⁴¹

Una manifestación orgiástica

La indeterminación de formas que conlleva la noche parece persistir aún cuando llega la luz y es precisamente esa característica la que, para Bataille, convierte a la orgía en la manifestación más sagrada del erotismo. El pensador francés considera que la razón última del erotismo es la fusión o disolución de los límites y, en este sentido, la orgía culmina esa aspiración al suponer y exigir la negación de los aspectos individuales de todos los participantes:

La orgía es el aspecto sagrado del erotismo, allí donde la continuidad de los seres, más allá de la soledad, alcanza su expresión más evidente. [...] En principio es una negación acabada de los aspectos individuales. La orgía supone y exige la equivalencia de todos los participantes. No solamente la individualidad propia queda sumergida en el tumulto de la orgía, sino que, a la vez, cada participante niega la individualidad de los demás. [...] El sentido último del erotismo es la fusión, la supresión del límite. (*Erotismo* 135)

Huelga decir que esta disolución de las individualidades de protagonista y caballo para formar un único ente no es exclusiva de *A paixão segundo G.H.* En su novela *Água viva*, a la relación erótica que se establece entre protagonista y caballo se le añade un viso fetichista: “Na minha noite idolatro o sentido secreto do mundo. Boca e língua. E um

²⁴¹ “me encontré [...] sin saber jamás lo que hice, al lado de la enorme y cansada cabeza del caballo”.

cavalo solto de uma força livre. Guardo-lhe o casco em amoroso fetichismo” (Lispector, *Água* 39).²⁴²

Es más, la fusión y confusión entre ser humano y animal es un motivo que Lispector trabaja desde *Perto do coração selvagem*, su primera novela. Allí, la compenetración de Joana y su caballo mientras cabalgan es tan poderosa que acaban fusionándose en un único y mismo ser durante un instante extático.²⁴³

Continuei a passo lento, escutando dentro de mim a felicidade, alta e pura como um céu de verão. Alisei meus braços, onde ainda escorria a água. Sentia o cavalo vivo perto de mim, uma continuação do meu corpo. Ambos respirávamos palpitantes e novos. Uma cor maciamente sombria deitara-se sobre as campinas mornas do último sol e a brisa leve voava devagar. É preciso que eu não esqueça, pensei, que fui feliz, que estou sendo feliz mais do que se pode ser. (*Perto* 70)²⁴⁴

Y aunque el caballo sea su animal preferido (“her favorite totemic figure”, afirma Cixous) el equino no es el único representante del reino animal capaz de transportar a los personajes de Lispector a un estado de consciencia extraordinaria.²⁴⁵ Abundan, en este sentido, las interacciones con gallinas y pollitos, perros, monos, ratas o, incluso, cucarachas. De hecho, este insecto de resonancias kafkianas protagoniza una de las fusiones más radicales entre ser humano y animal que es posible encontrar en la obra de Lispector.

²⁴² “En mi noche idolatro el sentido secreto del mundo. Boca y lengua. Y un caballo suelto de una fuerza libre. Le guardo el casco en amoroso fetichismo”

²⁴³ Las metamorfosis entre caballo y personajes humanos se repiten igualmente en otras obras de Lispector, como es el caso de *Cidade sitiada*, o el relato “Seco estudo de cavalos”. Por otra parte, en nuestro capítulo dedicado al éxtasis obtenido a través del arte discutimos un pasaje de Dalí en el que cuestiona los límites de los objetos empleando, curiosamente, el ejemplo de un jinete y un caballo (ver capítulo 1).

²⁴⁴ “Continué a paso lento, escuchando dentro de mí la felicidad, alta y pura como un cielo de verano. Alisé mis brazos, de donde aún resbalaba el agua. Sentía el caballo vivo cerca de mí, una continuación de mi cuerpo. Ambos respirábamos palpitantes y nuevos. Un color suavemente sombría se posó sobre las campiñas templadas del último sol y la brisa leve volaba poco a poco. No debo olvidar, pensé, que fui feliz, que estoy siendo feliz más de lo que se puede ser”.

²⁴⁵ En Cixous, Hélène. *Reading with Clarice Lispector*, pág. 41.

Lo repulsivo como catalizador

Nos referimos a su novela *A paixão segundo G.H.*, en la que la visión de una repugnante cucaracha produce en el personaje principal una reacción tan violenta que lo lleva a cuestionar su mundo y su propia identidad. Hasta el momento de *tropezar* con el “repulsivo” insecto, la existencia de G.H. había sido tranquila y ordenada. La protagonista tiene una posición socio-económica acomodada, practica la escultura y disfruta de una independencia y libertad inusuales para una mujer de su tiempo. Sin embargo, un día con mucho tiempo libre por delante, decide limpiar el cuarto de su empleada doméstica, quien se había despedido recientemente. G.H. imagina que la empleada lo habrá dejado sucio y desordenado; de ahí que se sorprenda al comprobar que, en realidad, está impoluto.²⁴⁶

Pero lo que definitivamente le acabará impactando es descubrir una cucaracha grande y parda que se ha colado en la habitación. Después de unos primeros momentos inmovilizada por el asco y la náusea, saca fuerzas para aplastar el insecto con la puerta. El bicho, sin estar muerto del todo, queda inmovilizado y la protagonista observa la masa blanca que supura de su cuerpo aplastado. En este caso, sin embargo, la visión de la cucaracha rezumando materia blanquecina no es suficiente para redimir a la protagonista de una vida sin sentido. G.H. concluye, en un determinado momento, que sólo su asimilación física le llevará a la comunión con lo primigenio. De ahí que, luchando contra su asco, se lleve a la boca los restos chorreantes del insecto.

Vencer la repulsión que produce la idea de meterse en la boca una cucaracha despanzurrada constituye un acto a la vez transgresor y salvador que recuerda al proceder del pastor de *Así habló Zaratustra*. En la obra de Nietzsche, Zaratustra trata de auxiliar a

²⁴⁶ Descubrir el cuarto limpio igualmente pone en evidencia sus prejuicios clasistas.

un pastor que se asfixia por culpa de una culebra que se le ha metido en la boca.²⁴⁷

Siguiendo las instrucciones del profeta, el pastor muerde la cabeza de la serpiente con todas sus fuerzas y se la arranca, ejemplificando la superación de la náusea (o vértigo) que produce inicialmente a los seres humanos la idea de un eterno retorno de lo mismo:

¿Quién es el pastor a quien la serpiente se le introdujo en la garganta?
¿Quién es el hombre a quien todas las cosas más pesadas y negras se le introducirán así en la garganta?
 —Pero el pastor mordió, como se lo aconsejó mi grito; ¡dio un buen mordisco! Lejos de sí escupió la cabeza de la serpiente —y se puso de pie de un salto.
 Ya ni pastor, ni hombre, —¡un transformado, un iluminado que *reía!*
 (Nietzsche 2: 196)

El acto liberador del pastor simboliza la superación del miedo y del resentimiento a la vida y constituye, a la práctica, una iluminación equivalente a la que alcanza G.H. a través de su propio acto. Y es que en ambos casos, los personajes se enfrentan con su propia repulsión, o tabú, y experimentan una revelación por medio de un acto orgánico, corporal, visceral.

Pero más allá de las similitudes con la obra de Nietzsche, el acto repulsivo de G.H. puede interpretarse también como una parodia del rito eucarístico de la hostia o, incluso, como un desafío contra la animadversión que la tradición judeo-cristiana siente por cierta clase de animales. Cabe decir a este respecto que en el capítulo 11 del Levítico, uno de los libros de Moisés, se confecciona una lista de animales considerados inmundos o abominables y que, en consecuencia, no deben ser tocados ni comidos bajo riesgo de convertirse uno mismo en un ser impuro.

²⁴⁷ La serpiente es el símbolo del eterno retorno negativo o nihilista, contrapuesto al eterno retorno nietzscheano, de carácter vitalista. El eterno retorno nihilista considera que todo lo que sucede es repetición de lo que ya ha sucedido retornando nuevamente. Si pasado y futuro son lo mismo, entonces el tiempo un círculo vicioso del que nada nuevo puede surgir. Consecuentemente, no vale la pena esforzarse en cambiar las cosas. Zarathustra propone, alternativamente, un eterno retorno vitalista y para ello interpreta el fluir del tiempo como un devenir de instantes; en definitiva, pone el acento en el “Instante”, en ese momento dotado de significación y valor no por su relación con un pasado o con un futuro, sino por sí mismo.

Dicha animadversión vendría a constituir un ejemplo más de la represión que ejerce la ley sobre lo instintivo. Lo inmundo está prohibido porque nunca ha cambiado, porque conserva su esencia original, porque sigue siendo parte de la raíz y eso es percibido como una amenaza para la civilización. Así lo expresa la narradora-protagonista de *A paixão segundo G.H.*:

Eu estava sabendo que o animal imundo da Bíblia é proibido porque o imundo é a raiz - pois há coisas criadas que nunca se enfeitaram, e conservaram-se iguais ao momento em que foram criadas, e somente elas continuaram a ser a raiz ainda toda completa. E porque são a raiz é que não se podia comê-las, o fruto do bem e do mal - comer a matéria viva me expulsaria de um paraíso de adornos, e me levaria para sempre a andar com um cajado pelo deserto. (*Paixão* 47)²⁴⁸

Por su parte, Cixous argumenta que la ley quiere evitar a toda costa que adoptemos un modelo de vida fundamentado en lo animal. No en vano, la pervivencia de la civilización se sostiene en la represión de las pulsiones naturales y su consiguiente substitución por otro tipo de necesidades:

This is what the law wants to avoid at all cost. It does not want us to feel regret, or desire, for a mode of life that would take as an example not God and the saints, but animals. This mode would not repress the animal part in us: ‘An animal never substitutes one thing for another,’ says Clarice. [...] Substitution, the foundation of the symbolic order, also functions as repression. (Cixous 12)

En *Tótem y tabú* (1913), Sigmund Freud había expuesto la doble dimensión de la palabra de origen polinesio “tabú”, asociada por un lado a lo “sagrado” o “santificado” y, por otro, a lo “ominoso”, “peligroso”, “prohibido” o “impuro”. En la cucaracha de Lispector esa doble dimensión está igualmente presente puesto que dicho insecto es a la vez una

²⁴⁸ “Sabía que el animal inmundo de la Biblia está prohibido porque lo inmundo es la raíz: hay cosas creadas que nunca evolucionaron hasta el punto que se conservaron iguales al momento en que fueron creadas y sólo ellas continuaron formando parte de la raíz. Y no se pueden comer porque son la raíz, porque son el fruto del bien y del mal: comer la materia viva me expulsaría de un paraíso de adornos y me condenaría a andar con un bastón por el desierto durante el resto de mis días”.

inmundicia y una puerta a lo sagrado, al estado de éxtasis a través del que la protagonista retorna a lo primigenio. La cucaracha le permite a G.H. abandonar “un paraíso de adornos”, salirse de lo habitual, lo acostumbrado o asequible para todos (que es precisamente el significado de “noa”, el antónimo en lengua polinesia de la palabra “tabú”, tal como nos recuerda Freud en *Tótem y Tabú*).

Quizá porque las vísceras de la cucaracha aplastada salen en forma de masa blanca, informe e indeterminada, G.H. considera que ese animal alberga la quintaesencia de una supuesta sustancia original, de la materia a partir de la que se crearon todas las cosas. Contener en sí misma esa sustancia primigenia, enlaza directamente la cucaracha con “la raíz”, “el núcleo”, “la nada” o “lo neutro”, conceptos equivalentes y capitales en la obra de Lispector: “O neutro era a minha raiz mais profunda e mais viva - eu olhei a barata e sabia” (*Paixão* 60).²⁴⁹

Canedo apunta que la raíz a la que se refiere el personaje de Lispector guarda relación con la del misticismo judío²⁵⁰. Y con dicho fin, nos remite a un pasaje de la obra *On the Kabbalah and its Symbolism*, donde Gershom Scholem explica que la “raíz” en la cábala corresponde a aquello que es infinito (*En-sof*) y de lo que nada puede predicarse²⁵¹. Esta misma indeterminación o ausencia de atributos que se asocia con “la raíz” se halla igualmente implícita en la idea de “falta de sabor” que G.H. atribuye a lo neutro. En

²⁴⁹ “Lo neutro era mi raíz más profunda y más viva: miré la cucaracha y sabía”.

²⁵⁰ Deben tenerse en cuenta los orígenes judíos de Clarice Lispector. A este respecto, remitimos a la completa biografía de Benjamin Moser. (Moser, Benjamin. *Why This World: A Biography of Clarice Lispector*. New York: Oxford University Press, 2009).

²⁵¹ En la versión en inglés del libro el mencionado pasaje reza así: “The hidden dynamic of this life fascinated the Kabbalists, who found it reflected in every realm of Creation. But this life as such is not separate from, or subordinate to, the Godhead, rather, it is the revelation of the hidden root, concerning which, since it is never manifested, not even in symbols, nothing can be said, and which the Kabbalists called *en-sof*, the infinite. But this hidden root and the divine emanations are one” (35)

este sentido, lo neutro sería tan insulso cuanto la materia blanca de la cucaracha: “[...] sal sería o sentimento e a palavra e o gosto. Eu sabia que o neutro da barata tem a mesma falta de gosto de sua matéria branca” (56).²⁵²

Disfrazar el sabor de la vida

Explica G.H. que, hasta el incidente con la cucaracha, nunca quiso experimentar la vida tal como es. Siempre exigía un aderezo, una pizca de sal, que le evitara la inespecificidad de lo neutro. Prefería añadir artificialmente a sus experiencias un sentido, un orden, algo que las hiciera inteligibles y que, en consecuencia, las alejara (y la alejaran) de lo que ella misma definía como *la nada*:

Para o sal eu sempre estivera pronta, o sal era a transcendência que eu usava para poder sentir um gosto, e poder fugir do que eu chamava de “nada”. Para o sal eu estava pronta, para o sal eu toda me havia construído. Mas o que minha boca não saberia entender - era o insosso. O que eu toda não conhecia - era o neutro. E o neutro era a vida que eu antes chamava de o nada. (*Paixão* 56)²⁵³

Más adelante, la misma idea subyacente en el concepto de lo insípido quedará expuesta a través de la noción del silencio de lo neutro. G.H. confiesa que siempre ha temido este silencio del que surge la vida y, hasta que no ha aparecido la cucaracha, ha tratado de esquivarlo definiendo sus experiencias con palabras, reemplazando el ser por la representación, su existencia por una máscara de persona, su esencia por la humanidad...:

O medo que eu sempre tive do silêncio com que a vida se faz. Medo do neutro. [...]. Até o momento de ver a barata eu sempre havia chamado com algum nome o que eu estivesse vivendo, senão não me salvaria. Para

²⁵² “[...] la sal sería el sentimiento y la palabra y el gusto. Yo sabía que lo neutro de la cucaracha presenta la misma falta de gusto que su materia blanca”.

²⁵³ “Para la sal yo siempre estaba dispuesta, la sal era la trascendencia que yo usaba para poder sentir un gusto, y poder huir de lo que yo llamaba “nada”. Para la sal yo estaba preparada, para la sal yo me había construido toda. Pero lo que mi boca no sabía entender - era lo insípido. Lo que yo toda no conocía - era lo neutro. Y lo neutro era la vida que yo antes llamaba la nada”.

escapar do neutro, eu há muito havia abandonado o ser pela persona, pela máscara humana. Ao me ter humanizado, eu me havia livrado do deserto. (*Paixão* 60)²⁵⁴

Lo neutro, la raíz, la nada y otros conceptos equivalentes manejados por Lispector concuerdan en buena medida con la noción de “continuum” que George Bataille articula en obras como *La experiencia interior* o *El erotismo*. El autor francés argumenta que entre un ser y otro existe un abismo o discontinuidad que nos condena a un permanente aislamiento. La continuidad o *continuum* se contrapone, en este sentido, a la representación de los individuos como formas constituidas, delimitadas y aisladas entre sí. De ahí que el escritor francés reconozca la fascinación del ser humano por experiencias tales como la muerte o el erotismo, por su capacidad para diluir “el orden discontinuo de las individualidades que somos” (*Erotismo* 23). Bataille considera además que a través de estos momentos privilegiados es posible recuperar la continuidad que el ser humano perdió al sacrificar su parte animal.

Esa fascinación por la muerte, que debe entenderse como sentimiento combinado de atracción y horror, queda en Bataille ejemplificada por medio de la podredumbre, un fenómeno equivalente a lo inmundo en la obra de Lispector. Afirma el pensador francés que la putrefacción de los cuerpos sin vida, en los que bullen huevos y larvas, nos produce, por un lado, repulsión y náusea porque confirma lo que le depara el futuro a eso que ahora somos y, por otro, fascinación porque la podredumbre es también la base de la vida:

Esas materias deleznable, fétidas y tibias, de aspecto horroroso, donde la vida fermenta, esas materias donde bullen huevos, gérmenes y gusanos,

²⁵⁴ “El miedo que yo siempre tuve del silencio con el que la vida se hace. Miedo de lo neutro. [...]. Hasta el momento de ver la cucaracha yo siempre había llamado con algún nombre lo que yo estuviera viviendo, si no, no me salvaría. Para escapar de lo neutro, yo había abandonado hacía mucho el ser por la persona, por la máscara humana. Al haberme humanizado, yo me había librado del desierto”.

están en el origen de las reacciones decisivas que denominamos náusea, repulsión, asco. Más allá de la aniquilación que vendrá y que caerá con todo su peso sobre el ser que soy, que espera seguir siendo, y cuyo sentido mismo es, más que ser, el de esperar ser (como si yo no fuera la *presencia* que soy), la muerte anunciará mi retorno a la purulencia de la vida.
(*Erotismo* 60-61)

Una de las imágenes que emplea Lispector en *A paixão segundo G.H.* para representar ese retorno a “la purulencia de la vida”, a lo inmundo y, en definitiva, a lo que se sitúa al margen de lo humano, es la transformación metafórica que experimenta la protagonista de crisálida a larva: “Cada vez mais eu não tinha o que pedir. E via, com fascínio e horror, os pedaços de minhas podres roupas de múmia caírem secas no chão, eu assistia à minha transformação de crisálida em larva úmida, as asas aos poucos encolhiam-se crestadas” (*Paixão* 48). G.H. no sólo se compara con un insecto sino que su transformación poética se realiza siguiendo una progresión inversa a lo que cabría esperar: de crisálida a larva y no al revés. De esta manera, Lispector subraya la vuelta de su personaje a lo supuestamente más esencial y primigenio de sí mismo, a aquello que, por otro lado, siempre estuvo allí.

Son muchos los personajes de Lispector que experimentan esa repulsión frente a la podredumbre que señalaba Bataille. Uno de los numerosos ejemplos es la náusea que se apodera de la protagonista del cuento “Amor” cuando infiere en el Jardín Botánico la íntima vinculación que existe entre la putrefacción y la exhuberancia de la naturaleza. Pese a ello, el episodio no es interpretado de forma negativa: “Como a repulsa que precedesse uma entrega - era fascinante, a mulher tinha nojo, e era fascinante” (*Laços* 25).²⁵⁵

²⁵⁵ “Como rechazo que precediera a una entrega, era fascinante: la mujer sentía asco, y era fascinante”.

La náusea

Lispector encuentra la náusea fascinante por la misma razón que Bataille la considera una “reacción decisiva”: marca un momento privilegiado en el que el sujeto logra entender la vida con una fuerza inusitada. En línea con esta última idea se encuentra Jean-Paul Sartre, quien en su tratado filosófico *El ser y la nada* (1943) apunta a la náusea como uno de los métodos a nuestra disposición para acceder al ser directamente, sin intermediarios de ningún tipo (*Ser* 18). Es más, Roquentin, (el protagonista de la novela *La náusea*, que Sartre escribe en 1938) comparte con muchos de los personajes de la escritora brasileña una tediosa cotidianeidad que lo expone a repentinos episodios de náusea.

Para ambos autores, la náusea es un desasosiego, una advertencia de que nuestro mundo no tiene ni la coherencia ni el sentido que pretendemos. Es una visceral reacción de disconformidad con una existencia programada y alienante. Es por esta razón que, a pesar de sus miedos y recelos, las protagonistas de Lispector deciden renunciar a su vida ordenada y rutinaria y es por eso también que el Roquentin de Sartre se siente distinto de los demás, de todas aquellas personas que salen de las oficinas y viven con aire satisfecho y confiado: “Cien veces por día tienen la prueba de que todo se hace mecánicamente, que el mundo obedece a leyes fijas e inmutables. [...] las ciudades sólo disponen de una sola jornada que se repite, muy parecida, todas las mañanas. Apenas la adornan un poco los domingos. Imbéciles” (*Náusea* 132).

El protagonista de *La náusea* rechaza la actitud autocomplaciente de sus congéneres y los llama “cochinos” porque se han abocado a una vida ficticia, programada y alienante para ocultar la contingencia del mundo y el sinsentido de la existencia.

Roquentin, en cambio, promulga el asco de existir como una de las maneras más efectivas de hundirse en la existencia (*Náusea* 82). La experiencia epifánica de Roquentin conduce al mismo proceso de deshumanización que sufren los personajes de *Lispector*. La revelación experimentada por este personaje sartreano derriba el muro de procedimientos, prácticas y valores que la humanidad ha levantado para protegerse de la contingencia, el absurdo y la gratuidad de la existencia:

En vano trataba de contar los castaños, de situarlos con respecto a la Véleda, de comparar su altura con la de los plátanos: cada uno de ellos huía a las relaciones en que intentaba encerrarlo, se aislaba, rebosaba. Yo sentía lo arbitrario de estas relaciones (que me obstinaba en mantener para retardar el derrumbe del mundo humano, de las medidas, de las cantidades, de las direcciones); ya no hacían mella en las cosas. (106)

En tanto que reacción visceral ante un mundo acomodaticio, rutinario y artificial, la náusea es transgresora o más exactamente, tal como puntualiza Rossoni refiriéndose a la obra de *Lispector*, la condición de posibilidad de un acto transgresor: “o sentimento de angústia muito mais do que um fim, em *Lispector*, parece ser a possibilidade inicial do ato transgressivo. O vivenciamento do sentido extremo age como motivação necessária para largar o ponto de apoio e se entregar vertiginosamente àquele nada abismal, gerador do próprio sentimento” (*Zen* 70).²⁵⁶

La náusea sería, pues, una forma de soltar lastre, de abandonar los puntos de apoyo que nos fijan a un estado de consciencia rutinario y alienante. Sólo así, añade Rossoni, es posible superar las apariencias: “Nesse vivenciamento de extrema intensidade criadora, deixa-se à ordem verdadeira das coisas, experimenta a superação da aparência delas e retorna às raízes da origem pura da vida. Simplesmente se entrelaça a ela. A isso os

²⁵⁶ “el sentimiento de angustia mucho más que un fin, en *Lispector*, parece ser la posibilidad inicial del acto transgresivo. La vivencia del sentido extremo actúa como motivación necesaria para abandonar el punto de apoyo y entregarse vertiginosamente a aquella nada abismal, generadora del propio sentimiento”.

mestres [budistas] denominam ‘abandonar o ponto de apoio’” (Rossoni 71).²⁵⁷

Por su parte, Benedito Nunes argumenta en *O mundo de Clarice Lispector* que la náusea es angustia expresada de una forma violenta y orgánica: “A *Náusea* (la nausée), resultado da mudança qualitativa da *angústia*, é a forma emocional violenta que êsse sentimento assume quando arrebatada o corpo e se manifesta por uma reação orgânica definida” (16).²⁵⁸ La propia escritora brasileña remarca esa dimensión corporal y orgánica de “su” náusea en un intento de distinguirla de la noción articulada por Jean-Paul Sartre. Así, en una entrevista del 20 de octubre de 1976 conducida por Marina Colasanti, Affonso Romano de Sant’Anna y João Salgueiro, Lispector explica que su concepto de náusea tiene su origen en su rechazo a la leche durante la infancia y, en consecuencia, sería más física que intelectual: “[...] mi náusea es diferente de la náusea de Sartre. Mi náusea es verdaderamente sentida porque cuando era pequeña no soportaba la leche y casi vomitaba cuando tenía que beberla. Me echaban gotas de limón en la boca. Es decir, yo sé qué es la náusea en todo el cuerpo, en toda el alma. No es sartriana” (19).²⁵⁹

La náusea sartriana no es, sin embargo, tan intelectual como pretende Lispector. Es más, su componente físico es más que notorio, tal como se pone de manifiesto cuando el propio Roquentin siente “una especie de náusea en las manos” al tocar un guijarro a la

²⁵⁷ “En esa vivencia de extrema intensidad creadora, uno se pliega a la orden verdadera de las cosas, experimenta la superación de su apariencia y retorna al ámbito del origen puro de la vida. Simplemente se entrelaza con dicho origen. Los maestros [budistas] denominan a eso “abandonar el punto de apoyo”.

²⁵⁸ “La *Náusea* (la nausée), resultado de la modificación cualitativa de la *angústia*, es la forma emocional violenta que ese sentimiento asume cuando arrebatada al cuerpo y se manifiesta por una reacción orgánica definida”.

²⁵⁹ Entrevista grabada el 20 de octubre de 1976 en la sede del Museu da Imagem e do Som (RJ) y publicada originalmente en *Coleção Depoimentos*, 1ª Série, nº 7, Fundação Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 1991. La cita incluida aquí procede de la traducción castellana de la entrevista, publicada con el título “Declaraciones autobiográficas y literarias” en el monográfico editado por Elena Losada Soler, Antonio Maura y Wagner Novaes *Clarice Lispector. La escritura del cuerpo y el silencio*. Extra 2. Barcelona: Revista Anthropos, 1997: 14-29.

orilla del mar (*Náusea* 8) o cuando explica que la náusea le revuelve el estómago y hace que todo empiece a flotar (109). Incluso, en su tratado *El ser y la nada*, Sartre define la náusea existencial como “el fundamento sobre el cual se producen todas las náuseas concretas y empíricas (náuseas ante la carne pútrida, la sangre fresca, los excrementos, etc.) que nos conducen al vómito” (Sartre 365).²⁶⁰

La náusea para Roquentin surge o acompaña a la intuición que no hay seres necesarios sino apenas existencia, contingencia y gratuidad. En base a ello, debemos concluir que la reacción visceral de la náusea sartreana apunta a una suerte de revelación. De la misma forma, la consciencia nauseada de G.H. se extasía —nos dice Nunes— al contemplar el núcleo originario, esa *cosa* que todas las cosas comparten (*Mundo* 61).

Carolina Hernández, en su artículo “A 30 años de su muerte: Clarice Lispector. Un homenaje a su existencia”, enfatiza igualmente la vinculación entre náusea y éxtasis argumentando que el proceso “nauseabundo” en el que entran los personajes de la escritora brasileña desemboca en súbitas revelaciones: “Todos entran en un proceso nauseabundo y logran rescatarse o no, por medio de una epifanía resuelta o malresuelta” (10). Refiriéndose a la protagonista de *A paixão segundo G.H.*, Canedo sostiene que superar el asco existencial es “pasar sobre su humanidad, sacrificarla”, con el fin de hacerla más “amplia, más neutra” (196).

Por su parte, Correia apunta que la única solución a la angustia existencial de los personajes de Lispector no es otra que el propio acto de vivir: “Perante esta angústia existencial, esta solução que não tem solução, nada há a fazer senão viver” (274).²⁶¹ Se

²⁶⁰ Esta cita evidencia también que lo inmundado y lo putrefacto contribuyen a resaltar la materialidad de la náusea sartreana.

²⁶¹ “Frente a esta angustia existencial, esta solución que no tiene solución, nada resta por hacer sino vivir”.

trataría de vivir, eso sí, de la forma más simple pero a la vez con la mayor intensidad posible.

El punto de divergencia entre Sartre y Lispector no se hallaría tanto en su noción de náusea como en las consecuencias de sus respectivas iluminaciones. La revelación que origina la náusea de Sartre es que la existencia es un absurdo y no puede llegar a comprenderse. En cambio, la epifanía que se alcanza a partir de la náusea de Lispector pone en entredicho la capacidad de la razón y la palabra para captar la existencia primigenia de las cosas, pero no que ésta pueda comprenderse intuitivamente. Es sólo el pensamiento lógico-racional el que nos aleja de esa comprensión. El budismo Zen, por ejemplo, pone de relieve el absurdo al que nos conduce el pensamiento racional a través de los Koan. Estas preguntas paradójicas (por ejemplo, ¿cuál es el sonido que se produce al aplaudir con una sola mano?) ponen en jaque nuestra lógica racional y proponen formas de sentido alternativas a las que derivan de la racionalidad.

El conocimiento intuitivo

Lispector coincide con el pensamiento oriental y de forma especial con el Budismo Zen al considerar que comprendemos algo no cuando lo pensamos sino cuando lo vivimos plenamente. Es por esa razón que la práctica Zen se basa únicamente en la experiencia individual y no puede ser delimitada o comunicada a través de las palabras sino únicamente vivida. Cuando la narradora de *A paixão de G.H.* afirma que “[o]rdenando as coisas, eu crio e entendo ao mesmo tempo” (23), advierte que la lógica racional no captura la realidad sino que la crea para poder entenderla.²⁶² El ordenamiento, nos dice Doreley Carolina Coll en su libro *Epistemología subversiva*, es propio de una

²⁶² “[o]rdenando las cosas, creo y entiendo al mismo tiempo”.

sociedad en la que únicamente se acepta “lo conocido, lo que se ha logrado dominar adjuntándole un valor universal que por lo general lo hace la norma. Lo raro, lo impredecible o anormal es inaceptable porque desafía los pilares donde asienta sus bases el poder convencional” (Coll 82). Lispector, y en esto también coincide con Sartre, aboga por descartar lo general y quedarse únicamente con lo particular.²⁶³ Se trata de proteger la unicidad de cada evento u objeto, evitando interpretarlo y clasificarlo en base a nuestros prejuicios y categorías generales. De ahí que la protagonista y narradora de *A paixão segundo G.H.* afirme que durante su estado de gracia se abstuvo de componer, organizar y, sobre todo prever, porque las previsiones mentales condicionan de antemano lo que vamos a percibir:

Durante as horas de perdição tive a coragem de não compor nem organizar. E, sobretudo a de não prever. Até então eu não tivera a coragem de me deixar guiar pelo que não conheço e em direção ao que não conheço: minhas previsões condicionavam de antemão o que eu veria. Não eram as antevisões da visão: já tinham o tamanho de meus cuidados. Minhas previsões me fechavam o mundo. (Lispector 12)²⁶⁴

Antes del revulsivo que supone su encuentro con la cucaracha, G.H. se había pasado la vida moldeando la realidad para hacerla comprensible: “Para a minha anterior moralidade profunda – minha moralidade era o desejo de entender e, como eu não entendia, eu arrumava as coisas” (16).²⁶⁵

²⁶³ El protagonista de *La náusea* contrapone igualmente la existencia particular a las categorías abstractas: “Y de golpe estaba allí, clara como el día: la existencia se descubrió de improviso. Había perdido su apariencia inofensiva de categoría abstracta; era la materia misma de las cosas, aquella raíz estaba amasada en existencia” (Sartre 106).

²⁶⁴ “Durante las horas de pérdida tuve el coraje de no componer ni de organizar. Y, sobre todo, de no prever. Hasta entonces yo no había tenido el coraje de dejarme guiar por lo que no conozco y en dirección a lo que no conozco: mis previsiones condicionaban de antemano lo que yo vería. No eran las anticipaciones de la visión: ya tenían el tamaño de mis cuidados. Mis previsiones me cerraban el mundo”.

²⁶⁵ “Para mi anterior moralidad profunda – mi moralidad era el deseo de entender y, como no entendía, arreglaba las cosas”.

El estado de gracia en Lispector tiene la virtud de reconectarnos con ese estadio pre-humano, libre de los roles y las identidades impuestas por la sociedad. Aunque es consciente de que la gracia viene sin avisar, nos urge a cambiar el paradigma mediante el que nos relacionamos con el mundo. No se trata de analizar y diseccionar lo percibido, sino de aprender a contemplarlo en todo su esplendor, porque incluso lo más pequeño e humilde es una vía de acceso a la dimensión más salvaje e intensa de la vida.

Cixous lo corrobora afirmando que llegar a dicha dimensión hace innecesarias las interpretaciones o las explicaciones. Se trata únicamente de dejarse llevar y vivir: “One arrives on the side where one no longer has to explicate what the surprising or mysterious elements are; where one is able to let the mystery go by without accompanying it, without surrounding it with a system of presentation and excuses that is that of too great an ignorance, or too great a surprise” (*Reading* 31).

La sabiduría del cuerpo

En el libro *Clarice Lispector, esboço para um possível retrato*, Olga Borelli cita unas declaraciones de Lispector en las que propone encontrar sentido a las experiencias no a través de los canales habituales sino por medio del acto corporal más esencial para la vida: la respiración: “Quando eu procuro demais um 'sentido' —é aí que não o encontro. O sentido é tão pouco meu como aquilo que existisse no além. O sentido me vem através da respiração, e não em palavras. É um sopro” (79).²⁶⁶

Precisamente con respecto a la respiración, Cixous explica que Lispector relaciona este mecanismo con el del placer, así como con la capacidad corporal para leer

²⁶⁶ “Buscar con demasiado ímpetu un 'sentido' es precisamente lo que me impide encontrarlo. El sentido es tan poco mío como aquello que existe en el más allá. El sentido me viene como respiración y no en forma de palabras. Es un soplo”.

el mundo: “At times, the mechanism of pleasure can be read clearly. It may be the mechanism of breathing or it may be called music. It always corresponds to bodily rhythms, of a worldly, not a brute body that produces a reading of the world” (*Reading* 18). Ahora bien, comprender con el cuerpo implica sustituir la lógica de la razón por la de la intuición o, lo que es lo mismo, dejar al margen los valores de la razón y pasar a privilegiar sus opuestos; es decir, dejamos de privilegiar el límite, la medida y la retención, para comprender a través del placer, el dolor, la pasión, el despilfarro y el exceso. Si además tenemos en cuenta que, tal como nos dice Bataille en *El erotismo*, el orden humano está regido por la medida, el trabajo y el control, el retorno al cuerpo en detrimento de la razón es también un acto de deshumanización en el sentido más caro a Lispector.

En esta sabiduría adquirida a través del cuerpo, todos los sentidos tienen un papel importante. Sin ir más lejos, en *A paixão segundo G.H.* el gusto adquiere extraordinaria relevancia en el momento en que la protagonista se lleva a la boca los restos de la cucaracha. En otras obras, el tacto es igualmente importante, como cuando Joana, la protagonista de *Perto do coração selvagem* siente el caballo que monta como una prolongación de ella misma:

Montei-o e voei pelas encostas que a sombra já invadia e refrescava. Freei as rédeas, passei a mão pelo pescoço latejante e quente do animal. Continuei a passo lento, escutando dentro de mim a felicidade, alta e pura como um céu de verão. Alisei meus braços, onde ainda escorria a água. Sentia o cavalo vivo perto de mim, uma continuação do meu corpo” (71).

Sin embargo, en la obra de Lispector a veces la vista, el más distante de los sentidos, engloba a los otros. La narradora y protagonista de *A paixão segundo G.H.* lo deja claro cuando afirma que en el mundo que está conociendo a partir de su epifanía existen

diversas formas de “ver” al otro que, sin pasar necesariamente por el contacto visual, nos permite conocerlo de una manera inusitada: “E nesse mundo que eu estava conhecendo, há vários modos que significam ver: um olhar o outro sem vê-lo, um possuir o outro, um comer o outro, um apenas estar num canto e o outro estar ali também: tudo isso também significa ver. A barata não me via diretamente, ela estava comigo. A barata não me via com os olhos mas com o corpo” (*Paixão* 50).²⁶⁷

El conocimiento obtenido a través de esa forma especial de “ver” no sirve como experiencia. De hecho, según Joana en *Perto de um coração selvagem*, tiene más que ver con una sensación que con una percepción convencional. Estamos pues en los dominios del conocimiento intuitivo, que nos alcanza tan pronto como accedemos a ciertos momentos privilegiados por su intensidad, condensación y atemporalidad:

Momentos tão intensos, vermelhos, condensados neles mesmos que não precisavam de passado nem de futuro para existir. Traziam um conhecimento que não servia como experiência –um conhecimento directo, mais como sensação do que percepção. A verdade então descoberta era tão verdade que não podia subsistir senão no seu recipiente, no próprio facto que a provocara. (100)²⁶⁸

Conocimiento ininteligible

De ahí también que los personajes de Lispector confiesen no saber lo que entienden. Hay un constante flirteo con lo ininteligible y lo inexpresable que en *A paixão segundo G.H.* se expresa con la paradójica afirmación de que la comprensión intuitiva que llega con la revelación es tan súbita e intensa que parece incompreensión: “Tal vez o

²⁶⁷ “Y en ese mundo que yo estaba conociendo, hay varios modos que significan ver: un mirar al otro sin verlo, un poseer al otro, un comer al otro, un apenas estar a un lado y el otro estar allí también: todo eso también significa ver. La cucaracha no me veía directamente, ella estaba conmigo. La cucaracha no me veía con los ojos sino con el cuerpo”.

²⁶⁸ “Momentos tan intensos, rojos, condensados en ellos mismos que no requerían de pasado ni de futuro para existir. Proporcionaban un conocimiento que no servía como experiencia –un conocimiento directo, más como sensación que como percepción. La verdad entonces descubierta era tan verdad que no podía subsistir sino dentro de su recipiente, en el propio hecho que la provocó”.

que me tenha acontecido seja uma compreensão –e que, para eu ser verdadeira, tenho que continuar a não entendê-la. Toda compreensão súbita se parece muito com uma aguda incompreensão” (*Paixão* 12).²⁶⁹

En *Felicidade Clandestina*, la incompreensión se define como ignorancia, pero una ignorancia como la de la sirvienta Eremita: “[...] tão vasta que nela caberia e se perderia toda a sabedoria do mundo” (118).²⁷⁰ Paralelamente, en el cuento “Os desastres de Sofia”, la narradora juega con la paradoja de un conocimiento obtenido a través de la ignorancia para resaltar la diferencia entre el conocimiento intuitivo y el que alcanzamos empleando procedimientos racionales: “[n]unca saberei o que eu entendo. O que quer que eu tenha entendido no parque foi, com um choque de doçura, entendido pela minha ignorância. Ignorância que ali em pé –numa solidão sem dor, não menor que a das árvores –eu recuperava inteira, a ignorância e a sua verdade incompreensível” (*Felicidade* 115-16).²⁷¹

También en ese cuento, la narradora explica que no sabe lo que vio durante su revelación porque se encontraba excesivamente cerca: “O que vi, vi tão de perto que não sei o que vi” (111).²⁷² En *A paixão segundo G.H.* se repite la misma idea: “Não compreendo o que vi. E nem mesmo sei se vi, já que meus olhos terminaram não se

²⁶⁹ “Tal vez lo que me ha sucedido sea una comprensión –y para ser verdadera, tengo que continuar sin entenderla. Toda comprensión súbita se parece mucho a una aguda incompreensión”.

²⁷⁰ “[...] tan vasta que en ella cabría y se perdería toda la sabiduría del mundo”.

²⁷¹ “[n]unca sabré lo que entiendo. Lo que sea que yo haya entendido en el parque fue, con un choque de dulzura, entendido por mi ignorancia. Ignorancia que allí de pie –en una soledad sin dolor, no menor que la de los árboles –yo recuperaba entera, la ignorancia y su verdad incompreensible”.

²⁷² “Lo que vi, lo vi tan de cerca que no sé lo que vi”.

diferenciando da coisa vista” (*Paixão* 12).²⁷³ Aunque ambos textos son prácticamente idénticos, el fragmento de *A paixão segundo G.H.* es menos críptico a la hora de sugerir que durante la experiencia extática se produjo la confluencia o identificación de sujeto y objeto.

En la novela *Um sopro de vida*, el personaje del Autor describe dicha identificación afirmando que ver “a coisa na coisa, sem transbordar dela pra frente ou para trás, fora do seu contexto” es la clave para acceder a una nueva manera de vivir.²⁷⁴ Y añade a continuación que esa nueva forma de ver implica observar el objeto sorprendidos, como si fuese la primera vez que lo viéramos: “Olhar a coisa na coisa hipnotiza a pessoa que olha o ofuscante objeto olhado. Há um encontro meu e dessa coisa vibrando no ar. Mas o resultado desse olhar é uma sensação de oco, vazio, impenetrável e de plena identificação mútua” (*Sopro* 124).²⁷⁵

La experiencia infinita

La disolución de los límites, la desaparición de las formas que separan el sujeto del objeto, nos acerca, por un lado, al concepto de sustancia amorfa de la que participan todas las cosas, es decir aquello que Lispector procura incesantemente y que designa con los términos de lo neutro, lo primigenio, lo indeterminado. Por otro lado, propone una nueva forma de entender el “yo”. G.H. explica que las construcciones mentales que regulaban su vida hasta el momento de la epifanía eran el resultado de acotar lo infinito,

²⁷³ “No comprendo lo que vi. Y ni siquiera sé si vi, dado que mis ojos terminaron no se diferenciando de la cosa vista”.

²⁷⁴ “la cosa en la cosa, sin transbordarla yendo para adelante o para atrás, fuera de su contexto”.

²⁷⁵ “Ver la cosa en la cosa hipnotiza la persona que observa el ofuscante objeto mirado. Hay un encuentro mío y de esa cosa vibrando en el aire. Sin embargo, el resultado de esa mirada es una sensación de oquedad, vacío, impenetrable y de plena identificación mutua”.

lo neutro que conforma todas las cosas. La revelación extática se encarga de restaurar la infinitud poniendo en entredicho que exista una separación entre las cosas:

Minhas antigas construções haviam consistido em continuamente tentar transformar o atonal em tonal, em dividir o infinito numa série de finitos, e sem perceber que finito não é quantidade, é qualidade. E meu grande desconforto nisso tudo tinha sido o de sentir que, por mais longa que fosse a série de finitos, ela não esgotava a qualidade residual do infinito. (*Paixão* 91)²⁷⁶

En otras obras de la autora brasileña la cuestión de los límites ocupa igualmente un lugar destacado, especialmente cuando se relaciona con la identidad personal. Es el caso de *Perto do coração selvagem*, donde Joana intuye que su identidad se proyecta más allá de los límites convencionales con los que nos identificamos todos los seres humanos. Su consciencia se expande hasta abarcar todo lo que existe, aunque ello suponga renunciar a aquello que la define como ser humano:

Mal posso acreditar que tenho limites, que sou recortada e definida. Sinto-me espalhada no ar, pensando dentro das criaturas, vivendo nas coisas além de mim mesma. Quando me surpreendo ao espelho não me assusto porque me ache feia ou bonita. É que me descubro de outra qualidade. Depois de não me ver há muito quase esqueço que sou humana, esqueço meu passado e sou com a mesma libertação de fim e de consciência quanto uma coisa apenas viva. (67)²⁷⁷

En *A paixão segundo G.H.*, la narradora protagonista alude igualmente a una identidad que transborda los límites del ego. Su materia constitutiva no cabe en su cuerpo y su verdadero “yo” se identifica con la vida del mundo:

²⁷⁶ “Mis antiguas construcciones habían consistido en intentar continuamente transformar lo atonal en tonal, en dividir lo infinito en una serie de finitos, y sin percibir que finito no es cantidad, es cualidad. Y la mayor incomodidad de todo eso había sido la de sentir que, por más larga que fuese la serie de finitos, ella no agotaba la cualidad residual del infinito”.

²⁷⁷ “Difícilmente puedo creer que tenga límites, que soy recortada y definida. Me siento distribuida en el aire, pensando dentro de las criaturas, viviendo en las cosas más allá de mí misma. Cuando me sorprende frente al espejo no me asusto porque me halle fea o bonita. Es porque descubro en mí otra cualidad. Después de no verme hace mucho casi olvido que soy humana, olvido mi pasado y disfruto de la misma liberación de finalidad y de consciencia que la que presenta una cosa apenas viva”.

A barata e eu somos infernalmente livres porque a nossa matéria viva é maior que nós, somos infernalmente livres porque minha própria vida é tão pouco cabível dentro do meu corpo que não consigo usá-la. Minha vida é mais usada pela terra do que por mim, sou tão maior do que aquilo que eu chamava de “eu” que, somente tendo a vida do mundo, eu me teria. (*Paixão* 79)²⁷⁸

El éxtasis tiene la virtud de liberarnos por un tiempo de los límites a los que estamos sometidos. Para G.H. la epifanía es una oportunidad para perder su “montaje humano”: “Oh, sei que entrei, sim. Mas assustei-me porque não sei para onde dá essa entrada. E nunca antes eu me havia deixado levar, a menos que soubesse para o quê. Ontem, no entanto, perdi durante horas e horas a minha montagem humana” (*Paixão* 10).²⁷⁹

Desenmascaramientos

La epifanía es, de hecho, la capacidad de reconocer esa naturaleza que ha quedado sepultada por los convencionalismos, por la internalización de un “yo” impuesto desde el exterior. En nuestro día a día son los otros los que van configurando esa imagen de cada uno de nosotros con la que la sociedad exige que nos identifiquemos. En este sentido, hemos aprendido a reconocernos en una imagen que está fuera de nosotros mismos.

Cixous entiende este “yo” artificial como el de un sujeto narcisista no sólo expuesto al otro sino que está constantemente en construcción. Verena Conley así lo señala en su introducción al libro de Cixous *Reading with Clarice Lispector*: “Cixous insists on an emptying of the self or of what she calls, somewhat summarily, the unified,

²⁷⁸ “La cucaracha y yo somos infernalmente libres porque nuestra materia viva es mayor que nosotros, somos infernalmente libres porque mi propia vida cabe tan poco dentro de mi cuerpo que no consigo usarla. Mi vida es más usada por la tierra que por mí y como soy mucho mayor que aquello a lo que yo llamaba ‘yo’, solamente lograría tenerme teniendo la vida del mundo”.

²⁷⁹ “Oh, sé que entré, sí. Pero me asusté porque no sé a donde lleva esa entrada. Y nunca antes me había dejado llevar, a menos que supiese para qué. Ayer, de todas formas, perdí durante horas y horas mi montaje humano”.

narcissistic subject. Hers is not a subject that is being subverted but one that is exposed to the other or, better, that is always being born” (*Reading XI*).

Es por ello que nuestra identidad resulta insatisfactoria: tendemos a buscar fuera de nosotros mismos un reflejo para refrendarnos; un reflejo que, por lo demás, nos condena a una dependencia perpetua con respecto de algo o alguien exterior. Por medio de sus personajes, Lispector quiere poner de relieve la arbitrariedad de esa identidad personal que vamos tejiendo en contacto con nuestra familia, círculos sociales y cultura. Precisamente, G.H. ilustra esta situación explicando cómo poco a poco su nombre acaba arrebatándole su personalidad: “pouco a pouco eu havia me transformado na pessoa que tem o meu nome. E acabei sendo o meu nome” (*Paixão* 18).²⁸⁰

La identidad deviene persona y la persona equivale etimológicamente a la máscara con la que los actores de la época clásica representaban los diversos personajes de una obra teatral. Los seres humanos hemos olvidado que representamos papeles hasta el punto que creemos ser eso que representamos.²⁸¹ En una de las crónicas que Lispector publicaba los sábados en el *Jornal do Brasil* y que lleva por título “Persona”, la autora

²⁸⁰ “poco a poco yo me había transformado en la persona que tiene mi nombre. Y acabé siendo mi nombre”. Nombrar es, en general, una forma de establecer una distancia con aquello que hemos captado. Sin embargo, esta separación resulta más dramática con ese nombre propio que nos identifica permanentemente. Es interesante notar en este sentido que Lispector trata de negar la influencia del nombre proporcionándonos únicamente las iniciales del nombre de la protagonista de *A paixão segundo G.H.* Más radical será aún la solución que adopta en *Água viva* puesto que nunca llegaremos a saber el nombre de la narradora de dicha obra.

²⁸¹ En una conferencia celebrada dentro del festival Jiwapop (celebrado en Montcada i Reixac (Barcelona) el 29 de junio del 2014), Alejandro Jodorowsky explicaba precisamente hasta qué punto los nombres propios que recibimos al nacer condicionan nuestra personalidad futura. El escritor y director invitaba a pensar en lo disfuncional que podía llegar a ser la sexualidad de personas a las que se les había asignado el nombre de Pura o de María. O cuán condicionante podía resultar recibir el nombre de un familiar muerto, en un intento desesperado de los padres de recuperar por medio del hijo a la persona anteriormente perdida. O la confusión que podría generar en una niña recibir un nombre masculinizado como el de Manuela, evidencia de que los padres hubieran preferido a un varón. Los nombres que nos asignan, pues, tienen un poder condicionante que solemos obviar.

considera que el primer gesto humano voluntario es la elección de la máscara que se llevará durante la vida.

Afirma la escritora que se escoge ser una “persona” simplemente porque es menos arriesgado; la máscara ofrece una mayor protección frente al dolor que puede causar el acto de vivir. Sin embargo, sólo desprendiéndose de esa representación comenzamos a *ser* sin adjetivos calificativos o posesivos, sin limitaciones o delimitaciones:

É, pois, menos perigoso escolher sozinho ser uma pessoa. Escolher a própria máscara é o primeiro gesto voluntário humano. E solitário. Mas quando enfim se afivela a máscara daquilo que se escolheu para representar-se e representar o mundo, o corpo ganha uma nova firmeza, a cabeça ergue-se altiva como a de quem superou um obstáculo. A pessoa é. (*Descoberta* 100-01)²⁸²

Romper esa identificación es justamente lo que pretende Lispector cuando propone renunciar a la humanidad. Se trata de dejar atrás a la “persona”, a la “representación” para concentrarse simplemente en el acto de existir.

Correia apunta que en los personajes de Lispector se establece una contraposición entre el “yo” surgido de su exposición a la sociedad y otro “yo” más recóndito del que se suele tener noticia por medio de una epifanía: “Existe também nas personagens desta autora uma diferença entre o eu que apresentam ao mundo, a máscara, e um outro eu mais interior e verdadeiro mas também mais frágil, que muitas vezes vêm a descobrir através de uma epifania” (350).²⁸³

²⁸² “Es, pues, menos peligroso escoger uno mismo ser una persona. Escoger la propia máscara es el primero gesto voluntario humano. Y solitario. Ahora bien, cuando finalmente la máscara se desprende de aquello que uno escogió para representarse y representar el mundo, el cuerpo gana una nueva firmeza, la cabeza se yergue altiva como la de quien supero un obstáculo. La persona es”.

²⁸³ “Existe también en los personajes de esta autora una diferencia entre el yo que presentan al mundo, la máscara, y otro yo más interior y verdadero aunque también más frágil, que muchas veces descubren a través de una epifanía”.

Aunque en realidad G.H. se pregunta primero *qué* (y no *quién*) era ella antes de alcanzar el éxtasis: “Naquela manhã, antes de entrar no quarto, o que era eu? Era o que os outros sempre me haviam visto ser, e assim eu me conhecia. Não sei dizer o que eu era” (*Paixão* 17).²⁸⁴ En este sentido, lo primigenio, lo que se oculta detrás de la máscara no parece ser identitario. Ciertamente es que, más adelante, reformula su interrogación para acabar preguntándose: “¿entre cuáles soy yo?”. Cuestión que podría tanto remitir a la imposibilidad de encontrar un “yo” menos impostor que los otros como a la idea de que la propia identidad es una construcción social a partir de lo que dicen de nosotros quienes nos rodean pero que acabamos asumiendo como propia:

Minha pergunta, se havia, não era: “que sou”, mas “entre quais eu sou”. Meu ciclo era completo: o que eu vivia no presente já se condicionava para que eu pudesse posteriormente me entender. Um olho vigiava a minha vida. A esse olho ora provavelmente eu chamava de verdade, ora de moral, ora de lei humana, ora de Deus, ora de mim. (17)²⁸⁵

La solución que encuentra Lispector para liberar a sus personajes de esa identificación con su propia imagen pasa por someterlos a un proceso de extrañamiento existencial. Tal como nos recuerda Cixous, Lispector considera necesario desorganizarse internamente para poder reorganizarse de una forma más auténtica: “Something has to be dissolved in order to experiment with a first stage of freedom” (30). En *Um sopro de vida*, la narradora sostiene que es necesario que el “yo” deje de existir y de exigir para reconectarse con la vida. Sólo olvidándose de uno mismo es posible pasar a vivir intensamente: “Sim, e é quando o eu passa a não existir mais, a não reivindicar nada,

²⁸⁴ “Aquella mañana, antes de entrar en el cuarto, ¿qué era yo? Era lo que los otros siempre me habían visto ser, y así yo me conocía. No se decir lo que yo era”.

²⁸⁵ “Mi pregunta, si había, no era: ‘qué soy’, sino ‘entre cuáles soy yo’. Mi ciclo era completo: lo que yo vivía en el presente ya se condicionaba para que yo pudiese posteriormente entenderme. Un ojo vigilaba mi vida. A ese ojo probablemente yo lo llamaba a veces verdad, a veces moral, a veces ley humana, a veces Dios, a veces yo”.

passa a fazer parte da árvore da vida — é por isso que luto por alcançar. Esquecer-se de si mesmo e no entanto viver tão intensamente” (*Sopro* 13).²⁸⁶

Perderse exige un sacrificio, requiere inmolar nuestra consciencia finita. Lo sugiere Bataille cuando explica que el sacrificio es una transgresión deliberada que cambia el estado del ser de la víctima. Sólo suprimiendo aquello particular y discontinuo que contiene ese ser es posible retornarle su continuidad, su dimensión ilimitada. De todas formas, perderse no garantiza automáticamente el reencuentro con aquello más neutro de uno mismo. La protagonista-narradora de *A paixão segundo G.H.* lo expresa de la siguiente forma: “É difícil perder-se. É tão difícil que provavelmente arrumarei depressa um modo de me achar, mesmo que achar-me seja de novo a mentira de que vivo” (10).²⁸⁷ El propósito de perderse no es reemplazar una máscara por otra, sino en dejar que la vida se exprese por sí misma. Es en este sentido que G.H. puntualiza que perderse significa en realidad “ir achando e nem saber o que fazer do que se for achando” (10).²⁸⁸

Olvidarse de uno mismo

El espejo ocupa un lugar destacado en este “perderse para encontrarse” del sujeto. Es por ello que la protagonista femenina de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* comienza su proceso de búsqueda interrogando su imagen especular. En su libro *Epistemologías subversivas*, Coll explica al respecto que Lori “ya tiene una identidad de

²⁸⁶ “Sí, y es cuando el yo deja de existir, deja de reivindicar nada, pasa a hacer parte del árbol de la vida — es por eso que lucho por alcanzar. Olvidarse de sí mismo y a la vez vivir tan intensamente”.

²⁸⁷ “Es difícil perderse. Es tan difícil que probablemente hallaré rápidamente un modo de hallarme, aunque ello me lleve nuevamente a la mentira de la que vivo”.

²⁸⁸ “ir encontrando y ni siquiera saber qué hacer con lo que se fuese hallando”.

sujeto formada cuando interroga su imagen en el espejo, sin embargo, al mirarse sin estrabismo busca verse por primera vez. En este caso, la percepción ocular le dará amunición para desarroparse de la imagen impuesta por el otro, aunque el descubrirse provoque consternación” (*Epistemologías* 225). Nótese que, para verse “por primera vez” tal como uno es, resulta necesario librarse del “estrabismo especular”. Lacan, en su conocido “estadio del espejo”, explica cómo el niño al reconocerse en su reflejo consigue reemplazar la angustia del cuerpo fragmentado por el júbilo de un cuerpo supuestamente coherente, íntegro y, en definitiva, “identitario”. Sin embargo, la alegría pronto da paso a la angustia que genera la permanente dependencia con respecto a la imagen que los demás tienen de nosotros.

El reflejo proporciona a Lori confirmación de su existencia pero no tiene poder para revelarle quién es ella. Cixous subraya que la actitud de extrañamiento experimentada por los personajes de *Lispector* al contemplar su reflejo especular no debería entenderse tanto en clave lacaniana (a saber, como el mecanismo a través del que nos reconocemos y reintegramos como sujetos) sino como una herramienta para tomar consciencia de todo aquello de nosotros mismos que nuestra identidad social margina: “She mantains her strangeness when she looks at herself in the mirror. She does not need the mirror to recognize herself. The mirror is necessary because it limits. It is a mirror that must seize and arrest” (*Reading* 47). La pensadora francesa destaca, por otro lado, que el espejo es, a la vez, un recurso efectivo para no disolvernó definitivamente durante nuestra búsqueda: “‘I almost forget that I am human.’ Without a mirror she would be dispersed. She would be a star” (46-47).

Ahora bien reorganizarse después de perderse no implica el mero reemplazo de una idea de persona por otra. Supone el renacimiento del individuo, actualizado por la experiencia que implica entrar en contacto con la fuente, con el núcleo o “plasma” de todo lo existente. G.H. volverá a reconfigurarse como una persona por una cuestión de “cobardía”, de miedo a una desintegración definitiva. Y, aún así, será capaz de abrazar lo extático:

Mas vou me arriscar porque confio na minha covardia futura, e será a minha covardia essencial que me reorganizará de novo em pessoa. Não só através de minha covardia. Mas me reorganizarei através do ritual com que já nasci, assim como no neutro do sêmen está inerente o ritual da vida. A identidade me é proibida mas meu amor é tão grande que não resistirei à minha vontade de entrar no tecido misterioso, nesse plasma de onde talvez eu nunca mais possa sair. (*Paixão* 65)²⁸⁹

Una persona abierta al estado de gracia es capaz de aprovechar los instantes y de conectar su consciencia con todo lo existente. En último término, de lo que se trata es de vivir intensamente más que de saber lo que se vive:

Fascinada mergulho o corpo no fundo do poço, calo todas as suas fontes e sonâmbula sigo por outro caminho. –Analisar instante por instante, perceber o núcleo de cada coisa feita de tempo ou de espaço. Possuir cada momento, ligar a consciência a eles, como pequenos filamentos quase imperceptíveis mas fortes. [...] O que importa afinal: viver ou saber que se está vivendo? (*Perto* 68)²⁹⁰

La cita asocia la experiencia extática con instantes atemporales o, cuanto menos, momentos que parecen escapar al tiempo cronológico. Ciertamente, esos intensos

²⁸⁹ “Pero voy a arriesgarme porque confio en mi futura cobardía, que será esencial para reorganizarme de nuevo en persona. Aunque no solo a través de mi cobardía. Me reorganizaré a través del ritual con el que nací, así como en lo neutro del semen está inherente el ritual de la vida. La identidad me es prohibida aunque mi amor es tan grande que no resistiré a mi deseo de entrar en el tejido misterioso, en ese plasma de donde quizá nunca más llegue a salir”.

²⁹⁰ “Fascinada sumerjo el cuerpo en el fondo del pozo, clausuro todas sus fuentes y sonámbula sigo por otro camino. –Analisar instante por instante, percibir el núcleo de cada cosa hecha de tiempo o de espacio. Poseer cada momento, enlazar la consciencia a ellos, como pequeños filamentos casi imperceptibles aunque fuertes. [...] Lo que importa al final: ¿vividir o saber que se está viviendo?”.

instantes tiene una duración, llega un momento en que se desvanecen, pero en compensación son autónomos porque su sentido no depende de los momentos que los preceden o suceden: “E também se podia esperar o instante que vinha... que vinha... e de súbito se precipitava em presente e de repente se dissolvía... e outro que vinha... que vinha...” (*Perto* 48).²⁹¹

En este sentido, el instante surge de la nada y se acerca a la consciencia hasta explotar frente a nuestros ojos “perplejos en esencia de silencio”. Si tratamos de retenerlo, desaparece más rápido que si dejamos que se diluya por sí mismo. Tampoco sirve definirlo: “Definia eternidade e as explicações nasciam fatais como as pancadas do coração” (44).²⁹² Nos dice Joana, la protagonista de *Perto do coração selvagem*, que las impresiones que surgen de tales instantes son excesivamente orgánicas como para que se dejen encapsular en pensamientos racionales (43). De ahí la dificultad para encajar en nuestro día a día las impresiones de tan inusuales momentos: “Renacer, depois, guardar a memória estranha do intervalo, sem saber como misturá-lo à vida” (157).²⁹³

El instante atemporal

La noción de eternidad que se desliza como consecuencia de la experiencia del aquí y el ahora carece de contenido, forma y dimensiones. A este respecto, la eternidad no tiene que ver únicamente con el tiempo sino con una infinitud que trasciende los límites del cuerpo: “Eternidade não era só o tempo, mas algo como a certeza

²⁹¹ “Y también se podía esperar el instante que venía... que venía ... y súbitamente se precipitaba en presente y de repente se disolvía... y otro que venía ... que venía...”.

²⁹² “Definia eternidad y las explicaciones nacían fatales como las impresiones del corazón”.

²⁹³ “Renacer, después guardar la memoria extraña del intervalo, sin saber cómo integrarlo en la vida”.

enraizadamente profunda de não poder contê-lo no corpo por causa da morte; a impossibilidade de ultrapassar a eternidade era eternidade; e também era eterno um sentimento em pureza absoluta, quase abstracto” (*Perto* 43).²⁹⁴ Sin duda, la mente trata de definir esos momentos, pero sus explicaciones se vuelven lógicamente vacías tan pronto como arriban a la consciencia. De ahí que Joana rechace explicar la eternidad en términos de cantidad y que resalte, en cambio, que lo que la caracteriza es precisamente la imposibilidad de medirla o dividirla: “Sua qualidade era exactamente não ter quantidade, não ser mensurável e divisível porque tudo o que se podia medir e dividir tinha um princípio e um fim” (44).

Al contraponer la eternidad al paso del tiempo cronológico, Lispector recupera a Henri Bergson (1859-1941), para quien no existía una sino dos temporalidades: la que pensamos y la que experimentamos vivencialmente. El filósofo francés sostenía que el intelecto sólo logra entender el tiempo cuantificándolo y descomponiéndolo en segmentos. De ahí que emplee modelos mecánicos y lo trate como un receptáculo vacío y homogéneo que forma una línea. Pero el tiempo es, en realidad, pura duración y sólo puede captarse desde la experiencia interna. La mecánica no comprende el tiempo, pues lo concibe según el modo de ser del espacio; además hace imposible el movimiento, pues lo divide en unidades cuya entidad es completa en sí misma. Nuestras vivencias no pueden ser estudiadas como si se tratasen de hechos exteriores, no pueden ser ordenadas en una sucesión espacial, pues se funden en una continuidad infinita.

En este sentido, Bergson concibe el universo como algo que no es ni puramente materia ni puramente espíritu, sino un proceso eterno, un “devenir”. Para el filósofo

²⁹⁴ “Eternidad no era sólo el tiempo, sino también algo como la certidumbre extremadamente profunda de no era posible contenerlo en el cuerpo por causa de la muerte; la imposibilidad de ultrapassar la eternidad era eternidad; y también era eterno un sentimiento de absoluta pureza, casi abstracto”.

francés, el mundo se mueve eternamente y está en constante equilibrio, pues nada se crea, ni se aniquila. La conclusión más radical que se infiere de esta concepción es que en la realidad no hay cosas, sino acciones, y que todo se debe a la acción del impulso vital. La realidad es movimiento en tanto que todo es duración, impulso y energía creadora.

En *Perto do coração selvagem*, Joana expone una concepción similar de la realidad a la expresada por Bergson. De ahí que la eternidad no deba concebirse como una cantidad infinitamente grande que va progresivamente desgastándose sino como una continuidad ininterrumpida:

Eternidade não era a quantidade infinitamente grande que se desgastava, mas eternidade que era sucessão. Então Joana compreendia subitamente que na sucessão encontrava-se o máximo de beleza, que o movimento explicava a forma [...] e na sucessão também se encontrava a dor porque o corpo era mais lento que o movimento de continuidade ininterrupta.
(44)²⁹⁵

Para el pensador francés, por otra parte, la hegemonía del maquinismo y del organicismo materialista que acompaña a la época moderna se refleja, entre otras cosas, en los intentos de la ciencia por explicar la vida interior a partir de una representación espacial extrapolada del mundo externo, físico. Para compensar la preeminencia del mecanicismo, Bergson propone en *Las dos fuentes de la Moral y de la Religión (1932)* retornar a una vida simple en la que la experiencia mística ocuparía un lugar central: “Alegría sería realmente la simplicidad de vida que una intuición mística difundida propagaría por el mundo” (302). Y si Bergson reivindica el misticismo, Lispector resalta las virtudes del instante extático para observar desde una atalaya privilegiada el movimiento continuo del

²⁹⁵ “Eternidad no era la cantidad infinitamente grande que se desgastaba, sino eternidad que era sucesión. Entonces Joana comprendía súbitamente que en la sucesión se hallaba el máximo nivel de belleza, que el movimiento explicaba la forma [...] y en la sucesión también se encontraba el dolor porque el cuerpo era más lento que el movimiento de continuidad ininterrumpida”. (44)

mundo. Entre dos segmentos, entre dos espacios, entre un número y el que le sigue hay un intervalo, un intersticio por donde se cuele el momento revelador:

[E]ntre dois grãos de areia por mais juntos que estejam existe um intervalo de espaço, existe um sentir que é entre o sentir –nos interstícios da matéria primordial está a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos de silêncio” (*Paixão* 64).²⁹⁶

El instante es el equivalente al vacío que hay entre “un minuto y otro en el círculo del reloj” (*Perto* 157). Y según Canedo, estos intersticios o fisuras señalados por Lispector permiten observar esa realidad en permanente movimiento como si estuviera congelada: “La vida, la escritura, son la continuación infinita de interrupciones infinitas. Estas interrupciones son, por lo demás, los intersticios o fisuras por los que se mira las ‘cosas en movimiento’ como si estuvieran detenidas; son, pues, los instantes imposibles revelados por el Arte” (*Pasión* 189). Canedo añade, asimismo, que la experiencia extática de Lispector conlleva una especie de suspensión temporal: “se da en un instante que puede durar horas o segundos, en los que la finitud no está contemplada: el éxtasis es infinito: lo neutro es un ‘éxtasis sin culminación’” (189).

Esa suspensión temporal referida en la cita anterior nos recuerda la visión paziana del instante como momento congelado. Así, por ejemplo, en su poema “Mediodía”, Octavio Paz escribe: “La luz no parpadea, / el tiempo se vacía de minutos, / se ha detenido un pájaro en el aire” (*Obra poética* 156). Antes de Octavio Paz, Nietzsche ya había definido la eternidad como un “Mediodía”. El mediodía se encontraría equidistante al amanecer y al atardecer, pero también sería un presente situado en el intersticio que separa el pasado del futuro. Es mediodía cuando Zaratustra decide echarse junto al árbol

²⁹⁶ “[E]ntre dos granos de arena por más juntos que estén existe un intervalo de espacio, existe un sentir que está entre el sentir –en los intersticios de la materia primordial está la línea de misterio y fuego que es la respiración del mundo, y la respiración continua del mundo es aquello que oímos y llamamos silencio”.

para dormir. Pero el profeta no cierra los ojos mientras sueña: “Y mientras se dormía, Zaratustra habló así a su corazón: “¡Silencio! ¡Silencio! ¿No se ha vuelto perfecto el mundo en este instante? ¿Qué me ocurre?” (Nietzsche 2: 323).

También Lispector, en *A paixão segundo G.H.*, privilegia el mediodía como un momento especialmente significativo porque carece de profundidad, de sombras. El mediodía es la interrupción de la sucesión cronológica del tiempo: “O tempo freme como um balão parado. O ar fertilizado e arfante. Até que num hino nacional a badalada das onze e meia corte as amarras do balão. E de repente nós todos chegaremos ao meio-dia. Que será verde como agora” (53).²⁹⁷ El mediodía representa la culminación, el punto del día en que todo se alinea, en el que desaparecen los dobles, las sombras, el momento en el que todo se encaja perfectamente.

Por su parte, la narradora de *Água viva* se muestra igualmente determinada a acceder al aquí y ahora. Para ella, el instante es ese momento privilegiado en el que todo lo que existe se expresa tal como es. De ahí que trate de hacerse con la cuarta dimensión del instante:

Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço. Quero possuir os átomos do tempo. E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já. [...] E no instante está o é dele mesmo. Quero captar o meu é. (*Água* 9-10)²⁹⁸

²⁹⁷ “El tiempo tiembla como un globo parado. El aire fertilizado y jadeante. Hasta que en un himno nacional la campanada de las once y media corte las amarras del globo. Y de repente todos nosotros llegaremos al mediodía. Que será verde como ahora”.

²⁹⁸ “Yo te digo: estoy intentando captar la cuarta dimensión del instante-ahora que de tan huidizo no es más porque ahora se volvió un nuevo instante-ahora que también no es más. Cada cosa tiene un instante en el que ella es. Quiero apropiarme del ser de la cosa. Esos instantes que transitan en el aire que respiro: en fuegos artificiales ellos estallan mudos en el espacio. Quiero poseer los átomos del tiempo. Y quiero

La noción de “cuarta dimensión del instante”, mencionada en la cita anterior, aparece también en otras obras de Lispector como *Um sopro de vida* o *A maça no escuro*. En esta última novela en concreto, la cuarta dimensión se define como esos momentos inenarrables e intersticiales en los que logramos identificarnos con lo que existe sin más: “São momentos que não se narram, acontecem entre trens que passam ou no ar que desperta nosso rosto e nos dá o nosso final tamanho, e então por um instante somos a quarta dimensão do que existe, são momentos que não contam. [...] se em um instante se nasce, e se morre em um instante, um instante é bastante para a vida inteira” (*Maça* 129).²⁹⁹ En otro momento de *Água viva*, la narradora identifica la cuarta dimensión del instante con la palabra: “A palavra é a minha quarta dimensão” (10).

De ahí que Olga de Sá afirme que la ficción de Lispector es toda ella una poética del instante: “Embora não exista em Clarice nem sequer a menção da palavra epifania, contudo pode-se deduzir de sua ficção toda uma poética do instante, essencialmente ligada à linguagem, enquanto questiona o próprio ato de nomear os seres” (*Escritura* 201)³⁰⁰. Ahora bien, Sá contrapone lo poético o metafórico a lo discursivo cuando afirma que el mayor obstáculo para capturar la realidad de las cosas en el instante presente es la discursividad del lenguaje: “Esse é da coisa tem que ser captado no átimo do tempo presente e seu maior obstáculo é a discursividade da linguagem, contra a qual Clarice

capturar el presente que por su propia naturaleza me es prohibido: el presente se me escapa, la actualidad me escapa, la actualidad soy yo siempre en el ahora. [...] Y en el instante está el ser de él mismo. Quiero captar mi ser”.

²⁹⁹ “Son momentos que no se narran, suceden entre trenes que pasan o en el aire que despierta nuestro rostro y nos da nuestro tamaño final, y entonces por un instante somos la cuarta dimensión de lo que existe, son momentos que no cuentan. [...] si en un instante se nace, y se muere en un instante, un instante es bastante para la vida entera”.

³⁰⁰ “Aunque no exista en Clarice siquiera una mención de la palabra epifanía, de su ficción puede deducirse toda una poética del instante, esencialmente asociada al lenguaje, en tanto que cuestiona el propio acto de nombrar los seres”.

luta, corpo a corpo” (Sá, *Escritura* 201).³⁰¹ De ahí que Lispector trate de contrarrestar la discursividad y el ordenamiento del lenguaje con una escritura que emula el flujo de pensamientos, con una escritura que trata de no estar mediada formalmente por reglas, normas y estilos.

El papel del lenguaje y la escritura

Coll, por su parte, afirma al respecto que las disposiciones semióticas y simbólicas se presentan como fuerzas opositoras en el discurso del sujeto en proceso de transformación o metamorfosis. De ahí que el lenguaje poético, el discurso religioso y artístico e, incluso, el habla de los esquizofrénicos coincidan en introducir “un elemento perturbador, heterogéneo, que pone en cuestionamiento la identidad del sujeto-hablante amenazado su integridad unitaria del ego” (*Epistemología* 36). Es por eso que la narradora de *Água viva* considera imprescindible fragmentar (y deconstruir) nuestra identidad para poder ser nosotros mismos a cada momento: “Procuero estar a par dele, divido-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentária que sou e precários os momentos - só me comprometo com vida que nasça com o tempo e com ele creça: só no tempo há espaço para mim” (10)³⁰².

Canedo sostiene que en la obra de Lispector la vivencia de ser sólo puede hacerse cosa o sentimiento, pero no palabra. Sin embargo, como escritora la palabra, por precaria que sea, le resulta útil para apuntar o marcar la experiencia o sentimiento. Por eso, la

³⁰¹ Ese ser de la cosa tiene que ser captado en el instante del tiempo presente y su mayor obstáculo es la discursividad del lenguaje, contra el que Clarice lucha, cuerpo a cuerpo”.

³⁰² “Trato de estar a la par de él, me divido millares de veces en tantos instantes como los que lo recorren, fragmentaria como soy y precarios los momentos - sólo me comprometo con la vida que nazca y crezca con el tiempo: sólo en el tiempo hay espacio para mí”.

manera en que encontramos aquello que es indecible es a través del fracaso del lenguaje: “o indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem” (Lispector, *Paixão* 113).

En *Perto do coração selvagem*, una Joana en estado de gracia balbucea palabras inauditas, nuevas y frágiles. Casi no merecen recibir el nombre de “palabras” porque parecen sílabas sueltas con apenas sentido, que se entrecruzan y tropiezan entre sí (137). Son, en realidad, palabras originadas en un estadio anterior al lenguaje: “As palavras vindas de antes da linguagem, da fonte, da própria fonte” (137).³⁰³

Lispector busca aquellas palabras que se dan antes del lenguaje normativo y reglamentado, esas palabras que se originan directamente en lo neutro, en la raíz o, como diría, Julia Kristeva, en “la chora” que, en griego, significa “útero” o “lugar cerrado”. Kristeva parte de las tesis lacanianas sobre el proceso de adquisición del lenguaje que, a su vez, se hallan vinculadas a la noción freudiana del inconsciente. Jacques Lacan designa con el nombre de lo Imaginario la etapa pre-edípica, mientras que lo Simbólico corresponde a la irrupción de la fase edípica del sujeto. Es precisamente con el orden Simbólico que Lacan asocia ese momento clave de la formación del sujeto que es la adquisición del lenguaje. Ahora bien, la entrada en lo Simbólico instaura la Ley del Padre que, mediante la amenaza de la castración, finiquita la identificación del niño con el cuerpo materno. Kristeva, por su parte, sustituye el binomio lacaniano Imaginario-Simbólico por otro que denomina Semiótico-Simbólico, remarcando la confrontación (e interdependencia) de los valores femeninos vinculados a lo semiótico con los masculinos

³⁰³ “Las palabras venidas de antes del lenguaje, de la fuente, de la propia fuente”

del orden simbólico.³⁰⁴ La pensadora concuerda con Lacan en que la entrada del niño en el orden de lo simbólico supone la asunción por parte de éste de todo un sistema de leyes destinado a controlar su relación con el mundo.

La Ley del Padre exige asimismo obediencia a las reglas del discurso racional a través una sintaxis y una serie de categorías lingüísticas predeterminadas. En este sentido, el sujeto ingresa a lo simbólico asumiendo nociones que son condición de posibilidad de todo discurso racional y entre las que se encontrarían la identidad, la verosimilitud o el límite. Sin embargo, para Kristeva hay un estrato femenino inmanente en el lenguaje asociado con el estadio Semiótico y reprimido por el orden Simbólico. Ese estrato femenino del lenguaje contrapone a las nociones racionales del orden Simbólico otras alternativas, como son la articulación rítmica, el sin-sentido, la ambigüedad, la provisionalidad, la movilidad, etc. En el libro *Epistemología subversiva*, Coll sostiene al respecto que los procedimientos fisiológicos propios del orden semiótico, tales como el desplazamiento y la condensación o la absorción y la repulsión, se traducen en el discurso en juegos de palabras, aliteraciones, cacofonías, metáforas y metonimias:

Los registros semióticos marcadores de estas transformaciones son las unidades cromáticas, las pulsaciones quinésicas y la fonética. La programación genética básica consistente en el desplazamiento-condensación, absorción-repulsión, rechazo-aceptación, son estados semióticos memorizados por la especie en el proceso de adquisición del lenguaje. Se anuncia en el discurso por medio del ritmo, entonaciones musicales, la risa o el sin sentido. Los juegos de palabras, la aliteración, la cacofonía del lenguaje indican una actividad de la disposición semiótica.
(36)

En unas declaraciones recogidas por Berta Waldman en el libro *Clarice Lispector. A paixão segundo C.L.*, la escritora brasileña sostiene que escribe porque sólo así es capaz

³⁰⁴ Lo semiótico agruparía los deseos y pulsiones más esenciales, manifestados por ejemplo en los movimientos de ingestión y expulsión o en la búsqueda del placer oral y el anal.

de entender: “escrevo pela incapacidade de entender se não usar o processo de escrever. Escrever é compreender melhor. [...] Nem tudo o que escrevo resulta numa realização, resulta mais numa tentativa” (23).³⁰⁵ Ahora bien, cabría preguntarse ¿por qué debería molestarse Lispector en querer hacer intelectualmente claras sus experiencias vitales, sus sentimientos y sensaciones, por medio de la escritura?, ¿Es que acaso no se ha dicho que la aprehensión intelectual de este fenómeno es una misión imposible?, ¿Que lo que importa no es describir el éxtasis sino experimentarlo?

A nuestro modo de ver, una de las razones para justificar la “traslación” de la experiencia en palabras es que el reconocimiento, por parte de la escritora, de que resulta imprescindible atribuirle una forma al éxtasis para que lo que éste tiene de dionisiaco no conduzca al sujeto a la locura o, lo que sería aún peor, a su disolución definitiva. Hay que procesar de algún modo la experiencia para evitar que el silencio que la acompaña nos acabe atrapando definitivamente. Las palabras (y la escritura, en último término) constituirían una garantía para poder volver del “otro lado de la vida”³⁰⁶. A tenor de lo que acabamos de exponer, cobran pleno sentido las palabras de G.H.: “Mas se eu não forçar a palavra a mudez me engolfará para sempre em ondas. A palavra e a forma serão a tábua onde boiarei sobre vagalhões de mudez” (*Paixão* 14).³⁰⁷

Y a pesar de todo, tratar de articular la experiencia por medio de las palabras se convierte también en una oportunidad para revivir esos momentos privilegiados. Ciertamente es que Lispector, ya sea directamente o por medio de sus personajes, manifiesta en diversas

³⁰⁵ “escribo porque soy incapaz de entender si no uso el proceso de escribir. Escribir es comprender mejor. [...] No todo lo que escribo tiene como resultado una realización, suele constituir más bien una tentativa”.

³⁰⁶ Tal como exponemos en el capítulo dedicado a las sustancias embriagantes, Néstor Perlongher llega igualmente a la conclusión de que es necesario compensar el abismo dionisiaco con la forma apolínea.

³⁰⁷ “Pero si no fuerzo la aparición de las palabras el mutismo me sumergirá para siempre en las olas. La palabra y la forma serán la tabla de salvación que me permitirá flotar sobre océanos de silencio”.

ocasiones la imposibilidad de invocar la gracia por medio del habla o de pensamientos hechos de palabras. Ya en su primera novela podemos leer que: “Verdade é que a qualidade desses acontecimentos era tal, que não se podia rememora-los falando. Nem mesmo pensando com palavras. Só parando um instante e sentindo de novo. Que ele esquecesse. Na sua alma, porém, restaria certamente qualquer marca, clara, cor-de-rosa, anotando a sensação e aquela tarde” (*Perto* 127).³⁰⁸

Y, sin embargo, en *Água viva* la protagonista trata de revivir las sensaciones del instante extático buscando en el diccionario una palabra evocadora. Al final, lo que determina que se pueda (o no) provocar el éxtasis por medio de la escritura será justamente el tipo de palabras empleadas (al igual que la forma de emplearlas). Y es que para capturar la esencia de esos momentos privilegiados no sirve el lenguaje precocinado del orden Simbólico. Si queremos referirnos a aquello que se sitúa al margen de la convención, sólo nos sirven palabras que surjan de “la fuente misma” de las cosas. El estrato uterino del habla permite articular una narrativa libre de la solidificación implícita en el discurso lógico-racional y, en consecuencia, transgredir lo conocido, explorar nuevos trayectos y exponer nuevas formas de percibir la realidad.

Se trata de recuperar esas palabras frágiles, balbuceantes, apenas inteligibles que emite el sujeto en éxtasis y componer con ellas una escritura que comunique tal como lo hace la música, es decir no explicando sino reiterando sensaciones. Ese deviene el objetivo de *Ulisses*, el protagonista masculino de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*: “[s]e um dia eu voltar a escrever ensaios, vou querer o que é o máximo. E o

³⁰⁸ “Es verdad que la calidad de esos acontecimientos era tal que no se los podía rememorar hablando. Ni siquiera pensando con palabras. Sólo deteniéndose un instante y sintiendo de nuevo. Aunque él olvidara, en su alma, sin embargo, quedaría ciertamente una marca, clara, color de rosa, anotando la sensación y aquella tarde”.

máximo deverá ser dito com a matemática perfeição da música, transposta para o profundo arrebatamento de um pensamento-sentimento” (100).³⁰⁹

Lo que, a nuestro modo de ver, esta última cita confirma es el interés de Lispector en obtener una escritura extática, una escritura capaz de *arrebatar* tanto al escritor como a los lectores. La autora brasileña estaría, en definitiva, apuntando al arte como una vía extática alternativa a esos momentos privilegiados del ámbito doméstico cuya aparición no podemos controlar.

³⁰⁹ “[s]i un día vuelvo a escribir ensayos, voy a querer lo máximo. Y lo máximo deberá decirse con la matemática perfección de la música, transpuesta para el profundo arrebatamiento de un pensamiento-sentimiento”.

APÉNDICE:
EL CINE COMO MECANISMO EXTÁTICO

Los capítulos precedentes de nuestro estudio evidencian, a nuestro entender, la importancia que la temática del éxtasis tiene en la literatura iberoamericana. Sin embargo, no es sólo en ese ámbito donde se ponen de manifiesto las capacidades extáticas de la embriaguez, el erotismo, el arte o, incluso, lo anodino. El cine también da buena cuenta de esos mecanismos extáticos a través de películas entre las que se cuentan las que analizamos en este apéndice y que incluyen el *Tríptico elemental de España* del granadino Val del Omar, los tres largometrajes de Alejandro Jodorowsky que conforman la etapa mexicana de finales de los sesenta y principios de los setenta (*Fando y Lis*, *El Topo* y *The Holy Mountain*) y, por último, *Arrebato*, de Iván Zulueta.

El éxtasis de Eisenstein

Antes de entrar a analizar directamente las mencionadas películas de estos directores iberoamericanos, queremos sin embargo remitirnos a Sergei M. Eisenstein, dado que este director fue uno de los primeros en percibir las capacidades extáticas de la cinematografía. En *Nonindifferent Nature* (1940-45), Eisenstein interpreta el éxtasis ciñéndose a su sentido etimológico original. A este respecto, Jacques Aumont en *Las teorías de los cineastas*, explica que para Eisenstein la culminación de la actividad intelectual y emocional del espectador se concreta en un “salir fuera de sí”, en una superación de lo que uno es hasta ese momento: “El sujeto o espectador «sale de sí mismo» para desbordarse y perderse en una fuerza que lo supera” (Aumont 110).

El propio Aumont advierte que el director ruso es plenamente consciente de la relación de lo extático con la embriaguez, la droga, el sueño y la mística religiosa, especialmente porque implican en todos los casos una suspensión del estado de consciencia ordinario:

El éxtasis es una noción con una larga historia (tiene puntos de contacto con lo dionisiaco) y ha designado siempre una especie de exceso psíquico. En varios ensayos (en su mayoría reeditados en *Cinematismo*), Eisentein apunta explícitamente a la relación entre éxtasis, embriaguez, droga, sueño y contemplación religiosa; esto es, que en general el éxtasis se produce sobre el fondo de una desconexión del estado de vigilia intelectual normal. (*Teorías* 110-11)

A las experiencias enumeradas por Aumont habría que añadir de todas maneras la del erotismo, cuyas características extáticas tampoco pasan desapercibidas para el cineasta. Tal como apunta David Bordwell en *The Cinema of Eisenstein*, el director ruso había afirmado en 1929 que el erotismo era una fuerza demasiado poderosa como para obviarla en su cine (108).³¹⁰ No es de extrañar pues que Román Gubern, en su libro *La Imagen pornográfica*, remita a una escena de *Lo viejo y lo nuevo* (1929) como metáfora de la eyaculación seminal y el orgasmo. Se trataría, en concreto, de una secuencia en la que la máquina desnatadora salpica de leche el rostro de la campesina Marfa Lapkina, lo que provoca en la protagonista una completa transfiguración extática (Gubern 22). El propio Eisenstein se encarga de vincular el carácter extático de la escena de la centrifugadora refiriéndose a ella como un movimiento del pathos al éxtasis.³¹¹

³¹⁰ En 1926 Eisenstein pone en marcha un proyecto cinematográfico personal con el título de *La línea general* que debe interrumpir en 1927 para hacerse cargo del rodaje de *Octubre*. Una vez finalizada esta última película, Eisenstein retoma *La línea general* en 1928 y la estrena al año siguiente, aunque con una serie de modificaciones impuestas por Stalin y con el nuevo título de *Lo viejo y lo nuevo*.

³¹¹ Aumont interpreta el éxtasis como la culminación del *pathos*, concepto este último que fue “privilegiado durante los años treinta en el seno del «realismo socialista», de manera bastante vaga, para designar el hecho de que las películas debían conmover al espectador” (*Teorías* 110). Huelga decir que la adopción del concepto de éxtasis por parte de Eisenstein implica un distanciamiento con respecto a la idea

No deja de ser interesante constatar que en la misma época en que se filma esta película de Eisenstein aparecen otros ilustres ejemplos iconográficos de rostros extáticos. En el cine, sin ir más lejos, el director Carl Theodor Dreyer captura magistralmente el rostro extasiado de la actriz Renée Jeanne Falconetti en el film *la pasión de Juana de Arco* (1928). Poco después, Gustav Machaty dirige la película *Éxtasis* (1933), donde un primer plano del rostro de la actriz Hedy Lamarr recoge igualmente su transfiguración. Eso sí, esta vez su éxtasis no deriva de una experiencia mística sino de un orgasmo.³¹² Fuera del ámbito cinematográfico cabría hacer igualmente mención al *collage* fotográfico con que Salvador Dalí acompaña su artículo titulado “El fenómeno del éxtasis”, que aparece publicado en el núm 3-4 de la revista *Minotaure* a finales de 1933, el mismo año en que se estrena el filme de Machaty. En su montaje hecho a partir de fotografías, postales e ilustraciones recortadas abundan los rostros de mujeres en trance y de esfigias de esculturas femeninas dispuestas formando una espiral que confluye en la fotografía central de la mujer en éxtasis de Brassai.³¹³ De hecho, como afirma Juan José Lahuerta, más que un centro se trata de un “vórtice succionador de un remolino, el agujero del éxtasis, el desagüe [...] por el que se pierden las cabezas” (*Fenómeno* 81-82).

En el artículo que acompaña al mencionado collage, Dalí afirma que el éxtasis, en su capacidad para conectarnos con el deseo, el placer y la angustia, tiene el poder de cambiar sensacionalmente toda opinión, todo juicio, ya sea moral, estético, o de cualquier

de que el principal objetivo del cine es la persuasión ideológica de los espectadores, presente en sus primeros escritos.

³¹² *Ecstasy* está considerada la primera película no pornográfica que representa un orgasmo femenino.

³¹³ Dalí recorta la fotografía original de Brassai para centrar la atención exclusivamente en el rostro extático de la mujer. Por otro lado, no deja de ser cuanto menos curioso que siempre sean mujeres las encargadas de representar el trance extático. Una tradición esta que tiene su más notorios ejemplos en la escultura *El éxtasis de Santa Teresa*, de Bernini (1647-1652) o las dos pinturas dedicadas a María Magdalena: *Magdalena penitente*, de Caravaggio (1598) y *Magdalena svenuta*, de Guido Cagnacci (1663).

otra índole (*Sí* 99).³¹⁴ En este sentido, no debe sorprendernos que Lahuerta apunte como objetivo del texto de Dalí el “señalar ese cambio de percepción de las cosas, o mejor, esa inversión que tiene el poder de transformarlas en maravillas, en fenómenos; una alteración, en fin, o un ‘estado mental crítico’ que, como dice Dalí, el éxtasis aspira a convertir en ‘continuo’” (*Fenómeno* 47). En base a dicha aspiración, el artista elabora su método paranoico-crítico o, lo que es lo mismo, un método de creación artística encaminado a establecer asociaciones insospechadas entre objetos que, por un lado, liberan al individuo del férreo control que ejercen las leyes de la lógica racional y, por otro, establece conexiones entre el mundo objetivo y el mundo irracional del inconsciente. Refiriéndose específicamente a las consecuencias del método paranoico-crítico en el ámbito del film, Ana Powell destaca en *Deleuze, Altered States and Film* que “the film subverts spectatorial control and pronounces ‘the overwhelming importance of desire’” (25).

Resulta interesante comprobar que las ideas dalinianas en torno al fenómeno extático presentan notorias similitudes con el concepto de éxtasis articulado por Eisenstein. Así, por ejemplo, la preeminencia del deseo (y, por ende, de las emociones) que promulga el método paranoico-crítico encuentra su equivalente en la priorización en el cine de los objetivos emocionales frente a los intelectuales que el director ruso reclama en sus últimos textos. Para Eisenstein, el valor del éxtasis descansaría precisamente en el hecho de que no es una experiencia intelectual. De ahí que en *Nonindifferent Nature* describa la experiencia extática como una forma de transporte más allá de la comprensión conceptual y hasta los dominios de los sentimientos, de las sensaciones: “Ecstasy is

³¹⁴ Nótese aquí el doble juego que hace Dalí con el término “sensacionalmente” que remitiría no sólo a un cambio “espectacular”, sino también a un cambio que se produce como resultado de la participación de las sensaciones.

exactly like this in its final peaks: a transport out of understanding — a transport out of conceptualization — a transport out of imagery — a transport out of the sphere of any rudiments of consciousness whatever into the sphere of ‘pure’ effect, feeling, sensation, ‘state.’” (Eisenstein 178-179).

A su vez, si Dalí señalaba la capacidad de lo extático para subvertir “sensacionalmente” los juicios y automatismos que controlan nuestra experiencia perceptiva, Eisenstein hace referencia igualmente a la habilidad del éxtasis para activar la consciencia o pensamiento pre-lógico que Greg M. Smith, en “Moving Explosions: Metaphors of Emotion in Sergei Eisenstein's Writings” identifica con una forma de pensamiento sensorial capaz de desafiar la ideología, las clases y las distinciones: “In prelogical consciousness the strong boundaries between self and other are not yet formed. Fluidity and interconnection are the primary modes, not the rigidity and division that mark logical categories” (Smith, “*Moving Explosions*”).

Smith sostiene, asimismo, que la consciencia pre-lógica de Eisenstein es, a su vez, un estadio donde las distinciones y clasificaciones erigidas por el pensamiento racional perderían peso: “This aesthetic movement is the key to the prelogical consciousness, a powerful preideological state of fluidity that makes breaks down the distinctions erected by thought”. Es más, la consciencia pre-lógica o sensitiva abandona lo abstracto para circunscribirse a lo concreto. Su objeto son los materiales, las texturas y las formas de las cosas, más que su sentido conceptual o su representación. Y precisamente, son los elementos concretos los más cargados emocionalmente: “The attention to concrete, emotionally-charged imagery that characterizes sensuous thought makes possible the

modern aesthetic experience. Regression to sensuous thought helps us respond to the style and the formal qualities of the artwork” (Smith).

En último término, de la misma forma que Dalí perseguía la metamorfosis infinita de las formas para evitar la engañosa estabilidad que proporcionan las categorías racionales, Eisenstein reivindica la metamorfosis como protesta contra lo que se considera inmutable: “Metamorphosis is a direct protest against the standardly immutable” (*Disney* 43). Precisamente por esa razón el concepto de éxtasis adquiere en un determinado momento tanta importancia en la filosodía estética del director ruso. Etimológicamente, “éxtasis” significa precisamente dejar de ser aquello con lo que hasta entonces uno se había identificado y transformarse en algo distinto.

CINE MECAMÍSTICO: JOSÉ VAL DEL OMAR

Otro cineasta abonado al mundo de las mutaciones es José Val del Omar (1904-1982), quien en “Una mística propia” (1971) afirmaba oír el alarido de la multitud diciendo “Queremos ser una sola cosa. /Deseando esta GRAN MUTACIÓN... nos encontramos en el umbral” (*Escritos* 284).³¹⁵ Más adelante, en ese mismo escrito mecanografiado, el autor constata que:

de forma inevitable ha florecido por fuera de nuestra piel un sistema nervioso electrónico que taladra las carcasas de los “yo”, destruye los conceptos de “espacio” y “tiempo”, nos mete de patitas en el “campo simultáneo”, en la “cuarta dimensión”, en el “espacio curvo”, en la “noosfera”, llevándonos, sin nadie imaginarlo, por sabia y oculta ley de economía social, al Campo de la más Alta Tensión Caritativa. (*Escritos* 285)

³¹⁵ “Una mística propia” aparece publicado en el libro Val del Omar, José. *Escritos de Técnica, poética y mística*. Javier Ortiz-Echagüe (ed.). Barcelona: Ediciones de la Central, 2010.

La obra de Val del Omar comparte muchas de las características que hemos encontrado en autores como Salvador Dalí, Buñuel o, incluso, García Lorca. No en vano, este cineasta nació en Granada en 1904, fue amigo del poeta granadino de la denominada *Generación del 27* y, como todos ellos, viajó a París para unirse a la vanguardia, donde ya comienza a trabajar sobre tecnologías, formatos y dispositivos capaces de potenciar la experiencia cinematográfica que culminarán en sus últimos años de su vida. Durante la República española tomó parte de las Misiones Pedagógicas para las que rodó numerosos documentales divulgativos. Es más, hay en los planteamientos teóricos y artísticos de Val del Omar la misma intención de retornar a ese presunto ser humano original, orgánico y corporal, cuyas sensaciones aún no han sido deformadas por las estructuras cognitivas que observábamos en Dalí o en Lorca (una tendencia ésta que, sea dicho de paso, se imbrica en una corriente fenomenológica que hace del cuerpo el centro del mundo experiencial y que tiene en Maurice Merleau-Ponty, uno de sus máximos exponentes).

En un manuscrito que lleva por título “Manantial de nueva ascética”³¹⁶, Val del Omar revela las mismas ideas irracionalistas que encontramos en Lorca y Dalí: “Me siento sumergido en un ser que palpita. Los encadenamientos lógicos nos encadenan y aprisionan. Pero yo busco la luz esférica meca-mística o mejor meta-mística” (269). Coincide, además, con estos dos autores en que todo medio artístico puede ser poético si logra despertar en los espectadores el entusiasmo. Val del Omar se consagrará a “la tarea de escribir poesía con imágenes fotoquímicas y electrónicas” (Gubern, *Cinemista* 7). Y todo ello en base a un atípico perfil en el que combina sólidos conocimientos de

³¹⁶ Manuscrito sin fecha que cita el editor Javier Ortiz-Echagüe en Val del Omar, José. *Escritos de técnica, poética y mística*. Barcelona: Ediciones de la Central, 2010. Dicho documento se conserva en el Archivo María José Val del Omar y Gonzalo Sáenz de Buruaga.

ingeniería, una visión artística vanguardista y una naturaleza mística. Gubern lo resume así:

[S]u perfil le sitúa entre el bricolaje ingenieril de un Edison —aunque sin su apetencia ni productividad mercantil— y la experimentación técnico-formal de un Abel Gance, pero enraizado en la tierra y el entorno cultural de Manuel de Falla y García Lorca, e instalado en la tradición mística de Teresa de Ávila —cuya frase “el amor es camino de conocimiento” gustaba citar —y la vena poética y reflexiva que empalmaba con san Juan de la Cruz y con María Zambrano. (*Cinemista* 7)

Como se advierte en la última parte de la cita, Val del Omar fue un místico moderno.

Gubern, a este respecto, señala el interés del cineasta por Santa Teresa de Ávila y San Juan de la Cruz. Por su parte, Javier Ortiz-Echagüe destaca en el libro *Escritos de técnica, poética y mística* la actitud teresiana del cineasta (es decir, realista y mística simultáneamente) y Matt Losada, en su artículo “San Juan de la Cruz in Tactilvisión”, busca demostrar que su “Tríptico elemental de España” responde a las etapas espirituales que el místico precisa superar hasta lograr su unión con el Amado.

En otro de sus manuscritos, titulado “Idea Clave”, el cineasta granadino explica una crisis espiritual de juventud que acabará conduciendo su vida hacia la mística y el cine: “A los veinte años, sintiendo pavor ante la idea de la muerte, a mis espaldas oí gritar a alguien: ¡Alégrate si vas por el camino buscando a Dios! ¿Y qué era Dios? ¿El Creador del Universo? ¿Mi asidero para no morir” (*Escritos* 289).³¹⁷ Pero tal vez lo más revelador del documento sean las líneas que siguen: “Y eran mis ojos quienes habían impedido verle la cara. Solo al cruzar por los años palpé su existencia” (289). Lo que se aprecia aquí es una crítica a un tipo de mirada que oculta más de lo que revela. En el caso de Val

³¹⁷ El manuscrito “Idea Clave” ha sido reproducido en *Archivos de la Filmoteca*, de Quintanilla y Fabuel, al igual que en el libro de Gubern (Val del Omar, cineasta) y en el que ha editado Ortiz-Echagüe sobre los escritos de Val del Omar (*Escritos de técnica, poética y mística*). El documento pertenece al Archivo María José Val del Omar y Gonzalo Sáenz de Buruaga.

del Omar esa mirada es inadecuada porque impide ver a Dios (entendido místicamente como el Todo que se esconde tras la multiplicidad). Esta cuestión de la mirada es otro punto común que comparte el cineasta con Lorca y, especialmente, con Dalí, quien aboga por un “saber mirar” libre de los prejuicios cognitivos para *revelar* la realidad oculta de las cosas. Pero el autor apunta también a una forma de mirar alternativa cuando afirma en esa misma cita que con los años logró *palpar* su existencia. Como veremos más adelante, Val del Omar nunca cejará de buscar la mirada háptica frente a la escópica en sus obras, teorías y técnicas filmicas.

En la introducción del libro de la exposición “Del éxtasis al arrebato. Un recorrido por el cine experimental español” se explica que el cine experimental y vanguardista (en el que se encaja la obra de Val del Omar) no suele buscar un efecto ilusorio, sino concreto: “No es un cine hipnótico que busque nuestra suspensión perceptiva, bien al contrario: es una hipnosis que nos hace conscientes de nuestros sentidos sin ocultar el mecanismo que los ha despertado” (*Éxtasis* 19).³¹⁸ Es en este sentido que las manipulaciones de iconos que tienen lugar en sus películas, por medio de luces y desplazamientos de cámara, a través del montaje, mediante el tintado y la sincronía con la banda sonora constituyen “la esencia de su trabajo, que debe entenderse como una búsqueda personal de esa *gesamtkunstwerk*, obra de arte total, que conmocione al espectador” (18).

Por otra parte, en su artículo “Mecamística del cine”, Val del Omar hace la conexión entre dos intereses aparentemente tan dispares como es la experiencia de índole espiritual y el ámbito del film: “Es obligado que la técnica mágica del cine *sirva* a una

³¹⁸ Cine en el que encajaría, si no toda la producción cinematográfica de Val del Omar, sí cuanto menos su *Tríptico elemental de España*.

mística de amor al prójimo” (Val del Omar, *Escritos* 281).³¹⁹ En realidad, el deseo de mezclar la mística con la tecnología no es una actitud tan extraña como se pudiera pensar a primera vista. Val de Omar se alía con Henri Bergson en dicho empeño. El filósofo francés apela a un misticismo de nuevo cuño que, ayudado de la intuición y de la tecnología, permita a la especie humana alcanzar un nuevo peldaño evolutivo regido por el amor universal. En el capítulo IV (titulado “Observaciones finales. MECÁNICA y MÍSTICA”) de su libro *Las dos fuentes de la Moral y de la Religión*, Bergson afirma que:

Agreguemos que el cuerpo agrandado espera un suplemento de alma, y que la mecánica exigiría una mística. Los orígenes de esta mecánica son tal vez más místicos de lo que pudiera creerse, y no volverá a encontrar su dirección verdadera, ni rendirá servicios proporcionados a su poder, más que si la humanidad, a quien ha encorvado todavía más sobre la tierra, llega, gracias a ella, a enderezarse y a mirar al cielo. (297)

Bergson concluirá su libro diciendo que es responsabilidad del ser humano escoger entre simplemente existir, por un lado, y cumplir con su función esencial en un universo que el filósofo entiende como una máquina de hacer dioses.

De manera similar a la forma en que Buñuel y Dalí quieren suspender los controles racionales por medio del *shock* visual, Val del Omar plantea usar la tecnología cinematográfica con el fin de provocar también un *shock* en el espectador que dinamice el arrebató místico.³²⁰ En esta línea se pronuncia Matt Losada, quien en su artículo “San Juan de la Cruz in Tactilvisión: The Technological Mysticism of José Val del Omar’s *Tríptico elemental de España*”, afirma que Val de Omar “proposes to use the technology of the cinema as a mystical medium with which to shock the spectator” (102).

³¹⁹ El artículo “Mecamística del Cine” fue publicado en el 1er número de la revista *Cinestudio*, mayo de 1961.

³²⁰ Recordemos que tanto lo que simboliza el ojo cortado en *Un chien andalou* como la escena en sí misma buscan provocar en el espectador un choque emocional lo suficientemente importante como para modificar su estado de conciencia.

Los “milagros” que la tecnología filmica es capaz de obrar tal vez los descubriera de forma más viva en las misiones pedagógicas de la República española, en las que tomó parte activa desde 1931. Estas misiones tenían como objetivo acercar la cultura y el arte a las zonas rurales españolas más paupérrimas. El cine ambulante fue una de las iniciativas propuestas por estas misiones, como lo era también el teatro del pueblo, los conciertos de música o los museos itinerantes.³²¹ Nos explica Gubern en su libro *Val del Omar, cinemista* que las fotos que Val del Omar realizó de ese público, sencillo y fascinado al mirar por primera vez el prodigio del cine, lograron captar todo un registro de emociones que iban desde el asombro, la fascinación o el gozo hasta la ensoñación, la carcajada y el susto. El investigador cita además el testimonio de la antigua misionera María Teresa León quien recuerda que “[l]as fotografías de aquellas caras fascinadas al mirar por primera vez el prodigio, conmovieron hasta cortar las palabras a los doctos. Miren, miren esos ojos. ¿No ven que hay que darles algo más que imágenes en movimiento a estos niños extasiados? (25).

Val del Omar consideraba que la tendencia más profunda del hombre es el anhelo por recuperar una supuesta unidad primigenia con los demás y con el mundo. Así, en esa actividad colectiva que suponían las sesiones de cine, nos dice Ortiz-Echagüe, “quienes miraban la pantalla dejaban de encontrarse aislados y podían fundirse, iluminados por la misma luz” (*Escritos* 271). El objetivo conmocional que Val del Omar esperaba del cine tenía como objetivo justamente configurar una nueva colectividad en términos extáticos.

Pero el proyecto más ambicioso de Val del Omar para provocar en el público una experiencia extática es, sin duda, su *Tríptico elemental de España*. Losada se hace eco de

³²¹ Aunque no es una iniciativa propiamente adscrita a las Misiones pedagógicas, el teatro universitario itinerante La Barraca, de García Lorca comparte la filosofía y sus objetivos.

la intencionalidad extática con que nacía el proyecto de Val del Omar al afirmar que:

[L]ike the mystic tradition, the Tríptico is intended to condition the viewer for the encounter with the divine. It does so primarily through two formal strategies, first, the intensification of what Vivian Sobchack calls the ‘primary engagement’ of the viewer, and second, the use of defamiliarization to represent the perception of the ineffable. (106)

Cabe señalar que las tres películas que conforman el tríptico (*Acariño galaico*, *Fuego en Castilla* y *Aguaespejo granadino*) fueron rodadas en orden inverso al que debían mostrarse. Además, el término “elemental” incluido en el título del tríptico hace referencia a la noción de “elemento” natural primigenio o generador y remite a los primeros filósofos que barruntaban cual había sido la materia *prima* desde la que se generó el resto de la creación.³²² Explica Gubern al respecto que Val del Omar pretendía proyectar su tríptico empezando con el barro gallego, siguiendo con el fuego castellano y culminando con el aguaespejo granadino (*Cinemista* 48). Y en lo que a la duración se refiere, el tríptico, junto con un prólogo o “vórtice”, titulado *Ojalá*, que el autor decidió añadir al proyecto en los últimos años de su vida, no había de sobrepasar la de una sesión de cine normal, en torno a una hora y media (48).

Los tres episodios que se debían visualizar en el orden mencionado (partiendo del barro para finalizar en el agua) son una metáfora de las etapas purificadoras de la vía mística, que partiría del material más denso y turbio para culminar, después del tormento del fuego, en el agua más fluida y cristalina. Losada, en este sentido, sostiene que el orden representa las etapas místicas por las que, según San Juan de la Cruz, pasaría el alma hasta establecer su unión definitiva con el Amado:

³²² Las cosmogonías no suelen concebir un universo que salga de la nada, con lo que asume que debe existir algún tipo de substrato primigenio a partir del que se origina el resto de la creación. Los filósofos presocráticos griegos, por ejemplo, vieron en la tierra, el agua, el aire y el fuego los posibles sustratos que explicarían el origen de todas las cosas. Por otro lado, muchas civilizaciones consideradas primitivas ven en la tierra (barro) el origen del ser humano.

This sets up a sequence that follows San Juan's mystic journey from a postlapsarian condition in which the spirit is trapped by the body's attachment to the material in *Acariño galaico*, through *Fuego en Castilla*'s confrontation with the sufferings of the *noche oscura* of purgation – or 'dereliction', the pain of being abandoned by God, as seen in Job or in Jesus's cry from the cross, 'My God, my God, why have you abandoned me?' – that prepares the viewer for *Aguaespejo granadino*'s mystical union, the encounter with the divine in nature. (Losada 106)

Conscientes de la importancia que tiene el orden de visionado de las películas hemos querido respetarlo a la hora de tratar un poco más detalladamente las tres películas que conforman el "Tríptico elemental de España". Val del Omar viajará a Ourense en 1961 para rodar la tercera parte de su Tríptico, que debía titularse *Acariño galaico*.³²³ Si bien inicialmente el viento fue el sustrato elemental para complementar al fuego y al agua de las otras dos entregas, el encuentro del cineasta con el escultor gallego Arturo Baltar, que elaboraba sus obras con arcilla, reconducirá —detalla Román Gubern— hacia el barro el material representativo de esta etapa mística (*Cinemista* 85).

El rodaje de *Fuego en Castilla*, la segunda entrega del tríptico, fue iniciado en 1958 y concluyó en 1960. Val del Omar pasó cerca de dos años en Valladolid, rodando entre otros lugares en el Museo Nacional de Escultura Religiosa. La película se abre con un texto impreso atribuido a Federico García Lorca que reza así: "En España, cada primavera viene la muerte y levanta las cortinas". Tal como apunta Sáez de Buruaga, la cita podría ser una recreación libre de un texto de la conferencia "Juego y teoría del duende": "En todos los países la muerte es un fin. Llega y se corren las cortinas. En España no. En España se levantan" (*Conferencias* 2: 99). Es interesante comparar, por

³²³ Si bien la película *Acariño galaico* llegó a ser filmada en 1961, la trágica muerte del director en un accidente automovilístico en 1982 dejó su edición inconclusa. En 1995, Javier Codesal, por encargo de la Filmoteca de Andalucía, reconstruyó y completó el film a partir del montaje y la sonorización que Val del Omar había perfilado, aunque con significativos añadidos propios (especialmente en el apartado de la banda sonora).

otra parte, el carácter lúgubre que recrea esta entrada con el tono optimista de la voz en *off* (del propio Val del Omar), donde se subvierte el clima inicial: “*La muerte es sólo una palabra que queda atrás cuando se ama. El que ama arde y el que arde vuela a la velocidad de la luz, porque amar es ser lo que se ama*”. Así pues, *Fuegos de Castilla* constituye un proceso de ascesis, purificación y dolor que conduce a una muerte ritual, paso previo inevitable para acceder al nivel de la fusión con la divinidad. Gubern añade que “Con la última frase, que procede de San Pablo, se entronca con el éxtasis místico tan caro al autor, que da paso a la secuencia final de un campo de flores rodado en color, que constituye una afirmación rotunda del triunfo de la vida” (*Cinemista* 71).

Sin abandonar aún el ámbito de los rótulos, después de la cita lorquiana y del nombre del film aparece en la pantalla un segundo y enigmático título: “Tactilvisión del páramo del espanto” y, tras éste, una suerte de subtítulo que complementa al anterior y que dice: “Ensayo sonámbulo de visión táctil en la noche de un mundo palpable”. Y si antes señalábamos que la cita del inicio de la película hacía referencia a Lorca, en este caso el subtítulo coincide con una de las obsesiones cinematográficas de Salvador Dalí. Efectivamente, Agustín Sánchez Vidal, en el libro *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, hace referencia a una comunicación epistolar que Dalí envía a Buñuel en relación al proyecto filmico de *L'age d'Or*.³²⁴ Allí, el artista catalán explicita una serie de

³²⁴ El mensaje está escrito y dibujado sobre papel de carta con membrete del hotel du Château de Carry-le-Rouet (Bouches-du-Rhône). El diseño de la propuesta táctil de Dalí ha sido reproducido en el catálogo de la exposición de Dalí en el centro Pompidou. “Salvador Dalí: rétrospective 1920-1980. París, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1980; págs. 340-341. En el dibujo reproducido en dichas páginas se aprecia un cine en el que aparecen dos espectadores sentados en sus respectivas butacas y observando en la pantalla una mano con un cuchillo y a una mujer con la piel erizada por el miedo. Cada uno de los espectadores tiene frente a él una suerte de cinta-rodillo en el que descansarían sus manos. La parte del rodillo que se muestra en el dibujo está cubierta de puas y pelos y se supone que gira en sincronía con las imágenes en pantalla para que los espectadores reciban las sensaciones táctiles correspondientes.

propuestas de cine táctil que tratará de llevar igualmente a cabo en posteriores proyectos cinematográficos:

Pienso mucho el cine táctil, sería fácil i cojonudo si lo pudieramos aplicar en nuestro film como simple ilustración. Los espectadores apoyan las manos sobre una tabla, en la cual sincronicamente aparecen materias distintas; un personaje acaricia una piel, en la tabla pasa con la piel, etc. Sería [de] efectos totalmente surrealistas i escalofriantes. Un personaje toca un muerto i en la tabla los dedos se unden en macilla! Si pudieramos con 6 o 7 sincronizaciones tactiles vien escogidas. (qtd. in Sánchez Vidal, 259)³²⁵

Más adelante, concretamente en 1954, Salvador Dalí y Robert Descharnes ponen en marcha el primer proyecto de película puramente paranoico-crítico que titularán *La aventura prodigiosa de la encajera y el rinoceronte*.³²⁶ Allí, Dalí trata de poner en práctica una vez más sus ideas de visión táctil. Es el caso, por ejemplo, de una escena en la que Dalí y Descharnes tratan de provocar que a una modelo se le ponga la piel de gallina. Dalí estaba convencido que dichas imágenes lograrían provocar la misma reacción hipodérmica en los espectadores. Así lo explica el propio Descharnes en el artículo de Christopher Jones titulado “Dalí. La aventura prodigiosa de la encajera y el rinoceronte”:

Dalí buscaba producir un escalofrío tan grande que los espectadores sentirían carne de gallina. Para este fin, buscábamos una modelo. Acariciando sus senos con un tenedor, Dalí quería producir la carne de gallina con el rechinar de bayonetas de un manojó de fusiles sobre una gruesa placa de mármol. ¡Todavía oigo esos horribles chirridos! (Jones, *Aventura*)

No es arbitrario que Dalí se concentre en la piel de la modelo para lograr imprimir una dimensión sensitiva o incluso afectiva a las imágenes, más allá de su propio contenido

³²⁵ El texto se ha reproducido con la peculiar ortografía empleada por Dalí.

³²⁶ A pesar de que esta película nunca fue montada, el rodaje se prolongó durante diez años y sus secuencias suman más de cinco horas.

visual. Anna Powell sostiene, en este sentido, que “[t]actility is expressed by the haptic sensation of skin being stroked in extreme close-up” (Powell 121). A su vez, Deleuze y Guattari explican en *Mil mesetas* que las funciones del ojo no se restringen a una captación meramente óptica de imágenes y, en base a ello, contraponen la visión “próxima” a la visión “alejada” y el espacio “háptico” al espacio “óptico”. El término “háptico” equivale a “táctil” pero los dos autores prefieren el primero porque “no opone dos órganos de los sentidos, sino que deja entrever que el propio ojo puede tener esa función que no es óptica” (499). A su vez, cuando la visión es próxima “ninguna línea separa la tierra y el cielo, que son de la misma sustancia; no existe horizonte, ni fondo, ni perspectiva, ni límite, ni contorno o forma, ni centro; no existe ninguna distancia intermedia, o toda distancia es intermedia” (501).

Años antes de que Deleuze y Guattari abordaran esta cuestión, Val del Omar ya había argumentado en su ensayo “Teoría de la Visión Táctil” que la visión no es una facultad que empleamos simplemente para mirar un objeto sino que con ella también “tocamos” o “palpamos” los objetos.³²⁷ La sensibilidad óptica se complementa con la energía lumínica y por ello el cineasta propone obtener el relieve de los objetos a partir no tanto de la óptica como de las condiciones lumínicas. Añade Val del Omar en dicho artículo que “[e]l tacto es un sentido que puede llevarse por arco reflejo a la vista si la luz acierta a tocar los objetos que ilumina orientada por el instinto de posesión” (*Escritos* 115).

³²⁷ Publicado en la revista *Espectáculo*, 132 (febrero de 1959): 28. Hubo, sin embargo, una versión en inglés que leyó en la reunión de la UNESCO en Tánger el año 1955 y otra versión en francés que presentó el Congreso Internacional de la Técnica Cinematográfica, en Turín, celebrado también en 1955. Nótese, por otro lado, que “Táctil” no lleva acento porque Val del Omar prefería escribir así dicha palabra.

Pero las descripciones de Val del Omar referidas en “Teoría de la visión Táctil” y el empleo de la técnica de la Táctil-Visión no sólo se adelantan a Deleuze y Guattari sino que presagian asimismo la formulación teórica de la visión háptica emprendida posteriormente por Laura U. Marks y Guiliana Bruno, entre otros. Así, por ejemplo, Ortiz-Echagüe refiere un manuscrito de Val del Omar, fechado en el 1980 y titulado “Sobre la corporación del fonema hispánico”, en el que ya se afirma que el ojo es una extensión, si no una función, de la piel: “El ojo es una extensión de la piel. Del tacto. La especialización perceptiva de la frecuencia luminosa. [...] El ojo tiene una retina que recibe módulos *táctiles*” (*Escritos* 115). Estas ideas coinciden con las que Guiliana Bruno desarrolla posteriormente en *Atlas of Emotion* (2002), donde se refiere a lo háptico como una función de la piel que proporciona un contacto recíproco entre nosotros y el mundo (6).

A su vez, Laura Marks, en *The Skin of the Film* (2000), distingue la visualidad óptica de la visualidad háptica. La visualidad óptica (o, incluso, escópica) refuerza la separación entre el sujeto que ve y el objeto observado. En cambio, la visualidad háptica trata de moverse sobre la superficie de su objeto en vez de tratar de reproducir la sensación de profundidad:

Haptic visuality is distinguished from optical visuality, which sees things from enough distance to perceive them as distinct forms in deep space: in other words, how we usually conceive of vision. Optical visuality depends on a separation between the viewing subject and the object. Haptic looking tends to move over the surface of its object rather than to plunge into illusionistic depth, not to distinguish form so much as to discern texture. It is more inclined to move than to focus, more inclined to graze than to gaze. (Marks 162)

Marks añade a su formulación que en la mayoría de los procesos de visión se encuentran implicados ambos tipos de visualización “en un movimiento dialéctico que va de lo

lejano a lo cercano” (163). Para la investigadora es obvio además que necesitamos los dos tipos de visión en nuestro día a día. Pero por muy necesaria que resulte la visualidad óptica para nuestros menesteres, lo que no resulta lícito es ignorar completamente formas alternativas de percibir el mundo como la que proporciona la visualidad háptica.

De todas maneras, Val del Omar no se queda en el ámbito de lo teórico sino que propone la Tactil-Visión, un sistema que Román Gubern conecta con las experiencias que pensadores y artistas como Goethe, Rimbaud, Kandinsky o Merleau-Ponty emprenderán a partir de sus reflexiones en torno al concepto de sinestesia. Para el cineasta español, la visión táctil ha de producirse como consecuencia de una visión supernatural, y aquí entra el cine junto con el sistema ideado por él: “Esta supervisión ha de provenir de una nueva iluminación *pulsatoria*. [...] Hay que convertir las distintas luces que inciden en una escena en distintos pinceles palpitantes, en dedos sensibles a las superficies que palpan, hay que saber expresar esa “sensibilidad reactiva” (Del Omar, *Escritos* 115-16). En definitiva, el sistema de luz pulsada, denominado Tactil-Visión, proyecta haces de luz que discurren sobre el objeto buscando sugerir al espectador la consistencia y textura que sentiríamos si empleáramos las yemas de nuestros dedos para tocarlo.

Esta recreación es precisamente lo que Val del Omar se propone llevar a cabo en *Fuego en Castilla*: una representación poderosa a través de planos de estatuas religiosas que parecen contornerse de dolor y terror mediante giros sobre su eje, desplazamientos de cámara, sonidos angustiantes y, por supuesto, la iluminación especial de su sistema de Tactilvisión. Como señala Losada, “[t]he statues are lit against a black background by bands of pulsating light and shadow, as horizontal, then concentric patterns crawl across the surface relief of the carved faces” (Losada 109). Por su parte, en la presentación de

Fuego en Castilla que realiza Sáez de Buruaga para el libro de la exposición “Del arrebato al éxtasis”, éste nos dice que Val del Omar, gracias al uso de la tecnología, transfiere los ritmos flamencos de la percusión de Vicente Escudero a las maderas del Museo de Escultura de Valladolid: “las anima y hace danzar, y les prende fuego ante los espectadores alucinados” (35). A esto hay que sumar otras técnicas destinadas a aislar al espectador del universo filmico. De nuevo en palabras de Losada, “Val del Omar often avoids perspectival representation within the individual shots by lighting the object in front of the camera, usually a statue, while leaving the background completely black, or employing distorting filters and movement of the profilmic reality of the statues” (Losada 107).

Y aunque se desarrolle técnicamente en *Fuego en Castilla*, la Visión Táctil asoma también en *Aguaespejo granandino*, la tercera parte del Tríptico elemental de España. Esta película era en realidad un proyecto de anteguerras que Val del Omar recupera en 1953 y que concluye en 1955. No deja de ser sintomático que su autor la quisiera titular inicialmente *La gran Siguriya*, haciendo referencia al Cante Jondo que para Lorca era una de las más misteriosas y extasiantes expresiones de la cultura andaluza. No olvidemos que el *cantaor* y la *bailaora* del Cante Jondo necesitan la ayuda del duende y del trance para ofrecer lo mejor de sí mismos y representar de la forma más desgarradora posible esta música y canto ancestral.

Subtitulado como “un corto ensayo audiovisual de plástica lírica”, no es de extrañar que Gubern afirme que el primer impacto que produce esta película se deba a su soberbia calidad plástica: “Sus encuadres y composiciones hacen pensar en Flaherty y en Eisenstein, pero desborda sus fuentes al metaforizar el paisaje con analogías figurativas”

(*Cinemista* 52). En su descripción del film, Gubern detecta una imagen doble que nos recuerda la técnica empleada por Dalí para incentivar la paranoia-crítica. Gubern explica en este sentido que, “tras la frase que dice ‘ciegas, que ciegas son las criaturas que se apoyan en el suelo’, aparecen dos cuevas próximas que recuerdan las cuencas vacías y negras de dos ojos, heridos por la ceguera, y de las que sale un hombre” (52).

Como se dijo anteriormente, el substrato primigenio asociado a esta etapa de la progresión mística es el agua y, nuevamente, a modo de imágenes dobles, podemos encontrar que el agua fluyente tiene su complemento en las nubes que pasan de forma acelerada por el cielo. La fluidez, sin embargo, se hace extensiva a todos los elementos que aparecen en la cinta pues todo parece participar de una danza cósmica, incluida la luz y las sombras. El agua, además, es el símbolo por excelencia de las corrientes místicas tradicionales cristiana e islámica no sólo por ser fuente de vida sino por su estatus de materia primigenia, sin forma.

Aguaespejo granandino, argumenta su autor el año 1956 en la *Revista Internacional de Cine*, no es una película hecha para ser entendida sino para ser sentida (emotiva y sensorialmente). Creemos que la referencia es extensiva a todo el proyecto del Tríptico y por esa razón Val del Omar no cejará en buscar soluciones técnicas para ofrecerle al espectador una nueva experiencia cinematográfica de índole multimedia. Así, a su ya comentada Tactil Visión, se le han de sumar la Diafonía en el ámbito auditivo y el Desbordamiento apanorámico en el visual.³²⁸ Lo que ambicionaba Val del Omar, en

³²⁸ En su libro *Val del Omar, cinemista*, Gubern explica que la diafonía se basa “en dos fuentes sonoras, una situada delante y otra detrás de los espectadores, cercándoles con dos contracampos acústicos, pero no para pasivizarlos hipnóticamente con un efecto envolvente de intención realista al modo de la estereofonía hollywoodiense de la época, sino produciendo un diálogo o contrapunto perceptivo-espacial, pues la fuente sonora posterior tenía que provocar una oposición y choque al flujo acústico de la pantalla, como sonido subjetivo y emocional (no lingüístico), opuesto al documental o circunstancial de delante. A diferencia de

definitiva era “fundar una neopercepción audiovisual, de alcance cinestésico e, incluso, fundadora de una nueva antropología espectral” (Gubern, *Cinemista* 76). Algo plenamente coherente con la afirmación sostenida en el transcurso de una entrevista concedida al semanario *La Pantalla* en 1928 de que el cine es el arte supremo de la experiencia. Se trata de una experiencia que debe vivirse intensamente con todos los sentidos porque eso es, al fin y al cabo, lo que es la experiencia mística: un momento de intensidad tal que logra romper la cadena del tiempo y volverse eterno por un instante. Recordemos aquella escena, descrita en la conferencia lorquiana de “Juego y Teoría del duende”, en la que el duende llega y se logra la comunión del artista con los espectadores. Dice Lorca que la aparición del duende es seguida por sinceros gritos de “¡Viva Dios!”, profundo, humano, tierno grito, de una comunicación con Dios por medio de los cinco sentidos, gracias al duende que agita la voz y el cuerpo de la bailarina; evasión real y poética de este mundo” (*Conferencias* 2: 98). La obra de Val del Omar podría definirse, también como una búsqueda constante de esa misma comunión a través del cine.

EL CINE COMO VIAJE INICIÁTICO: ALEJANDRO JODOROWSKY

El cine de Alejandro Jodorowsky — y en esto es equiparable a Val Del Omar— tiene como meta provocar una experiencia reveladora que alcance no sólo a la mente sino también al cuerpo. Para el director chileno, el cine — en tanto que arte— debe ser una herramienta terapéutica capaz de confrontar al espectador con sus neurosis para despejar

la estereofonía popularizada en los años cincuenta, la diafonía activaba el eje perpendicular de la pantalla y tendía a producir un efecto de ‘extrañamiento’ próximo al teorizado por Bertolt Brecht” (61-62). Por otro lado, el desbordamiento apanorámico buscaba “estimular la visión periférica de los espectadores, área de visión extrafoveal (exterior a la visión nítida de la *fovea centralis*, en el centro de la retina), mediante formas no figurativas y siluetas envolventes, proyectadas en el techo, suelo y paredes, complemento lógico y congruente, en el plano visual, con la expansión sensorial de su diafonía” (Gubern 64).

su camino hacia el éxtasis. No hay que olvidar, en este sentido, la influencia que ejercen en el director los planteamientos de Erich Fromm, para quien el ser humano sólo puede acceder a su bienestar superando sus neurosis, librándose de sus apegos materiales y reestableciendo una relación feliz con la naturaleza. De hecho, el cineasta planteó la filmación de *La montaña sagrada* como una experiencia místico-religiosa que debía correr paralela a la iniciación que conforma la línea argumental de la película.

Es más, Jodorowsky ha reconocido en diversas ocasiones que lo que busca con su cine es provocar en el espectador el estado de consciencia alterada que se asocia a la experiencia psicodélica pero sin sus inconvenientes; a saber, que te hagan depender de algo externo a ti mismo.³²⁹ Tal pretensión se enmarca en el conjunto de experimentos que iniciaron científicos y artistas durante los años 60 y 70 para replicar los efectos de las drogas psicodélicas.

Felipe Cussen, en su artículo “Éxtasis líquido: Néstor Perlongher y la poesía visionaria en latinoamérica” hace referencia al aparato para provocar estados alterados (ASCID) así como como su mecanismo de “ambiente audiovisual” (AVE) que Jean Houston y Robert Masters produjeron para seguir estudiando “experiencias de tipo religioso”, una vez que el LSD fuera prohibido por el gobierno estadounidense.³³⁰

³²⁹ En una reseña titulada “El psicomago se cuenta a sí mismo” con motivo del estreno de *La danza de la realidad*, (publicada en *El País* el 31 de mayo de 2013), el articulista Gregorio Belinchón confirma precisamente la intención que subyace en buena parte de las películas del cineasta chileno: “Jodorowsky quería, en el fondo, “crear alma, el objetivo de todo ser humano”, y que el público “tuviera la sensación de haber tomado LSD”.

³³⁰ El ASCID, cuyas siglas juegan fonéticamente con el “acid” (ácido lisérgico o LSD), es una especie de balancín metálico al que se fija el sujeto, quien además se encuentra con los ojos vendados y con auriculares. Balancearse en diversas direcciones y con los sentidos de la vista y el oído suprimidos parece tener capacidad para alterar el estado de consciencia. El AVE, por su parte, exponía al sujeto a la proyección acelerada de diapositivas mientras escuchaba música electrónica por medio de auriculares. Ambos sistemas buscaban provocar experiencias de tipo extático y visionario.

En línea con estos inventos psicodélicos, Felipe Cussen hace igualmente referencia al *Dreamachine* del poeta y artista Brion Gysin —una máquina capaz de emitir pulsos de luz que el sujeto captaba con los ojos cerrados—, o a los “liquid light shows” de mediados de los años 60 y principios de los 70, que formaban parte de los conciertos de música rock o psicodélica, y que se caracterizaban por el uso de luces estroboscópicas en combinación con la manipulación de líquidos como “agua, glicerina y otras sustancias coloridas sobre superficies transparentes” (Cussen, *Éxtasis líquido*).

Ana Powell nos recuerda, por otro lado, diversos intentos del cine para expandir nuestra consciencia ordinaria, intentos éstos que permiten establecer un paralelo estético entre los alucinógenos y esta disciplina artística: “Films stimulate virtual sensation and induce affects by haptics and synaesthesia. Sensations of sound and vision impact in the body-without-organs (BWO) of the film/viewer assemblage (*Deleuze* 11). Un caso concreto citado por Powell es el del cortometraje *Lapis* (1966) de James Whitney. Concebido para inducir el trance en el espectador, el film muestra dibujos en forma de mandalas fluyendo al ritmo de la música de sitar. Por su parte, proyectos como el de Carolee Schneemann con *Fuses* (1967) tratan de provocar ese estado extático traduciendo las sensaciones eróticas de una pareja en imágenes afectivas que involucran texturas, movimiento, color y luz (11).

Ahora bien, Jodorowsky no pretende alterar el estado de consciencia con imágenes hipnóticas de mandalas, sino a través de propuestas argumentales cargadas de símbolos, metáforas y paradojas. Es el caso, por ejemplo, de *Fando y Lis* (1968), *El Topo* (1970) y *The Holy Mountain* (1973) —los tres largometrajes del director que conforman su etapa mexicana de finales de los sesenta y principios de los setenta—. Estos filmes

proponen al espectador acompañar a sus personajes en su viaje iniciático en pro del éxtasis. Como veremos a continuación, en ciertas ocasiones ese trayecto seguirá las sendas del amor y el erotismo; en otras, se decantará por las del misticismo y la ascesis.

Fando y Lis

Adaptación libre de una obra teatral homónima de Fernando Arrabal, *Fando y Lis* es el primer largometraje de Jodorowsky y también el que abre la trilogía mexicana.³³¹ El filme explica el viaje (exterior/interior) que decide emprender una pareja en busca de una ciudad utópica, mítica, llamada *Tar*. Dado que Lis no puede caminar, Fando la transporta un carrito durante su trayecto y, a veces, incluso la carga él mismo a sus espaldas. Sin embargo, la dependencia de Lis respecto a Fando acaba desarrollando en éste un lado cruel. Son diversas las situaciones en las que Fando se comportará de forma miserable con Lis pero dos de las más vejatorias son cuando la arrastra por el suelo y cuando la desnuda y la ofrece a unos desconocidos. Estas situaciones de abuso culminarán con la muerte de Lis, momento en que Fando toma consciencia de que con ella ha muerto también una parte de él.

En clave alquímica

En *Fando y Lis*, Jodorowsky propone superar las definiciones que nos encajonan o, dicho de otro modo, desafiar la representación de nosotros mismos con la que nos hemos identificado. Es por ello que la voz en off del narrador de *Fando y Lis* nos habla de *Tar*, una ciudad sagrada en la que es posible conocer la eternidad, comprender la vida

³³¹ O tetralogía, si contamos también el filme *Santa Sangre*, una coproducción italo-mexicana rodada 16 años después de *The Holy Mountain*.

y ser “gato, y fénix, y cisne, y elefante, y niño, y anciano”. Una comprensión y un devenir que llevan al afortunado que ha logrado encontrar dicha ciudad a sentir que “el éxtasis te posee para ya no dejarte más” (*Fando y Lis*).

El punto de partida de la película, pues, coincide con el inicio de la marcha de los dos protagonistas en busca de *Tar*, la única ciudad que aparentemente ha quedado en pie tras una *catástrofe* de orden mundial.³³² Los protagonistas desconocen la ubicación geográfica de *Tar* pero se lanzan igualmente en su búsqueda porque se dice que quien la encuentra obtiene la eternidad, el éxtasis y la completa comprensión de la vida. El problema es que *Tar* no se ubica realmente en ningún lugar, sino que es un estado de consciencia que los dos personajes sólo lograrán alcanzar cuando descubran que el otro es una parte de sí mismos. Así pues, al igual que *El Topo* y que *The Holy Mountain*, *Fando y Lis* es un viaje iniciático, un ejercicio de auto-conocimiento que requiere una superación de todo aquello que sujeta y aliena a los personajes, incluidos los traumas edípicos de Fando.³³³

En *Sacrilégio e poesia: O Cinema Sagrado de Alejandro Jodorowsky*, Fahel nos advierte de la presencia de temas alquímicos en *Fando y Lis*, el primer largometraje de su filmografía. El investigador, en concreto, propone la equiparación de Fando y Lis a los arquetipos alquímicos de *Animus* y *Anima*, constituyendo su unión las “nupcias alquímicas del ser”: “Também estão presentes referências a temas alquímicos, como a

³³² La naturaleza de esta catástrofe no se especifica en la película pero podría ser resultado de una guerra atómica.

³³³ La idea de que la tetralogía mexicana de Jodorowsky tiene como común denominador el viaje iniciático ya la sugiere Fabián Núñez en su artículo “Herança e renegação”, publicado en la revista *Contracampo*: “Em suma, *Santa Sangre* também é, ao lado de *Fando e Lis*, *El Topo* e *A Montanha Sagrada*, uma narrativa sobre uma peregrinação iniciática em direção ao autoconhecimento, porém, sob uma outra forma” (Núñez). [En definitiva, *Santa Sangre* también incorpora, junto con *Fando y Lis*, *El Topo*, y *La Montaña Sagrada*, una narrativa sobre una peregrinación iniciática hacia el autoconocimiento, aunque, en este caso, de otra forma]. Para más información, ver <<http://www.contracampo.com.br/91/artjodofabian2.htm>>.

dinâmica de *Animus* e *Anima*, que identificados a Fando e Lis, respectivamente, representam a busca pela harmonia entre os aspectos masculino e feminino, as *núpcias alquímicas* do ser” (18).³³⁴

La lectura que Jung hace de la *psique* humana en base a la tradición alquímica establece que tanto el hombre como la mujer necesitan integrar conscientemente su opuesto para alcanzar el pleno autoconocimiento de sí mismos. De este modo, el hombre (arquetipo del *Animus*) debería reconciliarse con su parte femenina (el *Eterno Femenino*); y la mujer (arquetipo del *Anima*) debería hacerlo, a su vez, con su parte masculina (el *Eterno Masculino*). Ahora bien, debemos mencionar aquí que Jung cree que la reconciliación de los opuestos tiene lugar únicamente en el interior de cada uno. Es más, la relación amorosa, en tanto que supone transferir el arquetipo opuesto a alguien que está fuera de nosotros mismos, más que ayudar impide la reconciliación de los opuestos. Así pues, la propuesta de Jung es distinta de la de Jodorowsky, para quien el amor absoluto entre dos personas es una vía extática de primera magnitud, tal como se pone de relieve en la trilogía de filmes mexicanos de Jodorowsky.

El Topo

Adoptando de forma paródica la estética de un *western*, *El Topo* narra la historia de un pistolero justiciero que se enfrenta, en un primer momento, a una cuadrilla de asesinos. El justiciero salva a una mujer, Mara, de las garras de los bandidos. El Topo decide continuar su viaje con ella y, para ello, deja a su hijo pequeño, que hasta entonces lo había acompañado, al cuidado de unos religiosos. Mara no quiere entregarse al Topo si

³³⁴ “También hay referencias a temas alquímicos, como la dinámica de *Animus* y *Anima*, que identificados con Fando y Lis, respectivamente, representan la búsqueda de la armonía entre los aspectos masculino y femenino, las *núpcias alquímicas* del ser”. La traducción es nuestra.

éste no demuestra que es el mejor pistolero de todos. De ahí que lo desafíe a derrotar a los cuatro mejores maestros del revólver, que habitan en el desierto. Una pistolera solitaria, que parece ser el *alter ego* femenino del Topo, se les une en el viaje. El personaje que interpreta Jodorowsky derrota uno a uno a los cuatro maestros, pero siempre empleando tretas y trampas. Así, lo que debiera ser un triunfo acaba evidenciándose una derrota.

La pistolera, además, seduce a Mara y ambas abandonan moribundo al justiciero. Unos tullidos recogen al Topo y lo llevan a una gruta donde pasará años en una especie de trance hasta que despierte convertido en un ser renovado. El Topo ha dejado de ser un pistolero para devenir una especie de monje zen histriónico con una nueva misión: ayudar a los seres tullidos a salir de la gruta en la que los corruptos habitantes de un pueblo los han encerrado por su aspecto físico. El Topo y la mujer enana que lo ayuda en su propósito acabarán enamorándose y concibiendo un hijo. Una vez concluida la salida, los tullidos abandonarán la gruta y se dirigirán al pueblo, donde serán exterminados por sus habitantes. El Topo ajusticiará a todos los habitantes del pueblo en venganza y acabará autoinmolándose a lo bonzo. El hijo de El Topo, que había aparecido previamente en el pueblo con el hábito de monje, cambiará sus ropajes por los de un nuevo justiciero y se alejará del pueblo en dirección al desierto, cabalgando en compañía de la mujer enana de El Topo y de su hijo recién nacido.

Pequeñas sexualidades en *El Topo*

La primera relación amorosa que aparece en la película —la que se establece entre Mara y el Topo— no conduce al éxtasis. Es una relación asimétrica y alienante

porque el Topo está enamorado de la mujer pero ésta no quiere al justiciero por sí mismo sino sólo en función de sus logros como pistolero. La fusión de las identidades no es posible porque, para Mara, su relación amorosa con el Topo es precisamente una cuestión de ego. Este extremo se confirma en las recurrentes escenas en las que Mara aparece sosteniendo un espejo de mano. Su relación de dependencia con respecto a ese objeto podría simbolizar tanto la incapacidad del personaje para trascender los límites de su yo egóico como la capacidad de desplazamiento y refracción que caracterizan al ego. Mara pasar horas contemplando su propio reflejo, ausente de cualquier otro aspecto de la realidad. Incluso cuando copula con el Topo en la arena del desierto, ella continúa necesitando contemplarse en el espejo.

Mara únicamente logra salir de su ensimismamiento cuando una misteriosa mujer decide acompañarlos en su viaje por el desierto. Mara decide iniciar una nueva relación amorosa con ese nuevo personaje en base, ya no a los valores y las convenciones sociales, sino a sus propias inclinaciones naturales. Más que un *partner* amoroso, el Topo había sido para ella un vehículo de reconocimiento social; en cambio, la pistolera misteriosa deviene el auténtico objeto de su deseo amoroso. En consecuencia, ésta podría ser, *de facto*, la primera relación de amor que se muestra en la película.

La otra relación de amor aparece durante la segunda parte del film y tiene como protagonistas al Topo —convertido en monje-payaso— y a una mujer enana. Si la relación entre Mara y la mujer misteriosa pretendía evidenciar que la heterosexualidad no es condición *sine qua non* para que se alcance la comunión amorosa, ahora la pareja formada por el Topo y la mujer enana pone de relieve que la comunión entre seres humanos también es posible al margen de los criterios eugenésicos de la sociedad. La

ciencia sostiene que la búsqueda de una determinada serie de rasgos (tales como los trazos simétricos y proporcionados) en nuestros compañeros sexuales es una práctica inconsciente que tiene su fundamento en la propia tendencia de la especie a facilitar la perpetuación de sus ejemplares genéticamente más fuertes y saludables.

Sin embargo, esta idea parece ser la aplicación al mundo natural de los mecanismos de producción en serie de la sociedad capitalista industrial, con lo que en último término la ciencia no estaría describiendo tanto el funcionamiento de los procesos naturales como el de los moldes que el ser humano actual emplea para interpretar la realidad circundante.³³⁵ Lo que escapa a los criterios de uniformidad suele ser considerado por la sociedad como anormal, deforme e, incluso, antinatural. No en vano, en la película las personas tullidas y con *malformaciones* congénitas son recluidas en el interior de una gruta, fuera del campo de visión de los habitantes del pueblo, porque el monstruo amenaza, pone en cuestión, nuestro frágil concepto de normalidad o, incluso, de “naturalidad”.

Frente a esa actitud “eugenésica”, Jodorowsky reivindica, en cambio, lo diferente. Cuando finalmente fue legalmente posible lanzar *El Topo* en formato DVD, la edición incluyó una entrevista a Jodorowsky en inglés en la que éste declaraba su interés por todo aquello que no es considerado “normal”. El monstruo, nos dice el director, es el producto de la imaginación de la naturaleza, concretamente, de imaginación genética. Para este autor, lo anormal es un sinónimo de “imaginativo” y, en consecuencia, tiene una connotación positiva. En el ser humano esa misma imaginación está asociada con su parte más irracional y menos conformista. En su libro dedicado al cine de Jodorowsky, Diego

³³⁵ La crítica de la cadena de producción será una constante en la otra película aquí analizada: *The Holy Mountain*.

Moldes sostiene precisamente que tanto este cineasta como Buñuel coinciden en reivindicar la imaginación como parte de la realidad. Juntas, la realidad física y la imaginación conforman la plena realidad (*Jodorowsky* 13). Cabe añadir, por otro lado, que este presupuesto ya se encontraba presente en el primer manifiesto surrealista de André Breton. La imaginación es tan esencial en el cine de Jodorowsky que incluso deviene la principal herramienta hermenéutica para interpretarlo. Moldes lo confirma con la siguiente recomendación:

Debemos emplear la imaginación para, desde abajo arriba, de lo más pequeño a lo más grande, desde el pequeño acto cotidiano al más revolucionario y masivo, comenzar por los minúsculos actos cotidianos y acabar con los más trascendentes. Sólo desde esta perspectiva podrá comprenderse en su totalidad el cine de Jodorowsky, en especial, su trilogía mexicana: *Fando y Lis*, *El topo* y *La montaña sagrada*. (Moldes 14)

Todo lo que es diferente nos desafía como seres humanos, rompe nuestra rutina, nuestra respuesta automática. Frente a situaciones que se repiten optamos por reproducir la misma respuesta de siempre, simplemente porque es lo más económico, porque es lo que menos recursos energéticos exige. Sin embargo, cuando se cierra la puerta a la creatividad que toda situación desconocida implica, se pierde la atención, la consciencia activa y la capacidad para maravillarnos. Debemos recordar a este respecto que una de las principales técnicas que emplea la meditación para acceder al estado de consciencia iluminativo es justamente fijar la atención de forma permanente en un único objeto. Sólo así se logra detener el diálogo mental y acceder a un estado extático.

La “deformidad” da miedo porque es algo diferente a lo que conocemos, porque es algo inusual que desafía la rutina y el círculo estable de asunciones (incluida la propia definición de ser humano con la que el sujeto suele identificarse). Lo que trata de

comunicar Jodorowsky al presentarnos la atípica relación del Topo y la mujer enana no es que haya que priorizar ciertos valores humanos por encima del aspecto o la condición física. Eso equivaldría a volver a relegar al cuerpo, cuanto menos, a una posición secundaria (como ya hicieron en su día el platonismo o un buen número de religiones). Por el contrario, la intención del director es literalmente celebrar la deformidad, atribuirle un valor positivo, dignificarla, en tanto en que es el modo que la naturaleza tiene de ser imaginativa y romper la uniformidad. Ahora bien, la puesta en escena de esta relación amorosa entre la enana y el monje nos parece, al mismo tiempo, un ataque directo a la estética occidental, heredada de la Grecia clásica y donde se priorizan forma entendida en términos de proporción y simetría por encima de todo.

En su *Tratado sobre la pasión*, Eugenio Trías reprocha a Hegel y a Kierkegaard precisamente su apego al modelo griego de estética en unos términos que nos parecen acordes con la crítica que percibimos en *El Topo*. Así, el filósofo catalán antepone la producción de relaciones pasionales a la mera contemplación de formas. Hay estética cuando un determinado acto es capaz de despertar un sentimiento pasional que nos encumbra: “El carácter artístico de una verdadera relación amoroso-pasional estriba menos en el carácter *bello* de la forma de uno u otro sujeto y mucho más en la expresividad resuelta en acciones en la cual discurre la relación bajo la forma de una *historia*” (Trías 148).

Por otro lado, esta relación amorosa entre el Topo y la mujer enana podría leerse igualmente en clave carnavalesca y paródica. Sarduy, en su ensayo *El barroco y el neobarroco*, reconoce en la estética de dichos movimientos los conceptos de parodia y carnaval bajtinianos y se refiere a ellos en los siguientes términos: “el carnaval,

espectáculo simbólico y sincrético en que reina lo ‘anormal’, en que se multiplican las confusiones y profanaciones, la excentricidad y la ambivalencia, y cuya acción central es una coronación paródica, es decir, una apoteosis que esconde una irrisión” (*Obra 2*: 1394). Jodorowsky, por su parte, presenta una relación que, por muy antinatural, grotesca y exagerada que pueda parecer inicialmente, acabará demostrándose más honesta que las de los propios habitantes del pueblo. Esto se hace especialmente evidente en la secuencia del bar clandestino, donde los mismos habitantes que defienden a ultranza la moral y la decencia, dan rienda suelta a todo tipo de deseos y perversiones sexuales, aprovechando la privacidad que les brinda una estancia subterránea secreta. Es en ese lugar también, cuando los lugareños obligan a la enana y al Topo a hacer el amor en público, el momento en que la contraposición entre amor absoluto y lujuria erótica se hace más evidente: la atípica pareja logra aislarse del escarnio del público y alcanzar la comunión amorosa a través del coito.

En contraposición a los contados ejemplos de amor auténtico incluidos en el film, en *El topo* se prodigan los episodios de violencia sexual. Ya al inicio, Coronel y sus bandidos se aprovechan de su posición de fuerza para matar, violar y vejear a voluntad tanto a los campesinos como a los frailes de un monasterio que toman por asalto. Son estos últimos las víctimas principales de los abusos sexuales de los bandidos, aunque también Mara habría sido violada por ellos si no fuera porque el Topo la salva *in extremis*.

En contraste específico con la relación de amor homosexual entre Mara y la *cowgirl* misteriosa, las prácticas homosexuales de los bandidos con los frailes no son una muestra de amor sino de erotismo sádico en el que una de las partes somete por la fuerza

a la otra. De la misma manera, las hipócritas mujeres de la liga por la decencia, encargadas de controlar la conciencia del poblado racista, no tienen reparos en emplear como esclavo sexual a un afroamericano. Incluso los *sheriffs* corruptos de esa villa explotan sexualmente a los prisioneros que, casualmente o no, parecen tener ascendencia hispana.

Deleuze y Guattari ya habían advertido que etiquetas tales como “homosexual” o “heterosexual” forman parte de la estrategia de la molaridad para limitar el cuerpo deseante: “los cortes-flujos de la producción deseante no se dejan proyectar en un lugar mítico; los signos del deseo no se dejan extrapolar en un significante, la trans-sexualidad no deja nacer ninguna oposición cualitativa entre una heterosexualidad y una homosexualidad locales y no específicas” (*Antiedipo* 80). La sexualidad es, según Deleuze y Guattari, fundamentalmente una circulación de flujos distintos (e, incluso, opuestos) que queda barrada, interrumpida, por “imágenes idénticas inmutables, papeles figurativos que son otros tantos torniquetes de los flujos de sexualidad: «novia, querida, mujer, madre» - se podría decir además «homosexuales, heterosexuales», etc.-” (*Mil mesetas* 361-62). A Jodorowsky no le interesa diferenciar entre heterosexualidad y homosexualidad, sino únicamente plasmar el flujo de deseo de los cuerpos. Eso sí, el flujo de deseo sólo culmina en un acto de amor cuando los sentimientos entre dos sujetos son recíprocos (en caso contrario, el resultado es un acto de violencia).

Asimismo, y de forma similar a lo que promulgan los autores de *Mil mesetas*, Jodorowsky defiende la mezcla indistinta de géneros y sexualidades. Deleuze y Guattari critican el “sexo humano” como una estructuración de los flujos deseantes en función de una representación antropomórfica y contraponen el “sexo no humano” a ese organismo:

Hacer el amor no se reduce a hacer uno, ni siquiera dos, sino hacer cien mil. Eso es, las máquinas deseantes o el sexo no humano: no uno ni siquiera dos sexos, sino $n \dots$ sexos. El esquizoanálisis es el análisis variable de los $n \dots$ sexos en un sujeto, más allá de la representación antropomórfica que la sociedad le impone y que se da a sí mismo de su propia sexualidad. (*Mil mesetas* 305)

La sexualidad representada por Jodorowsky en *El topo* transgrede orientaciones, estratos sociales y patrones de belleza. Hay una serie de personajes en la película que son ambiguos sexualmente. Incluso el protagonista adopta un aspecto feminizado en algún momento. Así, por ejemplo, cuando despierta en la cueva, el Topo aparece con el rostro maquillado y, además, su cabello y barba aparecen teñidos de rubio.

Esa indeterminación sexual, de hecho, contrasta que con la posición más tradicional de otros autores analizados en nuestra investigación, como es el caso de Octavio Paz. Aunque Jodorowsky y Paz consideran el amor como una fórmula efectiva para alcanzar la comunión extática, el autor mexicano suele representarla como la combinación de los principios diferenciados de lo masculino y lo femenino (el *lingam* y el *yoni*).³³⁶ En el film de Jodorowsky, en cambio, esa distinción de los principios sexuales no es esencial para que tal comunión tenga lugar.

En una entrevista concedida a Daniel González Dueñas, Jodorowsky se muestra convencido de que el ser humano es por naturaleza andrógino y que, en consecuencia, el hombre debería tratar de desarrollar su parte femenina, al igual que la mujer debería tratar de actualizar su lado masculino.³³⁷ En las propias palabras del director: “Creo que todos los seres humanos, hombres y mujeres, son andróginos. El hombre debe descubrir y dar

³³⁶ El *lingam* y el *yoni* son el órgano sexual masculino y femenino respectivamente. En la tradición filosófica hindú, el universo es el resultado de la unión del *lingam* y el *yoni*. Para el Tantra, la potencia creadora reside en el sexo, la réplica humana de esta cópula universal trae el placer y la liberación.

³³⁷ Tal como hemos visto, esta concepción se revela vital en su primer largometraje, *Fando y Lis*, y se equipara, además, al pensamiento alquímico de C.G. Jung.

oportunidad de desarrollarse a su parte femenina: alma. La mujer debe dar la oportunidad a su parte masculina: animus” (González Dueñas).³³⁸

No obstante, tal como nos recuerdan Deleuze y Guattari, el “devenir-mujer” del hombre (o de la propia mujer, cuando ésta se encuentra atrapada en una estructura molar) no se consigue por mera imitación o repetición: “ni imitar ni adquirir la forma femenina, sino emitir partículas que entran en la relación de movimiento y de reposo, o en la zona de entorno de una microfeminidad, es decir, producir en nosotros mismos una mujer molecular, crear la mujer molecular” (*Mil mesetas* 277). Los dos autores añaden que “los dos sexos remiten a múltiples combinaciones, que ponen en juego no sólo el hombre en la mujer y la mujer en el hombre, sino la relación de cada uno en el otro con el animal, la planta, etc.: mil pequeños sexos” (218). Así pues, más allá del intercambio meramente genital y heteronormativo, hay múltiples combinaciones moleculares capaces de proponer otras formas de sexualidad. De ahí que propongan entender la orientación sexual del ser humano como una “transexualidad microscópica” por la que la mujer contendría tantos hombres como el hombre y el hombre tantas mujeres como la mujer. En este sentido, tales elementos transexuales serían “capaces de entrar unos en otros, unos con otros, en relaciones de producción de deseo que trastocan el orden estadístico de los sexos” (305).

Jodorowsky está de acuerdo en criticar la cristalización del deseo, de la consciencia y del ser en ideas, conceptos, organismos o estructuras. Ello pone de relieve su compromiso con lo extático, entendido como una experiencia no ordinaria capaz de poner en tela de juicio aquello con lo que nos identificamos, llámese ego, identidad o,

³³⁸ La entrevista inédita que le hizo González Dueñas en el 2000 a Jodorowsky con motivo de su aparición de su quinta novela *Albina y los hombres-perro* puede consultarse en su blog: <<http://danielgonzalezduenas.blogspot.com/2010/01/entrevista-alejandro-jodorowsky-2000.html>>

incluso, sujeto.³³⁹ “Devenir-mujer”, “devenir-animal”, “devenir-niño”, “devenir-partícula”... permitiría luchar contra esa auto-imagen que nos fija y condiciona, que determina nuestros actos en nombre de la coherencia y la estabilidad.³⁴⁰ Para Deleuze y Guattari, tales devenires constituyen una oportunidad para establecer líneas de experimentación, para desterritorializarse y escapar así de formas de pensar y de sentir que, por haberse solidificado, acaban limitando nuestra manera de experimentar la realidad. En las propias palabras de estos dos teóricos:

Ya no son actos que hay que explicar, sueños o fantasmas que hay que interpretar, recuerdos de infancia que hay que recordar, palabras que hay que hacer significar, sino colores y sonidos, devenires e intensidades (y cuando devienes perro, no preguntes si el perro con el que juegas es un sueño o una realidad, [...]). Ya no es tu Yo que siente, actúa y se acuerda, es "una bruma brillante, un vaho amarillo e inquietante" que tiene afectos y experimenta movimientos, velocidades. (*Mil mesetas* 167)

En base a esto, tales autores instan a abandonar las actitudes, rutinas e ideas que bloquean al sujeto y le impiden alcanzar un estado de consciencia expandido. Deleuze y Guattari, de hecho, ponen nombre a los principales estratos culpables del estancamiento del ser humano: el organismo, la significación y la interpretación, la subjetivación y la sujeción. Para contrarrestar los efectos de tales estratos, los autores recomiendan “invertir el agenciamiento más favorable”, es decir la subjetivación. Se trataría, pues, de “[c]onvertir la conciencia en una experimentación de vida, y la pasión en un campo de intensidades continuas, una emisión de signos-partículas. Construir el cuerpo sin órganos de la conciencia y del amor. Utilizar el amor y la conciencia para abolir la subjetivación” (*Mil*

³³⁹ No es un detalle baladí que la propia significación etimológica del término “sujeto” ponga en evidencia su intencionalidad: sujetar, mantener, retener.

³⁴⁰ La coherencia, la garantía de que siempre actuaremos siguiendo un patrón reconocible, es en último término condición de posibilidad de la identidad individual, de la personalidad.

mesetas 137). La intensidad que proporciona una experiencia como la del amor será, pues, una de las formas más efectivas para abandonar los límites del sujeto.

Las ascensión espiritual en *The Holy Mountain*

Tal como sostiene Pedro Kiua Gwinner Fahel en su monografía “Sacrilégio e poesia: O Cinema Sagrado de Alejandro Jodorowsky”, liberar a la mente de disciplinas racionalizadas y al cuerpo de automatismos culturales e imposiciones sociales es justamente lo que pretende lograr el cineasta chileno a través de sus filmes (24). Para tal fin no basta con denunciar las instituciones sociales y políticas, sino que hace falta también modificar el propio régimen de percepción del individuo (6). Este proceso *purificador*, sin duda, puede representarse como una progresión por etapas o como una ascensión. Justamente eso simboliza la montaña sagrada, metáfora que se convierte en el *leitmotif* de la segunda de las películas de Jodorowsky aquí analizada.

Influencias y argumento de *The Holy Mountain*

El título de este film, “La montaña sagrada”, responde a una metáfora compartida por diversas tradiciones religiosas y místicas para representar el estado de éxtasis y comunión. Algunos ejemplos literarios en los que la montaña adquiere una simbología sagrada son la *Subida al Monte Carmelo* (1578-1583), del místico cristiano San Juan de la Cruz, o el poema *La conferencia de los pájaros* (1177c), del poeta sufí Farid al-Din Attar.³⁴¹ Estas dos obras, de hecho, influyen directamente en *El Monte análogo* (1952), del francés René Daumal, novela en la que se basa el guión de esta película.

³⁴¹ *La Subida al Monte Carmelo* especifica las etapas que debe seguir el alma para alcanzar la unión con Dios. Por su parte, en *La conferencia de los pájaros*, los pájaros de la tierra deciden buscar a su rey, el

De todas maneras, las influencias de *The Holy Mountain* no se restringen al ámbito literario. Así, la crítica de las instituciones políticas y sociales que aparece fundamentalmente en la primera parte de la cinta parece estar influenciada por acontecimientos históricos tan lúgubres como la matanza de Tlatelolco, acaecida apenas cinco años antes del rodaje de esta película.³⁴² Por otro lado, el interés por la experimentación psicológica, las culturas indígenas y las religiones orientales que se hace patente a lo largo de la película es fruto de la influencia de los valores contraculturales que se encontraban en boga por esos años.

Durante la película puede verse una iniciación en la que uno de los participantes se pone en la piel de un perro y pasa a desplazarse y a percibir como lo haría dicho animal. Dicha escena coincide con muchos relatos en los que los chamanes adquieren la habilidad de corporeizarse en animales y sentir lo mismo que ellos. El chamán Fernando Payaguaje relata en *El bebedor de yaje* el caso de un hechicero Secoya que adopta la forma de varios animales para enfrentarse a una tribu enemiga:

A media tarde el curandero, hecho tigre, se fue a devorar a los aucas, los atacó y dispersó. [...] En eso llegó del otro lado del Napo otro grupo mucho mayor y más bravos, el hechicero comprendió que debía invocar a un espíritu más poderoso. Así lo hizo, se transformó en Namase (especie de venado) y saltó al medio de la multitud de atacantes contagiándoles de inmediato una terrible epilepsia. (*Payaguaje* 21)

En lo que respecta al argumento, la película comienza mostrando el despertar de un personaje cuya caracterización física emula la imagen de Cristo ofrecida por la cultura

inmortal Simurg, cuya morada se ubica precisamente en una montaña circular. Los pájaros son la metáfora del espíritu del ser humano y, en consecuencia, al igual que sucede con *La Subida al Monte Carmelo*, dicha obra sería un tratado en el que se plantean las etapas que debe pasar el alma hasta alcanzar la iluminación.

³⁴² El 2 de octubre de 1968, a unas cuantas semanas de la celebración de las Olimpiadas en México, se realizaba en la Plaza de las Tres Culturas, en Tlatelolco, una gran manifestación estudiantil exigiendo al gobierno mayor libertad de expresión. Por la tarde ese mismo gobierno ordenó al ejército mexicano disparar contra los estudiantes. Se estima que hubo 300 muertos, además de 700 heridos y cinco mil estudiantes detenidos.

pop. La cinta muestra las vicisitudes surrealistas de este personaje en su deambular por la ciudad, símbolo de los males del mundo. En un momento determinado, llevado por la codicia, este falso Cristo trata de robar el oro de un alquimista que, sin embargo, acaba iniciándolo en los misterios de la transformación del alma. Bajo su tutela y en compañía de otros discípulos, se inicia un camino iniciático simbolizado por la ascensión a una montaña sagrada. Después de arduas pruebas y entrenamientos purificadores, el grupo llega a la isla en la que se encuentran supuestamente tanto la montaña sagrada como los sacerdotes que custodian el secreto de la inmortalidad. Al final de su peregrinación, los adeptos del alquimista descubrirán que la sabiduría se encuentra dentro de uno mismo y que cada cual debe seguir el camino que le resulte más idóneo para alcanzarla.

El amor y sus distorsiones

El falso Cristo encuentra a su alma gemela al inicio del film y entre un grupo de prostitutas de la ciudad de México. Aunque después éste la abandona para hacerse con el oro del alquimista, ella lo seguirá clandestinamente hasta la montaña sagrada. Después de liberarse de la última atadura que impedía su iluminación, el falso Cristo es emplazado por el alquimista a “alcanzar la eternidad a través del amor” con la prostituta. El ladrón hubiera podido continuar la ascensión con el resto del grupo en busca de una iluminación individual, pero el hecho de haber encontrado a la persona con la que se complementa le brinda una vía alternativa —en su caso, más directa e idónea— para alcanzar la iluminación. En este sentido, Octavio Paz ya había avisado que el amor y el misticismo son dos fórmulas extáticas distintas. El primero es un viaje en compañía, el segundo, un trayecto solitario. Jodorowsky considera la individualidad un estado pasajero y quizá por

ello sienta más inclinación por la vía amorosa, en tanto que supone trascender los límites del yo. A este respecto, en una entrevista concedida a Ignacio Reyó en el 2009, el cineasta sostiene elocuentemente que “hay que aceptar que la individualidad es efímera, y que quizás seas un océano. Eres una gota, y debes ser capaz de visualizarte en un gran océano de felicidad, un gran orgasmo continuo, qué se yo” (Reyo).³⁴³

En *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari explican que el placer le permite al sujeto reencontrarse consigo mismo; sin embargo, ellos proponen renunciar a esa reterritorialización; abogan, en definitiva, por quedarse sólo con la experiencia intensiva del placer, que trasciende el “yo” y el “tú”:

El placer es la afección de una persona o de un sujeto, el único medio que tiene una persona para "volver a encontrarse a sí misma" en el proceso del deseo que la desborda; los placeres, incluso los más artificiales, son reterritorializaciones. Pero, ¿acaso es necesario volver a encontrarse a sí mismo? El amor cortés no ama el yo, ni tampoco ama la totalidad del universo con un amor celeste o religioso. Se trata de hacer un cuerpo sin órganos, allí donde las intensidades pasan y hacen que ya no haya ni yo ni el otro, no en nombre de una mayor generalidad, de una mayor extensión, sino en virtud de singularidades que ya no se pueden llamar personales, de intensidades que ya no se pueden llamar extensivas. (*Mil Mesetas* 161-62)

Esta singularidad intensiva a la que nos remiten estos pensadores nos parece similar al océano de felicidad del que nos habla Jodorowsky (a su vez, emparentado con el sentimiento oceánico de Romain Rolland) e, incluso, la contraposición entre intensidad y reterritorialización pudiera ser también otra forma de explicar la distinción de Octavio Paz a la que hacíamos antes referencia entre amor y erotismo en términos de capacidad extática.

³⁴³ En la primera parte de este capítulo hemos hablado extensamente del sentimiento oceánico de Romain Rolland al que hace referencia Freud en *El malestar en la cultura*. Al igual que hizo Octavio Paz, Jodorowsky estaría evocando dicho concepto al referirse al éxtasis en los términos de “un gran océano de felicidad” o “un gran orgasmo continuo”.

La sociedad distópica

Sea como fuere, más allá de celebrar el amor extático, Jodorowsky también se encarga de plasmar en el filme la influencia distorsionante que tiene una sociedad distópica y violenta sobre la sexualidad, el erotismo y el amor. En la entrevista concedida a Ignacio Rey, el cineasta chileno argumenta que las neurosis asociadas con la sexualidad no son responsabilidad de ésta última sino de los mecanismos represivos ejercidos por diversas instituciones, entre las que se destaca la iglesia: “Yo no soy como la Iglesia, que para entrar en la Iglesia tienes que arrancarte el sexo o los ovarios y dejarlo en la puerta, porque el sexo y los ovarios no entran ahí” (Reyo). En su producción artística, en cambio, la sexualidad está presente porque junto con otros tipos de energía, forma parte del ser humano:

El arte es otra cosa, porque está la inteligencia, la emocionalidad, la sexualidad, la creatividad y la acción. El cuerpo tiene energía sexual, intelectual y emocional. En mis películas no solo hay sexo, pero ni tú ni yo estamos castrados. El sexo no es la fuente de ninguna neurosis, no me vengas con cuentos. La prohibición del sexo es lo que crea curas pedófilos, solteros y solteras neuróticos, y el resto de enfermedades.
(Reyo)³⁴⁴

El repaso en la película de la personalidad y los *logros* de los distintos miembros que formarán parte de la expedición en *The Holy Mountain* pone en evidencia las neurosis que ha provocado en ellos la represión de la sexualidad. Así, además del mago, la sacerdotisa tatuada y el ladrón con apariencia de Jesucristo, en el grupo encontraremos a un empresario que, entre otras cosas, se dedica a fabricar máscaras y prótesis estéticas para *embellecer* el aspecto del cuerpo humano; a una fabricante y vendedora de armas; a un mercader de arte (creador, asimismo, de una vagina mecánica); a una fabricante y

³⁴⁴ Originalmente publicada en el número de mayo de 2009 de la revista española Popular 1, la entrevista puede consultarse en el blog de su autor en <<http://ignacioreyo.wordpress.com/2012/03/02/alejandro-jodorowsky>>.

vendedora de juguetes violentos para niños; a un consejero financiero que recomienda el exterminio como medida de austeridad económica; a un jefe de policía y, finalmente, a un arquitecto que quiere sustituir los apartamentos por nichos para obtener más beneficio económico. En mayor o menor medida, estos personajes-arquetipos experimentan la sexualidad de una forma disfuncional, lo que viene a suponer el contrapunto de la relación amorosa extática que se establecerá entre el ladrón y la prostituta.

El empresario que vende máscaras y prótesis embellecedoras evidencia la importancia que la sociedad otorga a la apariencia. El propio concepto del amor se ve afectado por esa preocupación que prioriza lo superficial por encima de cualquier otro aspecto de la personalidad. Sin ir más lejos, el fabricante afirma que las personas quieren ser amadas no por lo que son sino por su apariencia física. Estamos pues ante un falso amor porque se queda en la superficie, porque depende de un elemento superfluo. No hay comunión con el otro, ni aceptación de aquello que es el otro: para merecer nuestro “amor” el otro debe adaptarse a unos estándares estéticos: más que ser, debe aparentar.

Por su parte, el analista financiero que rinde cuentas directamente a un gobernante déspota evidencia su incapacidad amorosa en la relación edípica con su madre. E igualmente castradora es la sexualidad del jefe de policía que ha creado un santuario con los testículos de sus subordinados: todo aquel que quiere formar parte de su fuerza de choque debe someterse a un ritual en el que sus testículos son cercenados. La película establece una relación entre la pérdida de la virilidad y la violencia desmedida con la que se emplean las tropas policiales contra la población civil.

Pero quizá el personaje más representativo en lo que se refiere a la disfuncionalidad sexual es el marchante de arte, quien convierte al amor en un artificio.

Efectivamente, este nuevo acólito del alquimista se jacta de haber creado la obra de arte más excelsa: una máquina del amor o, dicho de otro modo, una vagina mecánica. En la relación *amorosa* que se establece entre el espectador y la obra de arte, el individuo se convierte en un mero medio al servicio de la máquina: tendrá que estimularla hasta provocarle el orgasmo electrónico y su consecuente eyaculación. Ya no es sólo que las experiencias amorosas sean artificiales o fabricadas, sino que aquí se han invertido los roles: la máquina ha dejado de ser un medio destinado a contribuir al bienestar del individuo para convertir al individuo en un medio de su propio bienestar, incluido el sexual.

Las obras de arte que vende el marchante, además, se aprovechan de los impulsos sexuales para fomentar el consumo. La necesidad de consumir permite perpetuar la sociedad capitalista y por ello ésta se afana en reconvertir el deseo sexual en una necesidad compulsiva (y reproductiva) de adquirir bienes de consumo. Fabel considera precisamente el cine de Jodorowsky como un intento de combatir el predominio de la máquina y el consumo desmedido:

Em um planeta gradativamente corrompido pela sacralização da racionalidade, que tem a máquina como modelo de formatação para todos os aspectos da vida, onde as grandes concentrações urbanas e o consumo exacerbado tornaram-se os maiores símbolos paradigmáticos de uma civilização que pouco a pouco perde a ligação espiritual – e sensual – com suas origens orgânicas, torna-se emergencial redescobrir e levar adiante propostas como as de Jodorowsky, e definitivamente iniciar a prática de uma arte sagrada, que seja capaz de curar os desejos e as percepções do mundo. (*Sacrilégio* 43)³⁴⁵

³⁴⁵ “En un planeta gradualmente corrompido por la sacralización de la racionalidad, que ha convertido la máquina en el modelo de formación de todos los aspectos de la vida, donde las grandes concentraciones urbanas y el consumo exacerbado se volvieron los símbolos paradigmáticos y una civilización que poco a poco pierde la conexión espiritual –y sensual– con sus orígenes orgánicos, se vuelve prioritario redescubrir y proponer propuestas como las de Jodorowsky, y en definitiva iniciar la práctica de un arte sagrado, que sea capaz de curar los deseos y las percepciones del mundo”. La traducción es nuestra.

Iluminación al alcance de todos

Así pues, quienes acompañan al alquimista en la búsqueda de la eternidad no son un dechado de virtudes y pureza sino, por el contrario, los individuos más poderosos del planeta: gente sin escrúpulos que ha empleado todos los medios a su disposición para conquistar estatus y prebendas. Este planteamiento resulta subversivo en tanto que lo común sería pensar que únicamente aquellos con una conducta y reputación intachables están preparados para iniciar un camino de esta índole. Pero si la iluminación y el éxtasis están al alcance incluso de los seres *a priori* más despreciables, es porque para Jodorowsky no hay individuos buenos y malos, sino personas en armonía o en desarmonía. La diferencia estriba en que, mientras las categorías “bueno” y “malo” son fijas y substanciales, en el caso de la armonía versus la desarmonía, la maldad no tendría existencia por sí misma sino únicamente en tanto que ausencia o carencia de bondad.³⁴⁶

En la entrevista concedida a Ignacio Reyo citada anteriormente, Jodorowsky se expresa en los siguientes términos: “El mal solo es una frustración del bien, el odio es amor que se desea obtener, y no se obtuvo. Debajo del odio hay amor, y debajo del mal hay una gran bondad. Es lo que pienso, aunque me vengán a matar mañana”. Es más, en unas declaraciones sobre *The Holy Mountain* durante el documental *La constelación Jodorowsky*, de Louis Mouchet, el cineasta chileno remacha que “sólo se puede conseguir alquímicamente el oro a través de la mierda”. Cuando el mago inicia su viaje iniciático

³⁴⁶ La propia filmación de *The Holy Mountain* fue planteada como una experiencia místico-religiosa que debía correr paralela a la iniciación representada en la película. Después de contratar a personas comunes que eran como los personajes que tenían que representar, Jodorowsky las hizo convivir a todas bajo el mismo techo durante todo el tiempo que duró la filmación y, con la ayuda de diversos guías espirituales, buscó provocar la comunión del grupo. En una entrevista concedida a Ignacio Reyo y publicada en mayo de 2009, Jodorowsky afirma a este respecto lo siguiente: “Tomé gente común, no tomé artistas ni actores. Una puta era una puta, un millonario era un millonario y un nazi era un nazi, los pillé en la calle. Yo creía que filmando se iban a transformar en monjes, se iban a iluminar”. El resultado de la experiencia no fue, sin embargo, todo lo positivo que hubiera cabido esperar.

con lo peor de la sociedad lo que quiere comunicar es que todo ser humano tiene derecho a (y es a la práctica capaz de) alcanzar la iluminación y el éxtasis.

Y ya que hablamos de transformación interior en términos alquímicos, este proceso comienza ya con el falso Cristo. En este sentido, la transformación en oro de sus deposiciones —operada por el alquimista— simboliza fundamentalmente la capacidad del ser humano para alcanzar la iluminación y superar los condicionantes que lo sujetan, sea cual sea el estadio en el que éste se encuentre. En la tradición alquímica, el oro es la metáfora de la transformación espiritual y, en consecuencia, la verdadera transmutación no se llevará a cabo por medio de alambiques sino a través del viaje iniciático que, en la película, culmina con la ascensión a la montaña sagrada.

En el documental de Louis Mouchet, Jodorowsky desvela asimismo que el ladrón con apariencia de Cristo representa al ego, mientras que el mago simboliza, por el contrario, el ser esencial, libre de los condicionantes que nos sujetan. Pese a todo, son figuras cuyos destinos están entrelazados, como pone en evidencia el hecho de que Jodorowsky protagonice el personaje del alquimista y que, sin embargo, ponga también su voz al personaje del falso Cristo. Y de la misma forma que ese ladrón puede entenderse como un personaje independiente y alternativamente como un aspecto de nuestra propia personalidad, es posible interpretar así también a los siete nuevos personajes que se unen a la expedición organizada por el mago: a saber, como individuos pero también como arquetipos presentes en la personalidad de todo ser humano, como símbolos de los deseos territorializantes que alejan a las personas de sí mismas y contra los que hay que luchar para llegar a la comunión espiritual.

LA FUERZA VAMPÍRICA DEL ÉXTASIS: *ARREBATO*, DE IVÁN ZULUETA

En este tercer y último apartado de nuestro apéndice, vamos a centrarnos específicamente en *Arrebato*, el segundo y último de los dos únicos largometrajes dirigidos por el cineasta vasco Iván Zulueta.³⁴⁷ Tal como pone de relieve su propio título, *Arrebato* es una película de éxtasis o arrobamientos. Algunos llegan de forma contundente por medio de los embriagantes, otros, a través de la sexualidad, aunque, por encima de ellos, la historia del film privilegia el éxtasis artístico que nos brindarán literalmente la cámara y el celuloide.

El argumento de *Arrebato*

En lo que respecta a los personajes, hay tres principales: José Sirgado, un director de películas de serie B; Ana, su ex-novia y Pedro, un cineasta *amateur* completamente alucinado. La historia de José se inicia justo cuando concluye el montaje de su última película, una producción de serie B sobre vampiros. En casa le esperan dos sorpresas. La primera es que Ana, su ex-novia, se ha instalado en su piso buscando la reconciliación. La segunda es un enigmático paquete que le envía Pedro y que contiene una bobina de Super 8, un casete de audio y la llave de un apartamento. Bajo los efectos de la droga que Ana ha traído consigo, José comienza a escuchar lo que Pedro le explica en el casete y rememora el día en que lo conoció a través de un flash-back.

El intervalo entre fotogramas

José había conocido a Pedro un año antes, durante el fin de semana que el director de cine pasó en una casa que estaba localizando. Cuando Pedro se entera de que José se

³⁴⁷ Entre la filmografía de Zulueta se cuentan, sin embargo, numerosos cortos y producciones televisivas.

dedica profesionalmente al cine, decide abordarlo y pedirle ayuda para capturar con la cámara el ritmo preciso o cadencia que hace perceptible algo que él mismo define como “la pausa”. Se establece con ello una equivalencia entre la pausa que se halla entre los fotogramas y la brecha en nuestra consciencia ordinaria, el talón de aquiles del diálogo interno, de esa cadena de pensamientos que mediatiza nuestra experiencia perceptiva. Para Pedro, en definitiva, la pausa es el medio para recuperar la significación que tiene todo instante por sí mismo.

Para entender mejor este concepto quizá resulte de utilidad fijarnos en otra fórmula artística que lidia igualmente con la pausa. Nos referimos concretamente al *haiku*, una clásica composición poética japonesa que precisamente busca capturar el pleno significado de un instante en apenas tres versos. Uno de los recursos empleados para ello es el *kireji*, un signo o palabra cuya misión es precisamente pausar la composición en un punto localizado habitualmente al final del primer o segundo verso.

Roland Barthes, en uno de los seminarios de *La preparación de la novela*, atribuye al haiku la capacidad de capturar el *gesto* que es, nos dice, “el momento más fugaz, improbable y verdadero de una acción” (92). En línea con el concepto de la pausa, el pensador francés añade que el gesto equivale a una “suspensión” o también a un “desvanecimiento del lenguaje en beneficio de una certeza de realidad” (117).

Como José no sabe a qué se refiere Pedro con eso de la pausa, este último le prepara una demostración práctica. Aún en la habitación de José, Pedro le pregunta cuál era de pequeño su álbum de cromos preferido. José responde que el de “Las minas del rey Salomón”. Pedro lo guía hasta su cuarto, donde guarda todo tipo de juguetes, incluida una colección de álbumes de cromos entre los que se cuenta precisamente el favorito de José.

Buena parte de esa secuencia se acompaña con una banda sonora compuesta a partir de sonidos de muñecos autómatas, canciones infantiles y melodías de instrumentos musicales asociados con la infancia. Es probable que la dimensión familiar y, a la vez, perturbadora de la música busque trasladar al espectador el efecto de extrañamiento que experimentará José ante el álbum de cromos.³⁴⁸ El momento cumbre de esa secuencia llega, de todos modos, cuando Pedro pregunta a José cuánto tiempo se podía pasar mirando esos cromos de pequeño y, sin esperar su respuesta, añade a continuación: “Años, siglos, toda una mañana. Imposible saberlo. Estabas en plena fuga, éxtasis, colgado, en plena pausa. Arrebatado” (Zulueta, *Arrebatado*).

Pedro ha evocado en José sensaciones de la infancia, un período considerado tradicionalmente extático, para mostrarle que la pausa es sinónimo de arrebatado y que sólo es posible acceder a ese estado suspendiendo el diálogo interno que mediatiza nuestra percepción de la realidad. Georges Bataille responsabiliza, de hecho, a “las palabras” — es decir a los conceptos, ideas y juicios de valor que pueblan nuestra consciencia— de la pérdida de esa misma capacidad para extasiarse que José recupera por unos momentos al retrotraerse a la infancia. En *La experiencia interior*, Bataille afirma concretamente que:

Pese a que esas palabras drenan en nosotros casi toda la vida —de esa vida, apenas hay alguna brizna que no haya cogido, arrastrado, acumulado, la multitud sin reposo, atareada, de esas hormigas (las palabras)—, subsiste en nosotros una parte muda, escamoteada, inaprehensible. En la región de las palabras, del discurso, se ignora esta parte. Por ello se nos escapa habitualmente. No podemos alcanzarla o disponer de ella más que en ciertas condiciones. (*Experiencia* 24)

³⁴⁸ Esa sensación de extrañamiento puede emparentarse con la noción de ominoso (*Unheimlich*, en alemán o *Uncanny*, en inglés) que Sigmund Freud desarrolla a partir de unas palabras del poeta Schelling. Para Freud, lo ominoso es todo aquello que, debiendo permanecer secreto u oculto, ha acabado manifestándose. De ahí que se produzca una sensación de extrañamiento o, incluso, de incomodidad.

Bataille insta a detener el diálogo interior y reconoce que su objetivo coincide con el de diversos métodos milenarios como el yoga o la meditación. Según estas disciplinas, el ser humano queda atrapado al identificarse con esa cadena de pensamientos que discurre incesantemente por la mente. Sin embargo, entre un eslabón y otro, entre pensamiento y pensamiento, hay un espacio vacío que estos métodos de concentración tratan precisamente de expandir hasta detener definitivamente el diálogo mental. En *Arrebato*, el cine deviene el método privilegiado para lograr dicho objetivo, en detrimento de otras fórmulas como son la regresión al tiempo de la infancia, el sexo y las drogas.

La primera de ellas resulta efectiva para hacerle entender de una forma práctica lo que significa la pausa. Sin embargo, Pedro afirma literalmente que no se puede vivir de “recuerditos”, que es necesario buscar un método que nos mantenga en el aquí y ahora. Quizá sea este un posicionamiento contra Proust y su famosa escena de la magdalena. Al fin y al cabo, para Proust es la memoria involuntaria, que nos retrotrae a momentos del pasado a partir de sensaciones evocadoras del presente, la que da autenticidad a la vida y nos llena de dicha y plenitud. Pedro está lejos de conformarse con los recuerdos de tiempos pasados aunque eso no significa que congregate tampoco con las drogas ni el sexo. José y Ana, sin embargo, han tratado de alcanzar la dimensión extática de ambas maneras con resultados dispares. Para José todo se hace rutinario con el tiempo y acaba, por ello, perdiendo su poder transportador. Para Ana, en cambio, las drogas y el sexo siguen despertando las intensidades de antaño pero su entrega hasta el punto de ponerse en riesgo a sí misma, hasta el punto de encaminarse a su propia autodestrucción, las hace inviables como camino extático.

La única fórmula que parece funcionar para Pedro y, al final, también para José, es el cine y, por ende, el arte. Sin embargo, su éxtasis se antoja casi tan siniestro como el de las drogas. En efecto, en la película de Zulueta, el éxtasis es generado por una experiencia cinematográfica que toma cuerpo, que adquiere una existencia independiente y que finaliza engullendo literalmente a Pedro y a José.

EPÍLOGO

En nuestro primer capítulo vimos como García Lorca reclama un arte capaz de emocionarnos o, mejor aún, de entusiasrnarnos. Lorca asegura que sólo dejando las muletas lógicas permitimos la llegada del duende, un diminuto espíritu que representa la sabiduría de la tierra. Así, el arte “auténtico”, en opinión de Lorca, no tiene que ver tanto con la técnica del artista sino con la capacidad de éste último para invocar al duende.

Como ponen de relieve los casos de ciertos *bailaores* y *cantaores* referidos por Lorca, la técnica por sí sola no es suficiente para que el artista sienta con todo su ser la desesperación, la intensidad del canto, y para que los espectadores lleguen al paroxismo, hasta el punto de querer desgarrar sus vestiduras. La técnica tiene un componente racional inherente puesto que su aprendizaje implica seguir unos pasos lógicamente establecidos y, para Lorca, la razón es, en el contexto de la creación poética, un inconveniente más que una virtud. Así, para que el artista entre en éxtasis y sea capaz de contagiar al público se requiere la llegada del duende. Ahora bien, en lo que respecta al rol del artista hay una diferencia notoria entre los primeros y los últimos ensayos de Lorca. Si en la conferencia sobre el Cante Jondo el artista es visto como un mero vehículo a través del que se manifiesta el duende, en textos como “Juego y teoría del duende” o “Elogio a Antonia Mercé, la Argentina”, el artista tendrá margen para contribuir con su talento personal a la creación de un arte extático, aunque siempre en colaboración (o quizá mejor, en lucha) con el duende. En efecto, el artista tiene que enfrentarse al duende, tiene que luchar con él para que éste último se manifieste en todo su esplendor. Es una lucha con el cuerpo, con las vísceras; es, en definitiva, un enfrentamiento desgarrador por su intensidad. En cierta manera, es también una lucha

entre el arrebató dionisiaco representado por el duende y la forma apolínea que el artista imprime a su obra.

Cabe señalar, por otro lado, que los ejemplos de obra extática ofrecidos por Lorca se centran sobre todo en el cante jondo y el baile flamenco. No es baladí que el poeta escoja estas manifestaciones artísticas y no otras, pues admite que cualquier forma de arte puede conducir al arrebató pero señala la música, la danza (así como también la poesía recitada a viva voz) como las disciplinas más idóneas para la comunión extática entre el artista y su público. En consecuencia, Lorca sostiene que el arte más propicio para el trance es el que tiene lugar en directo y, en consecuencia, deviene una *performance*, una representación, irreplicable.

El arte enduendado es un arte contagiante, empático, un arte que suprime la separación entre el Yo y el Otro. En su elogio a la *bailaora* Antonia Mercé, Lorca remite a la pérdida de los límites individuales explicando que la bailarina en éxtasis no estaba sólo en ella sino también frente a ella, observando y dirigiendo desde una posición objetiva las ráfagas del instinto puro en su cuerpo. Esa disolución de las fronteras convencionales del Yo conlleva a su vez una suerte de *sympatheia*, de comunión extática, entre el artista y el público. En definitiva, el arte “auténtico”, en el sentido que le da Lorca a esta palabra, nos brinda la oportunidad de “saltar al abismo”. Un salto que remite tanto al propio desplazamiento o transporte experimentado por el sujeto durante el trance extático como a la capacidad de dicha experiencia para poner en tela de juicio nuestra representación del mundo.

Dalí, por su parte, coincide con Lorca a la hora de reivindicar un arte que invite a saltar al vacío. Al arte que permite ese salto lo denomina “creación viviente”; es decir,

una abierta y sin resolver, capaz de permitir múltiples registros de lectura o interpretación y desafiar así nuestra visión cristalizada del mundo. Esa es, de hecho, la finalidad de su método paranoico-crítico: poner de relieve la multitud delirante de significados que se oculta tras una representación convencional abriendo un canal de comunicación entre el mundo real y el inconsciente. Para Dalí, de hecho, el inconsciente debe regular el plano consciente y neutralizar la imagen monolítica que la inteligencia racional ha forjado del mundo. Tal como el autor manifiesta en el texto “Art català relacionat amb el més recent de la jove intel·ligència” [*Obra IV*: 124], las actividades irracionales deben tener un efecto desequilibrante sobre las actividades racionales para que podamos acercarnos a la realidad misma de las cosas. En definitiva, lo que persiguiría el método de Dalí es trasladar el propio mundo del delirio al plano de la realidad.

El método paranoico-crítico podría interpretarse en cierta manera como un mapa del fenómeno extático. Así, la etapa “paranoica”, que consistiría en un estado delirante donde se asocian de forma irracional y obsesiva fenómenos subjetivos y objetivos, podría equivaler a la fase dionisiaca del éxtasis. Recordemos que, en la fiesta dionisiaca, los participantes alcanzaban el delirio a partir de la música, los cantos y la danza. No debe extrañarnos pues que a las mujeres que participaban en los ritos dionisiacos se las llamara “ménades”, que en griego significa literalmente “persona que desvaría”. Pero el delirio se ve complementado con una interpretación. Así, la etapa “crítica” del método de Dalí, consistente en la descodificación o revelación de “significados” nuevos y objetivos de lo irracional, podría a su vez relacionarse con la dimensión apolínea del éxtasis, en la que se trata de dar una forma al delirio.

Dalí no es el único que concibe el éxtasis como el resultado de la paradójica relación entre la experiencia irracional y la interpretación racional. Néstor Perlongher llega a una conclusión similar al respecto del fenómeno extático. Para este autor, Dionisos tiene el mérito de libertar al ser humano, aunque sea temporalmente, de la cárcel conceptual en la que se encuentra atrapado y, de forma especial, de su propia noción de sujeto discontinuo. Es por ello que tratará de emular la experiencia de comunión de los ritos de Dionisos por medio de la sexualidad y de la ingesta de sustancias embriagantes como la ayahuasca en el marco de la iglesia del Santo Daime.

Sin embargo, Perlongher reconoce que la fuerza dionisiaca es tan desintegradora y aniquiladora como liberadora. De hecho, sostiene que Dionisos en estado puro es un veneno y que, por ello, la disolución de la individualidad a la que éste conduce requiere algún tipo de control para que no desemboque en una vorágine de (auto)aniquilación. Un control eso sí comedido para que no acabemos en el otro extremo; a saber, suprimiendo lo que lo dionisiaco tiene de positivo.

Por otra parte, el efecto ambivalente de Dionisos, su capacidad tanto liberadora como aniquiladora, lleva al autor argentino a distinguir entre formas de éxtasis positivas y negativas. Precisamente, uno de los reproches que le hace Perlongher a la sociedad contemporánea es que ésta únicamente pone al alcance del ser humano éxtasis negativos; es decir, una “salida por abajo”, un tipo de éxtasis en los que la supresión del “yo” se alcanza a costa de destruir al sujeto mismo. Como advertía Octavio Paz en su ensayo “Gracia, ascetismo, méritos” de *La corriente alterna*, el éxtasis es “[d]esaparición del yo y del nombre, no pérdida del ser” (*Obras* 2:252). Por eso, el éxtasis negativo es en el fondo un éxtasis que ha perdido su razón de ser. La gente, dice Perlongher, no busca

“salir de sí” porque quiera morir. Para este autor, la fuerza que mueve el éxtasis no es el Tánatos de Freud sino el deseo de recuperar una continuidad que el principio de individuación ha cancelado. Perlongher se remite aquí a la filosofía de George Bataille, pensador para quien la irrupción de la civilización sustituyó la consciencia de continuidad que disfrutaban hasta entonces los seres humanos por una estructura de ser cerrado, aislado.

Ahora bien, pese a quedar atrapado en su “mónada egoica”, el ser humano sigue aspirando a la continuidad, a esa suerte de comunión primigenia experimentada en tiempos pretéritos. De hecho, existen tres vías que permiten recuperar la continuidad: el erotismo, lo sagrado y, en último término, la muerte. Esta última vía vence ciertamente la discontinuidad pero no le permite al ser humano recuperar nada puesto que implica su desaparición física. Lo sagrado y el erotismo, por su parte, sí permiten experimentar la continuidad, aunque no de una forma definitiva. Son, en este sentido, fórmulas que perturban o alteran la discontinuidad, que la ponen en entredicho de manera que sea posible atisbar su alternativa, pese a que no lo hagan de forma permanente.

Las vías de Perlongher para cuestionar el principio de individuación pasarán también por lo sagrado y por el erotismo. Sin ir más lejos, su experimentación con las drogas adquiere sentido extático cuando se encuentra inserta en un contexto ritual. Octavio Paz había apostillado que las drogas sólo pueden cumplir su misión insertas en una visión del mundo y del trasmundo, una escatología, una teología y un ritual. Ello responde al interés de Perlongher por las ingestas rituales de los chamanes o las celebraciones de ayahuasca organizadas en el seno de la iglesia del Santo Daime.

Cuando en México Antonin Artaud decide experimentar con el peyote en busca de una transformación personal, no concibe su ingesta al estilo occidental o europeo, es decir, desacralizado. Por el contrario, procura a los indios tarahumara justamente para participar de sus ritos. Lo que le mueve a contactar con los tarahumara es, en definitiva, su deseo de recuperar la consciencia mágica y continua que se pierde con el advenimiento de la civilización. Perlongher, de forma similar, busca en los ritos de la iglesia del Santo Daime ese mismo elemento sagrado que Artaud considera desterrado de la sociedad occidental. Perlongher se decanta por la iglesia del Santo Daime cuando la búsqueda de la continuidad a través del erotismo se ve truncada con la irrupción del SIDA y el peligro de contagio.

Quizá sea la presencia amenazante de la enfermedad la razón por la que, en su ensayo “La religión de la ayahuasca”, Perlongher recupera la distinción valorativa que Bataille establece entre el erotismo “de los cuerpos” y el “de los corazones”. Según el pensador francés, el primero preserva la discontinuidad individual y no deja de constituir un acto egoísta mientras que el segundo es más libre: estabiliza la dimensión exclusivamente material del “erotismo de los cuerpos” al añadirle la vinculación afectiva de los amantes. La pasión de éstos prolonga la fusión mutua de los cuerpos permitiendo así que la experiencia de continuidad se prolongue por más tiempo. Ahora bien, el propio Bataille advierte que esta vía tampoco constituye una solución extática definitiva, dado que la pareja acaba instaurando una nueva forma de discontinuidad a través del hábito y del egoísmo de a dos. En otras palabras, la mónada es reemplazada por la díada pero esta última no deja de ser igualmente otra forma de discontinuidad.

Octavio Paz, por su parte, abraza igualmente la distinción entre el erotismo de los

cuerpos y el de los corazones, aunque al primero lo denomina simplemente erotismo y al segundo, amor. Para el escritor mexicano, el erotismo es unilateral, una aventura solitaria en la que el otro (o los otros) nunca deja(n) de ser medio(s) para la propia satisfacción. Las relaciones promiscuas, por ejemplo, pertenecen al ámbito de erotismo porque se rigen exclusivamente por el apetito de posesión. El amor, por el contrario, tiene una dimensión interpersonal. A diferencia del erotismo, es atracción hacia una persona en particular, de ahí que la fidelidad cobre un papel preponderante en la teoría amorosa de Paz. De hecho, el autor cree que la fidelidad garantiza el reconocimiento de la singularidad del Otro, de su dimensión única e irremplazable. Por contra, la promiscuidad, siempre en opinión de este autor, no tiene esa consideración por el Otro. En el erotismo, el Otro o, más bien su cuerpo, siempre es un vehículo, un medio, para la satisfacción del propio deseo sexual.

Uno de los problemas inherentes de la distinción paziana entre erotismo y amor es que despoja de su condición extática a todas las prácticas que no se ajustan a las directrices de la relación normativa. Sin embargo, es injustificado afirmar que los orgasmos surgidos de la orgía, de los encuentros esporádicos, de las relaciones homosexuales o, incluso, de los que derivan del onanismo, los sueños eróticos o las emisiones seminales incontroladas sean experiencias menos válidas o enriquecedoras que las que surgen en el seno de una pareja estable y heterosexual. De la misma forma, no existen tampoco argumentos de peso que permitan afirmar que la cosificación del Otro (o de uno mismo) sea menos legítima que el reconocimiento de su condición de sujeto. De hecho, en su libro *El negocio del deseo*, Néstor Perlongher propone la cosificación como una forma de resistencia versus los valores de una cultura dominante que exalta

precisamente el amor y las relaciones monogámicas orientadas a la reproducción a fin de perpetuar una determinada estructuración social.

Al margen de esas consideraciones y volviendo a la teoría amorosa del escritor mexicano, cabe señalar que los ecos del mito del andrógino, expuesto por el personaje de Aristófanes en *El banquete* de Platón, resuenan en la idea paziana de un ser humano que busca restituir su esencia original por medio de su comunión con el Otro. Esta comunión, debemos puntualizar, se distingue de la religiosa por ser indiferente a toda trascendencia. La finalidad del amor, en este sentido se encontraría en el Otro y no más allá de él. Por ello, sostiene el autor, el momento en el que nos unimos con nuestro par y dejamos de ser nosotros mismos es paradójicamente el instante en que reconquistamos nuestra esencia. El orgasmo, como culminación del encuentro amoroso, dispersa las sensaciones y las visiones de los amantes, diluye sus identidades en un magma primigenio que Paz denomina sustancia oceánica, en referencia al sentimiento oceánico de Romain Rolland.

Este aspecto del éxtasis sexual es criticado de forma vehemente por Jacques Lacan, para quien ni el orgasmo ni cualquier otro método permite superar la separación de los seres. El psiquiatra francés reconoce la angustiada escisión entre el yo y el resto del mundo pero niega que la relación sexual permita (re)establecer relación recíproca alguna entre los sexos y, menos aún, que comporte la fusión del “Yo” con el “Otro”.

En cualquier caso, en *El Arco y la lira*, Octavio Paz define esa comunión sexual como un salto mortal que, de forma equivalente a la experiencia poética y la sagrada, nos permite regresar a una supuesta naturaleza originaria (122). El concepto de salto mortal, de todas maneras, ya nos pone sobre aviso respecto a la relación de proximidad que, en el seno de la experiencia extática, se establece entre la vida y la muerte. No en vano, el

autor mexicano describe el orgasmo como una experiencia ambivalente capaz de llevar al sujeto de la extrema tensión al más completo abandono, del paroxismo al olvido de sí, de la vivacidad a la pequeña muerte.

Por su parte, Georges Bataille, en su libro *El erotismo*, identifica ese abandono, ese momentáneo desfallecimiento, con la sensación de perder pie (244). La atracción por la zozobra embarga al ser humano, seducido por un deseo de morir que, al mismo tiempo, es deseo de vivir. Para el pensador francés, sólo alcanzamos el éxtasis cuando asoma la perspectiva de la muerte, cuando intuimos la presencia de aquello que nos destruye. Esa vinculación es tan íntima que éxtasis sexual y agonía, al tocar los límites de lo humano, devienen por un instante indiferenciables. Parece pertinente remitirnos en este punto al concepto de lo sublime, tal como lo articula Emmanuel Kant. Para este filósofo, lo sublime siempre comporta un temblor, un pasmo, un ahogo, provocado por el horror de lo inconmensurable, de lo que está más allá de nuestros límites. De ahí también que Lacan deba acudir al concepto de *jouissance*, que entiende como placer que va más allá de los límites, hasta el punto de confundirse con el dolor.

También en el éxtasis tal como lo concibe Clarice Lispector hay una tensión entre el gozo y el dolor. El ensimismamiento gozoso de la experiencia contemplativa genera al mismo tiempo cierta incomodidad. A Laura, la protagonista del cuento “A imitação da rosa”, la belleza extrema de las flores en un jarrón de casa logran capturar completamente su atención pero también llega a hacerse insoportable al conducirla a ese estado en que los límites se diluyen y uno se acerca peligrosamente a una dimensión abismal.

El contacto con la otra orilla confronta al sujeto con una realidad que asusta porque expone no sólo al gozo más intenso sino también al dolor más profundo. La

sociedad nos inculca que es preferible anestesiar las sensaciones si con ello alejamos de nuestras vidas el fantasma del sufrimiento. De ahí que los personajes de Lispector reflejen sentidos encontrados ante la perspectiva del éxtasis: lo desean pero simultáneamente lo temen y tratan de resistirse a su influjo. La mayoría de ellos, por otro lado, intuyen que su identidad se proyecta más allá de los límites convencionales con los que nos identificamos las personas. En un determinado momento, su materia constitutiva ya no cabe en su cuerpo y, sin poder evitarlo, su consciencia se extiende hasta abarcar todo lo que les rodea.

Y ¿qué es lo que rodea a las protagonistas de Lispector? Pues fundamentalmente un espacio doméstico en el que se hallan recluidas. En este sentido, el aislamiento de su entorno se convierte en una analogía de la escisión del “yo” y el resto del mundo. Lispector, sin embargo, hace de la necesidad una virtud cuando convierte el espacio oprimente en el que se encuentran recluidas sus heroínas el punto de partida de su liberación. Efectivamente, es en ese contexto doméstico que sus personajes entran en éxtasis o en estado de gracia, tal como prefiere denominarlo la autora. En el mundo cotidiano de Lispector, los eventos más anodinos y los objetos más humildes vuelve a ser capaces de capturar nuestra atención con la intensidad propia de lo nuevo. En el estado de gracia descrito por Lispector no hay detonantes más privilegiados o prestigiosos que otros porque todo lo que existe es especial. La mirada extática consigue apresar la singularidad del momento porque suspende el pensamiento discursivo y con ello nuestra tendencia a componer, a organizar y a prever de antemano lo que vamos a percibir.

Esa singularidad, de hecho, permite establecer fructíferas conexiones con la noción de “aura”, expuesta por Walter Benjamin en su ensayo “La obra de arte en la

época de su reproductibilidad técnica”. En dicho texto, el aura se define como aquello en lo que se encuentra presente todo lo original y, en consecuencia, todo lo singular de un evento u objeto. Aplicando específicamente dicho concepto al ámbito del arte, Benjamin advierte que las reproducciones artísticas obtenidas en serie por medios mecánicos no consiguen retener el aura de la obra original. Aplicando la noción de aura al contexto que aquí nos incumbe, sucedería algo parecido con nuestras percepciones cuando pasan por el tamiz de maquinaria lógico-racional: el valor intrínseco de las cosas, su particularidad se sacrifica en aras de obtener conceptos clasificables, copias sin aura.

La vida tediosa y rutinaria de muchos de los personajes de *Lispector* vendría a reflejar la pérdida de esa existencia primigenia. Ahora bien, la racionalidad no es la única responsable de la alienación del ser. *Lispector* considera que las reglas e imposiciones sociales tienen a ver igualmente con dicho resultado.

En eso coincide con Nietzsche, quien sostiene que el establecimiento de la civilización supuso el olvido de una forma de ser anterior de la que sólo tenemos constancia a través de estados de consciencia tan intensos como los que se derivan de la pasión, el ensueño o la locura. De ahí que considere que para retornar a ese estado primitivo de inusitada vivacidad sea necesario deshumanizarse o, lo que es lo mismo, desmontar todo el imaginario con el que la sociedad ha ido modelando al individuo. Ahora bien, en este punto hay que reconocer una tensión entre el persistente deseo de la autora por traspasar los límites de lo humano y su recelo a perder justamente aquella característica que parece protegerla de la soledad y la locura. Recordemos que el estado de gracia, para *Lispector*, es apenas una forma de asomarse brevemente a lo primigenio pero ni es ni debe ser tomado como una puerta de entrada a la otra orilla. Dice la autora

que si pasáramos definitivamente al otro lado de la vida, perderíamos ese lenguaje común que nos permite comunicarnos con los demás.

Esto es especialmente importante porque ese lenguaje común resulta imprescindible para darle un sentido a nuestra propia experiencia extática. Lispector, al igual que Perlongher, cree necesario atribuirle una forma al éxtasis para compensar lo que éste tiene de dionisiaco, para que no nos conduzca a la locura o, incluso, a la disolución definitiva.

Ahora bien, la escritora no esconde tampoco que tratar de articular esa experiencia por medio de las palabras se convierte también en una oportunidad para revivir esos momentos privilegiados. En esa línea se expresa la narradora de su novela *Água viva*, quien trata de retener por medio de las palabras la felicidad que le depara el estado de gracia (90).

Este deseo de expresar lo incomunicable tanto para darle forma como para evocar o invocar de vuelta el éxtasis es compartido por todos y cada uno de los autores analizados en nuestra investigación, incluidos los tres directores de cine tratados en el apéndice final. El granadino Val del Omar quiere explicar qué es el éxtasis y la mejor manera de hacerlo que encuentra es tratando de inducir estados místicos en los espectadores a través de un cine experimental centrado en la forma. Alejandro Jodorowsky, por su parte, no esconde su intención de hacer un cine capaz de emular los efectos de las drogas psicodélicas pero sin los inconvenientes de éstas. Incluso la película *Arrebato* de Iván Zulueta manejará los intersticios entre fotogramas como metáfora para referirse al instante eterno e inasible de la experiencia extática.

BIBLIOGRAFÍA

- Abadie, Daniel, ed. *Salvador Dalí: retrospectiva 1920-1980*. París: Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1980. Print.
- Agamben, Giorgio. “¿Qué es un dispositivo?.” *Sociológica (México)* 26.73 (2011): 249-264. Google Scholar. Web. 14 June 2013.
- . *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2005. Print
- Age d'or, L'*. Dir. Luis Buñuel. New York: Kino on Video, 2004. DVD.
- An, Yanming. “Liang Shuming and Henri Bergson on Intuition: Cultural Context and the Evolution of Terms.” *Philosophy East and West: A Quarterly of Comparative Philosophy* 47 (1997): 337-62. JSTOR. Web. 20 Aug. 2013.
- Arrebato*. Dir. Iván Zulueta. Diario El País, 2004. DVD.
- Artaud, Antonin. *Los Tarahumara*. Barcelona: Tusquets, 1985. Print.
- Attar, Farid Ud-Din. *La conferencia de los pájaros*. México D.F. Gaia, 2002. Print.
- Aumont, Jacques. *Las teorías de los cineastas*. Barcelona: Paidós, 2008. Print.
- Azcuy, Eduardo. *El ocultismo y la creación poética*. Caracas: Monte Avila, 1982. Print.
- Baigorria, Osvaldo. “La Rosa Mística de Luxemburgo”. Gaviola, Horacio González, et al. *Lúmpenes peregrinaciones: ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996. Print.
- . “Néstor Perlongher, un cartógrafo del éxtasis”. *Clarín. Revista de cultura* Ñ. (19/12/2009): 34-35. Print.

Balletta, Edoardo. "Paraísos 'barrosos': el éxtasis como foco central de la poética de Néstor Perlongher." *Altre Modernità* 7 (2012): 139-158. Google Scholar. Web. 19 May 2013.

Barthes, Roland. *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2005. Print.

Bataille, Georges. *El Erotismo*. Barcelona: Tusquets, 2007. Print.

—. *La experiencia interior*. Madrid: Taurus, 1986. Print.

—. *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets, 2007. Print.

Baudelaire, Charles. *Las flores del mal. Los paraísos artificiales*. Madrid: Cátedra, 1997. Print.

Belinchón, Gregorio. "El psicomago se cuenta a sí mismo". *El País* 31 May 2013. Web. 31 May 2013.

Benjamin, Walter. *On Hashish*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 2006. Print.

—. *One-Way Street and Other Writings*. London: NLB, 1979. Print.

Bergson, Henry. *An Introduction to Metaphysics*. New York; London: The Knickerbocker press. 1912. *Google Books*. Web. 1 Sept. 2014.

—. *La risa*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2011. Print.

—. *Las dos fuentes de la Moral y de la Religión*. Buenos Aires: Sudamericana, 1962. Print.

- Blanchford, Gregg. "Male dominance and the gay world." Ed. Kenneth Plummer. *The Making of the Modern Homosexual*. Londres: Hutchinsons, 1981. Print.
- Bollig, Ben. "Néstor Perlongher And Mysticism: Towards A Critical Reappraisal". *Modern Language Review* 99.1 (2004): 77-93. *MLA International Bibliography*. Web. 13 Aug. 2013.
- Bordwell, David. *The Cinema of Eisenstein*. New York: Routledge, 2005. Print.
- Borelli, Olga. *Clarice Lispector, esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. Print.
- Braunstein, Néstor. *El Goce. Un concepto lacaniano*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006. Print.
- Bruno, Guillian. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*. New York, London: Verso, 2002. Print.
- Buñuel, Luis. *Escritos de Luis Buñuel*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma S.L., 2000. Print.
- Canedo Sánchez de Lozada, Mónica Alejandra. *La pasión según G.H. La violencia de una experiencia mística transgresora*. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos-UMSA, 2007. Print.
- Cangi, Adrián. Introducción. *Papeles Insumisos*. By Néstor Perlongher. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2004. Print.
- Carnero Arbat, Guillermo. "El juego lúgubre: la aportación de Salvador Dalí al pensamiento surrealista." *Las Armas Abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*. Barcelona: Antrophos, 1989. Print.
- Carpenter, Victoria. "'From yellow to red to black': Tantric Reading of 'Blanco' by Octavio Paz." *Bulletin of Latin American Research* 21.4 (2002): 527-544. *MLA International Bibliography*. Web. 12 July 2013. Print.

- Castaneda, Carlos. *Las enseñanzas de don Juan*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2007. Print.
- Cherpinski, Adriane and Gonçalves, Rosana. “A dama e o cavalo: um êxtase ritualístico de Clarice Lispector”. *Anais do XIII Congresso Internacional da Abralic. Internacionalização do Regional* (2013): n. pag. *Google Scholar*. Web. 5 July 2014.
- Chien andalou, Un*. Dir. Luis Buñuel. Los Angeles: Transflux Films, 2004. DVD.
- Cirlot, Lourdes. “El método paranoico-crítico de Dalí y su aplicación a la lectura del «Angelus,» de Millet.” *D'art* 11 (1985): 301-312. *Raco*. Web. 20 Sept. 2012.
- Cixous, Hélène. *Reading with Clarice Lispector*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990. Print.
- Cleary, Thomas, ed. *El Sutra de Hui Neng: Comentarios de Hui Neng al Sutra del Diamante*. Madrid: Edaf, 1999. Print.
- Coll, Doreley Carolina. *Epistemología subversiva: El discurso místico de Teresa de Jesús y Clarice Lispector*. Madrid: Pliegos, 2006. Print.
- Conley, Tom. “Un chien andalou (1929). A Rape of the Eye” en Geiger, Jeffrey & Rutsky, R.L. (Ed). *Film Analysis. A Norton Reader*. New York: Norton & Company, 2005. Print.
- Conley, Verena Andermatt. Introduction. *Reading with Clarice Lispector*. By Hélène Cixous. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990. Print.
- “Constelación Jodorowsky, La.” Dir. Louis Mouchet. *The films of Alejandro Jodorowsky*. Anchor Bay Entertainment, 2007. DVD.
- Correia, Alda. *A quarta dimensão do Instante. Estudo comparativo da epifania nos contos de Virginia Woolf, Katherine Mansfield e Clarice Lispector*. Lisboa: Universitária Editora, 2004. Print.

Cortazar, Julio. *Las armas secretas*. Madrid: Alfaguara, 1982. Print.

Cussen, Felipe. "Éxtasis Líquido: Néstor Perlongher y la poesía visionaria en Latinoamérica". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 38.76 (2012): 173-190. *Google Scholar*. Web. 4 May 2013.

Quance, Roberta Ann. "On the way to 'duende' (through Lorca's Elogio de Antonia Mercé, 'la Argentina', 1930)". *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 17 (2011): 181-194. *Google Scholar*. Web. 20 May 2013.

Dalí, Salvador. "El fenómeno del éxtasis". *Minotaure* 3-4 (1933): 76-77. Print.

—. *L'alliberament dels dits. Obra Catalana Completa*. Barcelona: Quaderns Crema, 1995. Print.

—. *Obra Completa V. Assaigs 2*. Barcelona: Destino/Fundació Gala-Salvador Dalí, 2005. Print.

—. *Obra Completa IV. Ensayos 1*. Barcelona: Destino/Fundació Gala-Salvador Dalí, 2005. Print.

—. *SÍ*. Barcelona. Editorial Ariel. 1977. Print.

Dalí, Salvador, Rafael Santos Torroella, and Federico García Lorca. *Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca: (1925-1936)*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987. Print.

Danza de la realidad, La. Dir. Alejandro Jodorowsky. 2013. Film.

De Certeau, Michel. *La fábula mística (siglos XVI-XVII)*. Madrid: Siruela, 2006. Print.

De la Fuente Lora, Gerardo, and Flores Farfán, Leticia. *George Bataille. El erotismo y la constitución de agentes transformadores*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2004. Print.

Del éxtasis al arrebató. Un recorrido por el cine experimental español. Prod. Equipo/57, CCCB & SEACEX. 1957-2005. Cameo Media S.L. 2009. DVD.

Deleuze, Gilles & Felix Guattari. *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia.* Barcelona: Paidós. 1998. Print.

—. *El pliegue. Leibniz y el Barroco.* Barcelona: Paidós, 1998. Print.

—. *Kafka. Por una literatura menor.* México: Ediciones Era, 1990. Print.

—. *Lógica del sentido.* Barcelona: Paidós, 2005. Print.

—. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia.* Valencia: Pre-Textos, 2002. Print.

—. *¿Qué es la filosofía?* Madrid: Anagrama, 2001. Print.

De Mingo, Vicent Santamaria. "El encuentro de Foix y Dalí en las avenidas subterráneas del pre-sueño." *Escritura e imagen 3* (2007): 113-134. *Google Scholar*. Web. 2 Sept. 2012.

De Torre, Guillermo. *Historia de las literaturas de vanguardia.* Madrid: Visor Libros, 2001. Print.

Diniz, Diego. "Entre Apolo e Dioniso: O pathos da tentação em 'A imitação da rosa', de Clarice Lispector". *Palimpsesto* 16.12 (2013): 2-17. *Google Scholar*. Web. 7 Apr. 2014.

Dodds, E. R. *Los griegos y lo irracional.* Madrid: Alianza Editorial, 1986. Print.

Echavarren, Roberto. "El azar y la droga." *Poquita Fe. II Encuentro de Poesía Latinoamericana Actual*. 13 Oct. 2006. Reading.

Ecstasy. Dir. Gustav Machaty. Feat. Hedy Lamarr. (1933). Film.

- Eiland, Howard. Translator's Foreword. *On Hashish*. By Walter Benjamin. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 2006. Print.
- Eisenstein, Sergei. *Eisenstein On Disney*. Ed. Jay Leyda. New York: Methuen, 1988. Print.
- . *Nonindifferent Nature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. Print.
- Eliade, Mircea. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: FCE, 1960. Print.
- Epps, Brad. "Figuración, narración, liberación: El método paranoico-crítico de Salvador Dalí". *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca* 4 (1994-1995): 307-320. *MLA International Bibliography*. Web. 2 Sept. 2012.
- . "La ética de la promiscuidad: Reflexiones en torno a Néstor Perlongher." *Ibero Americana* 5.18 (2005): 145-164. *MLA International Bibliography*. Web. 14 Apr. 2013.
- . "The Cadaver of Progress: Death and Putrefaction in Modernist Catalan Narrative." *From Stateless Nations to Postnational Spain / De naciones sin estado a la España postnacional*. Eds. Silvia Bermúdez, et al. Boulder, Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2002: 13-51. Print
- Estrada, Álvaro. *Vida de María Sabina la sabia de los hongos*. México, DF: Siglo XXI editores, 1998. Print.
- Fahel, Pedro Kiua Gwinner "Sacrilégio e poesia: O Cinema Sagrado de Alejandro Jodorowsky". *Rascunho*. 1.1 (2008). *Google Scholar*. Web. 1 Aug. 2013.
- "Fando y Lis." Dir. Alejandro Jodorowsky. *Films of Alejandro Jodorowsky, The 1968-1973*. Anchor Bay Entertainment, 2007. DVD
- Fanés, Fèlix. *Salvador Dalí, the construction of the image 1925-1930*. New Haven: Yale UP, 2007. Print

Fericgla, Josep Ma. *Al traspuz de la ayahuasca*. Quito: Abya Yala, 1996. Print.

Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía*. 2 vol. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969. Print.

Flores, Enrique. "Chamanismo y neobarroso: poética de la ayahuasca". *Revista Laboratorio 5* (2011): n. pag. *Google Scholar*. Web. 2 Sept. 2013.

Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*. 2 vols. México D.F.: FCE, 1976. Print.

—. *Historia de la sexualidad*. 3 vols. México D.F.: Siglo XXI, 2005. Print.

Freud, Sigmund. *Obras Completas. XII: Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente (Schreber). Trabajos sobre técnicas psicoanalíticas y otras obras (1911-1913)*. Buenos Aires: Amorrortu, 1991. Print.

—. *Obras Completas. XIII: Tótem y tabú y otras obras (1913-1914)*. Buenos Aires: Amorrortu, 1991. Print.

—. *Obras Completas. XXI: El porvenir de una ilusión, El malestar en la cultura, y otras obras (1927-1931)*. Buenos Aires: Amorrortu, 1992. Print.

Furst, Peter T. *Flesh of the Gods; the Ritual Use of Hallucinogens*. New York: Praeger Publishers, 1972. Print.

Fuses. Dir. Carolee Schneemann. Electronic Arts Intermix. 2003. DVD.

García Lorca, Federico. *Conferencias*. 2 vols. Ed. Christopher Maurer. Madrid: Alianza Editorial, 1984. Print.

—. *Obras Completas*. Vol. III. Madrid: Aguilar, 1986. Print.

—. *Poeta en Nueva York*. Madrid: Cátedra, 1987. Print.

—. *Prosa I. Obras VI*. Madrid: Akal, 1994. Print.

Goethe, Johann Wolfgang von. *The auto-biography of Goethe. Truth and poetry: from my life*. Wiley and Putnam, New York, 1846. Google Docs. Web. 2 May 2014.

Giobellina Brumana, Fernando. *Soñando con los dogon: en los orígenes de la etnografía francesa*. Madrid: CSIC, 2005. Print.

Girard, René. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama, 2005. Print.

Gonzalez-Reimann, Luis. "Alcanzar la otra orilla. Una metáfora duradera en las religiones del subcontinente Indio." *Mito e Historia II: El umbral de la eternidad*. Ed. Olivia Cátedra. Mar del Plata: Suárez, 2013. Print.

Gubern, Román. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Anagrama, 2005. Print.

—. *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama, 1999. Print.

—. *Val del Omar, cinemista*. Granada: Los libros de la estrella, 2004. Print.

Hernández, Carolina. "A 30 años de su muerte: Clarice Lispector. Un homenaje a su existencia." *Shangri-la. Derivas y ficciones aparte 5* (2008): 7-17. *Google Scholar*. Web. 17 June 2014.

"Holy Mountain, The." Dir. Alejandro Jodorowsky. *Films of Alejandro Jodorowsky, The 1968-1973*. Anchor Bay Entertainment, 2007. DVD

Hulin, Michael. *La mística salvaje. En las antípodas del espíritu*. Madrid: Siruela, 2007. Print.

Iribas Rudín, Ana. "En busca de la alteridad: autoexperimentaciones de Henri Michaux". *Arte, Individuo y Sociedad 12* (2000): 171-184. Print.

- . “Salvador Dalí desde el psicoanálisis”. *Arte, Individuo y Sociedad* 16 (2004): 19-47. *Google Scholar*. Web. Aug. 2012.
- Jarillot-Rodal, Cristina. *Manifiesto y Vanguardia. Los manifiestos del futurismo italiano, dadá y el surrealismo*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2010. Print.
- Jiménez, Reynaldo. *Templar. Aguas aéreas*. By Néstor Perlongher. Buenos Aires: Ultimo Reino, 1991. Print.
- Jodorowsky, Alejandro. Entrevista. By Ignacio Reyó. 2 March 2012. *Google*. Web. 8 Aug. 2013.
- . Entrevista. *Textos, imágenes, resonancias*. By Daniel González Dueñas”. May 2010. Web. 25 July 2013.
- Jones, Christopher. “Dalí. La aventura prodigiosa de la encajera y el rinoceronte”. *El Mundo* 6 May 2004. Web. 14 Dec. 2009.
- Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. New York: B. W. Huebsch, 1922. Print.
- . *Stephen Hero: a Part of the First Draft of A Portrait of the Artist as a Young Man*. New York: New Directions, 1944. Print.
- Juan de la Cruz, San. *Subida al Monte Carmelo*. Madrid : Rialp, 1961. Print.
- Junquera, Carlos. *El chamanismo en el Amazonas*. Barcelona: Mitre, 1991. Print.
- Kim, Kwon Tae Jung. *El elemento oriental en la poesía de Octavio Paz*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1989. Print.
- King, Lloyd. “Surrealism and the Sacred in the Aesthetic Credo of Octavio Paz.” *Hispanic Review* 37.3 (1969): 383-393. *MLA International Bibliography*. Web. 5 Dec. 2012.

- Kolakowski, Leszek. *Si Dios no existe... Sobre Dios, el diablo, el pecado y otras preocupaciones de la llamada filosofía de la religión*. Madrid: Tecnos, 2007. Print.
- Kristeva, Julia. *Historias de Amor*. Madrid: Siglo XXI, 1987. Print.
- Lacan, Jacques. *Escritos I*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002. Print.
- Lahuerta, Juan José. *El fenómeno del éxtasis. Dalí ca. 1933*. Madrid: Ediciones Siruela, 2004. Print.
- Lapis*. Dir. James Whitney. 1966. Film.
- Lautréamont, Conde de. *Los cantos de Maldoror*. Santa Clara, Cuba: Sed de Belleza, 2006. Print
- Lezama Lima, José. *Tratados en La Habana*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1969. Print.
- Lispector, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. Print.
- . *A imitação da rosa*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973. Print.
- . *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: F.Alves. 1961. Print
- . *A paixão segundo G.H.* Brasil: Editora da UFSC, ALLCA XXe, 1988. Print.
- . *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. Print.
- . *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009. Print.
- . *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. Print.
- . *Onde estivestes de noite?* Rio de Janeiro: Artenova, 1974. Print

- . *Perto do coração selvagem*. Lisboa: Relógio d'água, 2000. Print.
- . *Seleção de "Clarice Lispector"*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1975. Print.
- . *Um Sopro de Vida (Pulsações)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. Print.
- . *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. Print.
- Lodge, David, ed. *Modern Criticism and Theory: A Reader*. London: Longmans, 1988. Print.
- Losada Soler, Elena, et al., eds. *Clarice Lispector. La escritura del cuerpo y el silencio. Extra 2*. Barcelona: Revista Anthropos, 1997. Print.
- Losada, Matt. "San Juan de la Cruz in Tactilvisión: The technological mysticism of José Val del Omar's Tríptico elemental de España." *Studies in Hispanic Cinemas (new title: Studies in Spanish & Latin American Cinemas)* 7.2 (2010): 101-115. *MLA International Bibliography*. Web. 3 Sept. 2012.
- Magis, Carlos H. *La poesía hermética de Octavio Paz*. México, DF: El Colegio de México, 1978. Print.
- Marcuse, Herbert. *Eros and Civilization*. Boston: Beacon Press, 1971. Print.
- Marks, Laura U. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham and London: Duke University Press, 2000. Print.
- Martins, Marcus V. M. "A Imitação do Silêncio: um ensaio sobre o conto "A Imitação da Rosa" de Clarice Lispector." *Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação* 3.4 (2010): 1-14. Google Scholar. Web. 12 June 2014.
- Minguet Batllori, Joan M. *El manifest Groc. Dalí, Gasch, Montanyà i l'antiart*. Barcelona: Cercle de Lectors, 2004. Print.

- Moisés, Massaud. "Clarice Lispector: ficção e cosmovisão". *Estado de São Paulo. Suplemento Literário* (26 Sept. 1970): 1. Print.
- Moldes, Diego. *Alejandro Jodorowsky*. Madrid: Cátedra, 2012. Print.
- Moser, Benjamin. *Why this World: A Biography of Clarice Lispector*. New York: Oxford University Press, 2009. Print.
- Nietzsche, Friedrich. *Aurora*. Madrid: M.E., 1994. Print.
- . *Así habló Zaratustra. La genealogía de la moral. El crepúsculo de los ídolos*. Vol. II. Cano, Germán, ed. Madrid: Gredos, 2009. Print.
- . *El nacimiento de la tragedia. El caminante y su sombra. La ciencia jovial*. Vol. I. Cano, Germán, ed. Madrid: Gredos, 2009. Print.
- Nunes, Benedito. *O mundo de Clarice Lispector (ensaio)*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1966. Print.
- Núñez, Fabián. "Herança e renegação". *Contracampo* 91 (2008). Google. Web. 5 Aug. 2013.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. Madrid: Alianza Editorial, 1981. Print.
- . *Obras Completas. Tomo IV. (1929-1933)*. 6ª Ed. Madrid: Revista de Occidente, 1966. Print.
- Ortiz-Echagüe, Javier. Introducción. *Escritos de Técnica, poética y mística*. By José Val del Omar. Barcelona: Ediciones de la Central, 2010. Print.
- Otto, Walter F. *Dionysus: Myth and Cult*. Bloomington: Indiana University Press, 1965. Print.

Passion of Joan D'Arc, The. Dir. Carl Theodor Dreyer. Feat. Renée Jeanne Falconetti. 1928. Film.

Payaguaje, Fernando. *El bebedor de yajé*. Río Aguarico: CICAME, 1990. Print.

Paz, Octavio. *Configurations*. New York: New Directions Books, 1971. Print.

—. *El arco y la lira*. México: FCE, 2003. Print.

—. La mirada anterior. *Las enseñanzas de don Juan*. By Carlos Castaneda. México: Fondo de Cultura Económica, 2007. Print.

—. *Las peras del olmo*. Barcelona: Seix Barral, 1982. Print.

—. *Obra completa. La casa de la presencia*. Vol. 1. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1994. Print.

—. *Obra completa. Ideas y costumbres II*. Vol. 10. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996. Print.

—. *Obra completa. Obra poética I*. Vol. 11. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1997. Print.

—. *Obra poética (1935-1988)*. Barcelona: Seix Barral, 1998. Print.

Perez Turrent, Tomás y José de la Colona. *Buñuel por Buñuel*. Madrid: Plot, 1985. Print.

Perlongher, Néstor. *Agua aérea*. Buenos Aires: Ultimo Reino, 1991. Print.

—. *El negocio del deseo. La prostitución masculina en São Paulo*. Buenos Aires: Paidós, 1999. Print.

—. *Papeles Insumisos*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2004. Print.

—. *Prosa Plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue, 1997. Print.

Philips, Rachel. *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1976. Print.

Platón. *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*. Madrid: Gredos, 1988. Print.

Powell, Anna. *Deleuze, altered states and film*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. Print.

Quance, Roberta Ann. "On the way to 'duende' (through Lorca's Elogio de Antonia Mercé, 'la Argentina', 1930)." *Journal of Iberian and Latin American Studies* 17:2-3 (2011): 181-194. Google Scholar. Web. 29 Aug. 2012.

Racionero, Luis. *Filosofías del Underground*. Barcelona: Anagrama, 1987. Print.

Rosa, Nicolás. *Tratados sobre Néstor Perlongher*. Buenos Aires: Ars, 1997. Print.

Rossoni, Igor. *Zen e a poética auto-reflexiva de Clarice Lispector: uma literatura de vida e como vida*. São Paulo: UNESP, 2002. Print.

Sá, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1993. Print.

Sade, Marquis de. *Justine*. Madrid: Fundamentos, 2000. Print.

—. *La Verdad*, Buenos Aires: Atuel, 2005. Print.

Sánchez Vidal, Agustín. *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*. Barcelona: Círculo de lectores, 1991. Print.

Santa Sangre. Dir. Alejandro Jodorowsky. Severin Films. 2010. DVD

Sarduy, Severo. *Obra completa*. Vol. I. Madrid: ALLCA XX/Ediciones Unesco, 1999. Print.

—. *Obra completa*. Vol. II. Madrid: ALLCA XX/Ediciones Unesco, 1999. Print.

Sartre, Jean-Paul. *El ser y la nada*. Barcelona, Altaya, 1993. Print.

—. *La náusea*. México D.F.: Época, 2008. Print.

Schiller, Friedrich. *On the Aesthetic Education of Man*. Oxford: Clarendon Press, 1982. Print.

Schneider, Luis Mario. Artaud y México. *México y viaje al país de los tarahumaras*. By Antonin Artaud. México: FCE, 1984. Print.

Scholem, Gershom. *On the Kabbalah and its Symbolism*. New York: Schocken, 1969. Print.

Smith, Greg M. "Moving Explosions: Metaphors of Emotion in Sergei Eisenstein's Writings." *Quarterly Review of Film and Video* 21.4 (2004): 303-315. Google Scholar. Web. 07 Dec. 2014.

Souriau, Etienne. *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Akal, 2010. Print.

Stephens, Robert. Review of *On Hashish*, by Benjamin, Walter. H-German. H-Net Reviews (2008): n. pag. *Google Scholar*. Web. 30 Aug. 2013.

Suzuki, D.T. *Introducción al Budismo Zen*. Bilbao: El mensajero, 1986. Print.

Taussig, Michael. *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man. A Study in Terror and Healing*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1991. Print.

“Topo, El.” Dir. Alejandro Jodorowsky. *Films of Alejandro Jodorowsky, The 1968-1973*. Anchor Bay Entertainment, 2007. DVD

Trías, Eugenio. *Tratado de la pasión*. Madrid: Taurus, 1979. Print.

Val del Omar, José. *Escritos de Técnica, poética y mística*. Ortiz-Echagüe, Javier, ed. Barcelona: Ediciones de la Central, 2010. Print.

Waldman, Berta. *Clarice Lispector: a paixão segundo C.L.* São Paulo: Brasiliense, 1983. Print.

Wolin, Richard. *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*. New York: Columbia University Press, 1982. Print.

Page intentionally left blank