

AAP8905

TESIS
L 2003
03

LOS MUNDOS DETRÁS DE LA PUERTA DE PIEDRA

**Un análisis de la construcción de mundos paralelos a partir
de los procesos oníricos y la fragmentación del yo en la
novela de Leonora Carrington**

POR

KORAL GARCÍA DELGADO

Trabajo de Grado presentado para optar al título de
Licenciada en Letras

UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO

Caracas, Abril 2003

UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE LETRAS

LOS MUNDOS DETRÁS DE LA PUERTA DE PIEDRA

AUTORA:

KORAL GARCÍA DELGADO

TUTORA:

EVA Y. MÁRQUEZ

CARACAS, ABRIL 2003

AAP8905.



PRÓLOGO

En las postrimerías del siglo XX y albores del siglo XXI que actualmente atravesamos, resulta un tanto obsoleto abocarse a una sola manera de ver el mundo, mucho más si el mundo del que pretendemos ser observadores es el mundo de la literatura. Numerosos sistemas de análisis se han sucedido a lo largo del estudio de la literatura, muchos de ellos derivados de otras disciplinas, como pueden ser la lingüística, la sociología, las ciencias puras, y pare de contar, por no hablar de los análisis de tipo impresionista que durante tanto tiempo han prevalecido sobre los criterios más serios y "objetivos".

La larga trayectoria dialéctica que se ha sucedido a la hora de tornar la mirada hacia la literatura con el objeto de desentrañar el sentido último de cada palabra plasmada sobre el espacio textual de una obra literaria, independientemente del género al cual pertenezca, ha dejado muchos aportes de calidad, como también ha conducido en numerosas ocasiones a desaciertos garrafales. No es el objetivo de este trabajo de investigación discriminar cuáles han sido los errores y cuáles los aciertos en cada caso, puesto que tan ambiciosa pretensión

resultaría en una cadena inacabable de enumeraciones y además escapa al propósito que nos hemos señalado.

Este preámbulo sirve, en cambio, para justificar la adopción de un método holístico de investigación, en el cual se ha procurado establecer un sincretismo multidisciplinario en el que se conjugan la psicología psicoanalítica, la física cuántica, atómica y molecular, la filosofía inherente a tradiciones esotéricas, indígenas y orientales, así como también los análisis textualistas, estructurales y semióticos, cada vez que uno de ellos se ajustó mejor a los propósitos de esta investigación.

En principio, podría parecer que estas disciplinas son muy dispares y lejanas entre sí, pero una vez que nos enfrentamos a un libro como el de Leonora Carrington en cuestión, es decir, La puerta de piedra, se hace patente la necesidad de abrir nuestra percepción a múltiples maneras de conocer el universo que nos rodea. Un texto con la complejidad de La puerta de piedra no sólo nos permite, sino que nos pide a gritos, que lo abordemos a partir de una multiplicidad de perspectivas, o lo que es lo mismo, nos exige que lo abordemos con la misma multiplicidad que él se presenta ante nosotros, para demostrar de esta manera la convergencia de elementos que ante una mirada superficial no

encontrarían ni siquiera un punto de comunicación. Teniendo en consideración el contexto social y artístico que envolvió durante buena parte de su vida a la autora que nos ocupa, es importante rescatar las palabras del maestro surrealista acerca del "encuentro de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección".

Pero centrándonos ya en nuestro tema, se plantea la siguiente interrogante: ¿Por qué construir un mundo paralelo a partir de la escisión de la célula primordial del sujeto - el yo -, manifiesta, además, durante los procesos oníricos? ¿No sería más fácil reducir el texto de La puerta de piedra a una mera enumeración caótica de personajes y acciones inconexas, incoherentes, limitarnos a concebir el texto como el registro de un delirio de la autora? Seguramente sería más fácil, no obstante, de ese modo nos estaríamos privando de la increíble experiencia vital que nos espera como lectores co-partícipes y (re)constructores de la novela, y con esto, nos negaríamos también la oportunidad de asimilar toda la carga simbólica que surge en cada lectura de la misma.

La autora

Agradecimientos

A todas aquellas personas y entidades que permitieron la realización de este trabajo, quienes con paciencia, amor y tolerancia soportaron mi carácter y excentricidades, acompañándome a través de mi propia puerta de piedra, especialmente a Eva, Karellys, Anövah y Argkhaim.

*A Anövah, Argkhaim, Karellys y Leonora,
ángeles y guías de mi camino.*

ÍNDICE GENERAL

Prólogo.....	iii
Agradecimientos.....	vi
Dedicatorias.....	vii
Índice.....	viii
Índice de Ilustraciones.....	x
Resumen analítico	xi
Hoja de Evaluación	xii
Introducción.....	1
Capítulo I: Los Mundos Paralelos	5
A.- Mundos Paralelos: Una antigua preocupación	8
B.- Cuando la ciencia alcanza a la ficción	17
C.- Otros mundos al alcance de la mano	30
Capítulo II: La Fragmentación del Yo.....	39
A.- ¿Quiénes somos yo?	42
B.- Jung, una luz al final del túnel	56
Capítulo III: Los Procesos Oníricos	70
Capítulo IV: Leonora Carrington: Una Pequeña Biografía	93
Capítulo V: Los mundos detrás de la Puerta de Piedra.....	110

A.- El personaje en <u>La Puerta de Piedra</u> : Uno y Múltiple y Uno...	119
B.- Mundos Paralelos: Mundos del Símbolo	138
1.- <u>La puerta de piedra</u> , el mundo de la alquimia	138
2.- Los símbolos y los arquetipos en <u>La puerta de piedra</u>	152
3.- Voz femenina en los procedimientos alquímicos	166
Conclusiones	189
Anexos:	
Cuento de Leonora Carrington:	
Las Hermanas	192
Entrevistas a Leonora Carrington:	
A.- Leonora Carrington: rebelde y sobrenatural	203
B.- La Jornada Semanal	209
Bibliografía	217

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Portada:

"El Guardián del Huevo" (The Giantess), ca. 1950.

Óleo sobre madera, 117 x 68 cm.

Leonora Carrington

Colección Particular de la Autora

Carrington, Leonora:

The House Opposite	xiv
Temple of the World	4
El Mundo Mágico de los Mayas	38
Amore che move il Sole et l' autre stelle	69
The Inn of the Dawn Horse (autorretrato)	92

García Delgado, Koral:

La Alquimia del Marfil	118
El Desierto de Mesopotamia	128
El Judío	137
El Gigante Labio Leporino	151
El Observatorio	165
Los Alquimistas	180
Calabas Ko	190
Los Músicos	216

Otras:

Las Sefiroth	163
--------------------	-----

RESUMEN ANALÍTICO DEL TRABAJO DE GRADO

Autora: Koral García Delgado

Título: "Los mundos detrás de la Puerta de Piedra"

Profesora-Guía: Eva Y. Márquez

Curso académico: 2002-2003

Número de Páginas: 220

En el primer capítulo se exponen diversas disciplinas que han afirmado la posibilidad de mundos paralelos o, al menos, que los han anhelado, lo cual quiere decir que existen, aun como quimera. Esto con el objetivo de plantear una plataforma teórica que permita al lector una mirada pluridimensional de la realidad, pues se parte de este supuesto, la existencia de mundos paralelos, como base para organizar el texto de Carrington.

Posteriormente, en "La Fragmentación del Yo", se hace una revisión de las nociones de individuo, conciencia e identidad planteados por la doctrina psicoanalítica y otras tradiciones, para establecer que la identidad es multipolar, más aún en la época actual, donde la escisión se ha vuelto un rasgo característico de la sociedad; así se pretende demostrar de qué manera la noción del yo responde a un proceso complejo que se manifiesta de múltiples maneras, como de hecho lo hace en la novela de Carrington.

El tercer capítulo trata sobre la naturaleza, el papel y la importancia atribuidos a los sueños por la psicología, el arte, la literatura y las tradiciones chamánicas; también se muestra la concepción de los sueños como portal hacia espacios ignotos, que podríamos llamar mundos paralelos.

Luego se incluyen los datos biográficos de la autora ya que no se cuenta entre las más conocidas fuera de los círculos especializados, y aun dentro de éstos, tampoco se encuentra una gran documentación al respecto; se pretende, de alguna manera, enmendar esta inadvertencia de los sectores académicos.

El quinto capítulo analiza el paralelismo entre el argumento de la novela y el proceso alquímico, y plantea que los procesos oníricos presentes en el texto son la clave para la construcción de mundos paralelos, que reconocemos gracias a la escisión de la identidad de los personajes.

HOJA DE EVALUACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO
DISCRIMINACIÓN DE LA NOTA

EVALUACIÓN FINAL _____

Br. **Koral García Delgado**

TÍTULO DEL TRABAJO : **Los Mundos detrás de La Puerta de Piedra**

PROFESOR-GUÍA: **Eva Y. Márquez**

JURADO EXAMINADOR: _____

PARTE I.- Aspectos generales (50%=10 pts.) TOTAL_____

	EX	MB	B	R	M
1.- Antecedentes (2 pts.)	2	1,50	1	0,50	0
2.- Análisis de Fundamentos Marco Teórico (1 pto.)	1	0,75	0,50	0,25	0
3.- Relación entre los Antecedentes y los objetivos de la investigación (1 pto.)	1	0,75	0,50	0,25	0
4.- Procedimiento de la Investigación (3 pts.)	3	2,50	2	0,50	0
5.- Análisis de los Resultados. Objetivos logrados (3 pts.)	3	2,50	2	0,50	0

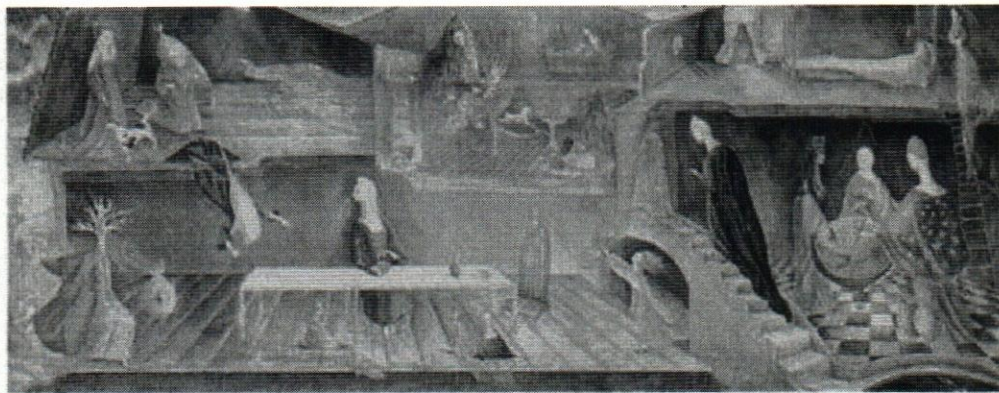
PARTE II.- Aspectos formales (25%=5 pts.) Total _____

	EX	MB	B	R	M
1.- Redacción y estilo (1 pto.)	1	0,75	0,50	0,25	0
2.- Citas de Referencia (1 pto.)	1	0,75	0,50	0,25	0
3.- Bibliografía (1 pto.)	1	0,75	0,50	0,25	0

4.- Ortografía (1 pto.)	1	0,75	0,50	0,25	0
5.- Coherencia de ideas (1 pto.)	1	0,75	0,50	0,25	0

PARTE III.- Exposición y Defensa del trabajo (25%=5 ptos.)
Total _____

	EX	MB	B	R	M
1.- Seguridad, claridad y coherencia en la presentación (1 pto.)	1	0,75	0,50	0,25	0
2.- Dominio del tema y utilización del vocabulario pertinente (2 ptos.)	2	1,50	1	0,50	0
3.- Emisión de criterios propios (2 ptos.)	2	1,50	1	0,50	0



INTRODUCCIÓN

La novela de Leonora Carrington titulada La puerta de piedra nos brinda la oportunidad de explorar nuevos horizontes, abrir nuestras esferas de significación e internarnos en dimensiones que muchas veces son ignoradas o temidas: las profundidades del ser. El texto de Carrington construye un espacio alterno que conecta al lector con lo más recóndito de su propio imaginario y despierta sus monstruos y maravillas empolvados en el baúl de los recuerdos. Sus personajes convierten la existencia en vivencia fantástica, en delirio multipolar y centrífugo.

En este trabajo de investigación se analizará en primer lugar la concepción de los mundos o universos paralelos dentro de diversas disciplinas, presentando las coincidencias existentes en muchos de sus planteamientos a pesar de su distanciamiento en el tiempo, el espacio y el objeto de estudio; para de este modo sentar el precedente de lo que se busca desarrollar y demostrar en el análisis de la novela, propiamente dicho. Con tal exposición se pretende por una parte, abolir una visión unívoca de la realidad, y por la otra, plantear la verosimilitud existente en la novela de Carrington, tanto en cuanto "mundo posible."

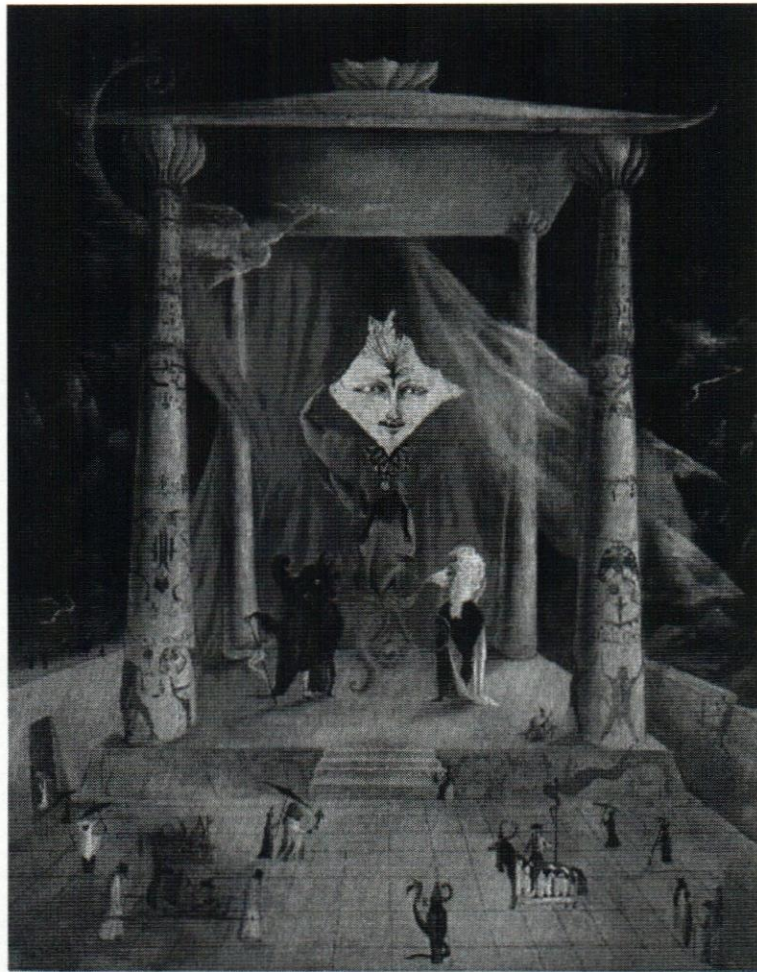
Después se estudiará en qué consiste la escisión del yo, dentro de los términos del psicoanálisis fundamentalmente, para comprender el modo en que dicha fragmentación, o más bien, la unificación de los fragmentos escindidos, lo que podríamos denominar "proceso de individuación", contribuye a la construcción, equivalente a un descubrimiento, de un mundo paralelo que se desarrolla independientemente de la realidad ficcional de la vigilia, pero íntimamente relacionado con ésta, en una compleja red de interrelación, como se irá demostrando a lo largo del análisis.

Este mundo paralelo es principalmente el conformado por los procesos oníricos, a los cuáles se dedica otro capítulo, donde se abordará el papel y la importancia que han desempeñado los sueños a través del tiempo en las diversas culturas y sus manifestaciones específicas; se analizará el enfrentamiento con la realidad de los sueños y el desciframiento de ese rico universo simbólico que subyace en las imágenes y sucesos que se producen al soñar, los cuales, de acuerdo con la doctrina psicoanalítica, constituyen un paso fundamental en el camino del proceso de individuación, que no es otra cosa sino la búsqueda

que todo ser humano debe emprender para erigirse como ser completo, con total autoconocimiento.

También se ha considerado necesario incluir una breve reseña bibliográfica de la autora de la novela, o sea, Leonora Carrington, antes de comenzar con el análisis , pues durante el transcurso del proceso de investigación que dio lugar al presente trabajo se hizo latente el desconocimiento general que existe fuera de los círculos culturales de México, Europa y Nueva York acerca de la vida y obra de esta artista, especialmente de su trabajo literario.

Para finalizar, se presenta el análisis de la novela, donde se tratará de demostrar cómo, a partir de la fragmentación de la identidad de los personajes y de los procesos oníricos de los mismos, se construyen mundos paralelos, de plataforma simbólica; esta aproximación surge de la observación de los paralelismos presentes entre la novela estudiada y las tradiciones esotéricas como la cábala y el tarot, principalmente, a partir de lo cual llegamos a las nociones alquímicas, bien sean éstas interpretadas desde la psicología o desde la magia.



CAPÍTULO I

LOS MUNDOS PARALELOS

Los mundos, universos o dimensiones paralelos no son desconocidos totalmente en nuestra realidad, en todas las culturas primigenias que nos han servido de legado para nuestro acerbo encontramos alusiones a ellos; desde las mitologías y leyendas indígenas de todo el mundo, hasta los modernos relatos de autores como J.R.R. Tolkien y Carlos Castaneda, por ejemplo, pasando por la literatura medieval caballeresca, especialmente la del ciclo artúrico, por las propuestas vanguardistas, por el realismo mágico y lo real maravilloso americano, sin obviar tampoco los avances tanto de la psicología, como de la física cuántica y subatómica, cuyo desarrollo se produjo a partir de la teoría de la relatividad. Un autor llamado Fritjof Capra nos explica lo siguiente a propósito de la teoría de la relatividad:

Según la Teoría de la Relatividad, el espacio no es tridimensional y el tiempo no es una entidad separada. Ambos están íntimamente

relacionados y forman un continuo cuatridimensional <<espacio-tiempo>>. En la Teoría de la Relatividad, por lo tanto, no podemos hablar de espacio sin hablar de tiempo y viceversa. Además, no hay ningún flujo universal de tiempo como en el modelo newtoniano... En la Teoría de la Relatividad, el concepto newtoniano de un espacio absoluto como escenario de los fenómenos físicos es abandonado y del mismo modo ocurre con el concepto de un tiempo absoluto. Espacio y tiempo se convierten meramente en elementos del lenguaje que un observador particular utiliza en su descripción de los fenómenos.¹

Como vemos, abocarse a un concepto unívoco de la realidad es algo insostenible, pues el ser humano aún no ha podido desentrañar por completo los misterios del universo.

En cuanto al universo narrativo, Bajtin² acuña el concepto de cronotopo, la fusión en un mismo plano del tiempo (cronos) y del espacio o lugar (topos), indicando con esto una interrelación inseparable entre ambas categorías; es decir, nos habla de la imposibilidad de desarrollarse un espacio fuera de un lapso temporal y viceversa, pero entonces encontramos que la ficción nos permite formar este nexo entre temporalidades y espacios que no corresponden con el concepto generalizado de la realidad y es de esta manera que el texto narrativo adquiere un carácter subversivo,

pues tiene la libertad de plantear, como en el caso que nos ocupa, la coexistencia temporal de espacios alternos y simultáneos, que irían trazando líneas paralelas, aunque no por ello equivalentes, las cuales podrían llegar a cruzarse, dada la infinitud del universo y su incalculable combinación de posibilidades.

Los mundos paralelos son, ante todo, una posibilidad, pero también, y acaso más aún, una comprensión de la multiplicidad que se alberga en cada uno de nosotros.

¿Cuántas estrellas hay en el universo? Miles de millones, y quizá, por simple cálculo de probabilidades, exista en alguna remota galaxia un sistema solar idéntico al nuestro, con un planeta gemelo a la Tierra, donde viven y sueñan seres idénticos a nosotros.

Ésta es una de las tantas hipótesis que nos hablan de la posibilidad de que haya más mundos con vida inteligente, pero no es la única. Antes de la llegada a América de los descubridores y conquistadores, la sola mención de la existencia de un desconocido

continente que albergara vida humana, así como la creencia en la forma esférica de nuestro planeta, era una ocurrencia absolutamente risible, cuando no incluso punible, como lo demuestran sobrados casos de la Historia.

A. Mundos Paralelos: Una antigua preocupación

En el siglo XVII, Cyrano de Bergerac, a dos años de su muerte, revoluciona el mundo del pensamiento con su atrevida sátira El Otro Mundo o Los Estados e Imperios de la Luna³, más conocida por la posteridad simplemente como "Viaje a la Luna", en esta fantástica ficción, el satélite es escenario de un mundo alucinado, hogar, entre otras criaturas, de quimeras y utopías desterradas de nuestro planeta; en el siglo XVIII, Marmontel, un ocurrente autor francés, escribió un opúsculo sobre *La Pluralidad de los Mundos*⁴. No hay precedentes en Oriente ni en Egipto sobre esta hipótesis. Los otros mundos en las tradiciones religiosas de la humanidad están en otro plano, no físico: son los Olimpos, Amentas, Islas de los Inmortales, Paraísos y Walhallas de la cuarta

dimensión, por llamarlos de algún modo. Las ideas platónicas y las jerarquías celestiales de Dionisio Aeropagita también existen en limbos inmateriales, junto con los arquetipos del filósofo egipcio Plotino, quien nos dice:

Toda cosa sin forma y hecha para recibir una forma y una impronta inteligible es fea y fuera de la razón divina en tanto que no tiene parte en el impronta y virtud espiritual.⁵

Toda cosa, según Plotino, es un reflejo, a su nivel, de la Inteligencia suprema, y este reflejo, este elemento espiritual, es la única realidad "verdaderamente real", valga la redundancia, que se encuentra en ella. Esa parte divina es lo que da existencia al mundo y el mundo no subsiste un instante sin la presencia divina. Esta presencia divina es continua creación, perpetuo sostén de todas las cosas por el aliento divino que mantiene al mundo en la existencia por Su gracia. Desde entonces la repetición del don de la gracia se convierte en recreación perpetua donde el mundo se repite, similar a lo que fue. La noción de recreación perpetua que mantiene al

mundo en el ser, encuentra la incesante renovación de los accidentes en los arquetipos⁶.

Que hay otros mundos habitados, vivos, fuera del nuestro, pero de carbono y silicio, oxígeno y nitrógeno, es una osadía reciente de la mente humana⁷. Sobre ella se basa la idea de "panspermia", o fecundación del globo terráqueo procedente de elementos extraterrestres; hermosa metáfora la imagen de un cometa, con su cola de fuego que, como espermatozoide sideral, penetra al óvulo de la Tierra.

La vida, tal y como la conocemos, no ha sido siempre igual en nuestro propio planeta. Ni siquiera en el plano inmediato y real podemos asegurar que la única forma de vida sea la que conocemos. Como nos explica Claude Kordan⁸, sin ir más lejos, los virus y retrovirus son seres con una existencia bien distinta de la nuestra. Tanto así, que los científicos no se atreven a decantarse sobre la polémica de si están vivos o no.

Incluso las mismas bacterias, hasta que fueron descubiertas por Pasteur, pasaban desapercibidas y el resto de la humanidad ni siquiera se planteaba su existencia, pero ese hecho no constituía ningún impedimento para vivir en el "mundo paralelo" de la microscopia. Quizás nosotros mismos no seamos más que bacterias o algo similar de un organismo superior, y lo que creemos un universo ordenado bien pudiera ser el aparato digestivo de un gigante inconmensurable en el que vivimos.

En el mismo plano físico en el que nos movemos y sin referirnos a nada extraño, oculto o esotérico, hay más de una realidad, más de un mundo. Podríamos empezar con el mundo de las ondas, seguir con el mundo de las radiaciones y acabar con el mundo de vibraciones moleculares, por citar sólo algunos, para darnos cuenta de que nuestra realidad inmediata dista mucho de ser única, unívoca.

Nuestra forma de ver, comprender y percibir la materia no se debe más que a una frecuencia de onda, tanto en lo lumínico como en lo molecular. Vemos lo que vemos porque nuestros sensores

fotónicos, los ojos, sólo son capaces de captar una estrecha banda de amplitud de las ondas lumínicas, es decir, que sólo vemos las formas y los colores que nuestros ojos son capaces de ver en un estrecho margen de luz, con lo cual nos perdemos lo ultravioleta, lo infrarrojo y las microondas. Con los sonidos nos pasa algo similar, sólo oímos un estrecho espectro de las ondas sonoras.

La materia que sentimos como gruesa y sólida en realidad es producto de una ilusión, ya que su aparente (e incontrovertible) solidez se debe al movimiento acelerado de los electrones y no a la cantidad de materia real que contiene.

Si en lugar de glóbulos oculares fotosensibles tuviésemos señales de microondas, veríamos el mundo de una manera bien distinta: vacío en su mayoría con vórtices de energía produciendo millones de iridiscencias; todo transparente y oscuro a la vez, con una estética completamente diferente a la que percibimos ahora.

En otras palabras, la diferencia de vibraciones moleculares podría permitir, y todo eso en un plano estrictamente físico y

material, que dos cuerpos ocuparan el mismo espacio. ¿Parece una locura imposible de probar? Pues resulta que esto es algo que los físicos ya han demostrado: Los electrones lo hacen, y son capaces de pasar por dos sitios distintos a la vez, o de no estar en ninguna parte a pesar de seguir manteniendo la estructura molecular que generan.

Físicamente, sin hablar todavía de campos dimensionales, en teoría es posible que justo en el lugar donde nos encontramos en este momento, se encuentre otro ser o cosa con un nivel de vibración distinto. Ese ente nos podría atravesar, pasar a través de nuestra estructura molecular sin que nos diésemos cuenta, sin alterarnos apenas, como si fuéramos un fantasma. Si pudiéramos asomarnos a esas otras realidades de vibración molecular, simplemente desapareceríamos de la realidad que percibimos y nos adentraríamos en un mundo paralelo que tenemos aquí mismo.

Los avances en el campo de la Física nos abren las puertas a una nueva manera de percibir la realidad, como nos dice Fritjof Capra en su libro El Tao de la Física:

.La influencia de la física moderna va más allá de la tecnología. Se extiende al campo del pensamiento y la cultura, donde ha llevado a una profunda revisión del concepto que tiene el hombre del Universo y su relación con él.⁹

El pase al 'otro lado', a una dimensión extraña, no es novedad en las letras. Ha sido usada toda clase de llaves para abrir la puerta de comunicación. Son minoría los ejemplos de narraciones que prodigan mundos, en plural; por lo general el tránsito ha permitido el acceso a un solo universo alterno. Uno de los más explotados entre los motivos favoritos de la literatura de ciencia ficción es el pase a otras dimensiones. En especial la cuarta ha logrado difusión incluso entre lectores no habituales del género; quién más o quién menos la ha oído nombrar, si bien pocos podrían ensayar una definición. Lamentablemente también ha sido la harina para la pasta de la ficción especulativa de la peor calidad y por eso es probable que haya deslucido su prestigio.

Otros mundos, puertas que se abren a lo desconocido, a la otredad, reflejo de nuestras expectativas y temores, que toma cuerpo especialmente en la ficción narrativa, tal como nos comenta Víctor Bravo en Los poderes de la ficción:

La alteridad, la presencia de dos ámbitos distintos y sin embargo en interrelación, supone, aparte de los dos universos, una frontera, un límite que separa sus territorios y que se convierte también en elemento significativo.¹⁰

Mencionar la cuarta dimensión es añadir otra, espacial a las nuestras. Esto no debe confundirse con el tiempo como cuarta dimensión einsteiniana. La cuarta dimensión a la que me refiero está -inconcebiblemente- en ángulo recto con las tres de nuestra vida cotidiana; se la ha analizado, medido y desmenuzado, por supuesto que en el nivel meramente conjetural.

A finales del siglo XIX, la narrativa sobrenatural estaba en boga, tanto como las corrientes espiritistas. Fue una época en que los espectros se colaban en la vida diaria y la imaginación daba

paso a intuiciones del inconsciente colectivo; pero hacia 1920 el género fantástico comenzó a indagar en los posibles accesos a otros mundos de la mano de autores como H.P. Lovecraft, en la "Saga onírica de Randolph Carter"¹¹, el camino de los sueños se convierte en la llave de plata que abre las puertas hacia las dimensiones desconocidas; el viaje a través de los sueños dirigidos guardaba, quizá sin que el autor lo sospechara, una curiosa analogía con las tradiciones de culturas indígenas, entre éstas las americanas, como la Maya o la Náhuatl, y también con la tradición tibetana de la mítica *Shambalah* o el viaje al más allá del *Bardo Todol*, el Libro Tibetano de los Muertos.

La presunción sobre la existencia de otras comarcas que no están ubicadas dentro del espacio-tiempo que conocemos, sino que más bien habitan vagas regiones metafísicas, ha estado presente en la filosofía, en la religión, en la literatura, antes de ser recibida por la ciencia. Según Diógenes Laercio¹², ya Leucipo y Demócrito defendieron un universo infinito con innumerables mundos que se creaban y se destruían sin cesar. También Parménides distinguía entre el mundo sensible (reducido a meras ilusiones de nuestros

sentidos) y el inteligible, único verdadero. Según Laercio, Platón tomó el antecedente y lo desarrolló con su diferenciación ante el topos uranos (lugar celeste), como se ve a continuación:

pasmosa colección de objetos
inconmovibles y estáticos.
inmortales árboles.
petrificados tigres,
junto a triángulos y paralelepípedos.
y también un hombre perfecto,
formado con cristales de eternidad.¹³

En esta dimensión o mundo paralelo e ideal de Platón existirían lo que podemos llamar las formas puras, de la cual el mundo sensible o real sería una duplicación, imperfecta, de aquél, es decir, un mundo paralelo.

B.- Cuando la ciencia alcanza a la ficción...

Durante un buen lapso de tiempo la literatura fantástica y de ciencia ficción nos transportó a mundos paralelos más o menos posibles, y nos habló de los quásares y de los agujeros negros

antes de que éstos fueran descubiertos. También mencionó la antimateria y hasta la posibilidad de que detrás del Sol se encontrara otro planeta idéntico al nuestro, al que no podríamos ver nunca precisamente por estar al otro lado del Sol. Sin acudir a feudos herméticos como el espejo, los sueños, las otras dimensiones o las películas, la narrativa de ficción ha transitado con frecuencia por un cosmos paralelo o alterno. Se menciona una realidad disímil a la nuestra, pero el autor se abstiene de ramificarla. La trama del relato se justifica y se agota con ese solo duplicado. Víctor Bravo nos dice:

Lo fantástico se produce cuando uno de los ámbitos, transgrediendo el límite, invade al otro para perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo.¹⁴

Ha sido abordado reiteradas veces el análisis de realidades alternas en la literatura fantástica. Uno de los mejores ensayistas argentinos en el área, Pablo Capanna, dedicó un interesante artículo al asunto, *La nariz de Cleopatra y el teniente Bonaparte*¹⁵. Allí expuso sobre ucronías, mundos paralelos y catacronismos, que pueden ser relacionados con conceptos bajtinianos como el de

cronotopo que mencionamos anteriormente. En todos los casos se trata de concepciones hipotéticas de la evolución histórica por extrapolación a partir de un punto de inflexión, de una variante en un acontecimiento del pasado. Los aciertos y los errores se suceden en todo vaticinio, aunque en principio todo son errores hasta que la ciencia no diga lo contrario, al descubrir como cierto lo que se ha predicho o intuido.

Los planos dimensionales, hasta que no se descubrió que los átomos podían vibrar en distintas amplitudes de onda, fueron sólo el producto de imaginaciones desveladas. Hoy en día, matemática y físicamente, se puede hablar de diferentes planos dimensionales, posibles en la realidad, al menos en teoría, pero imposibles de captar en un sistema de tres dimensiones. De nuevo, veamos lo que afirma Capra, en relación con la visión de la nueva física:

Las tres primeras décadas de nuestro siglo (Siglo XX) cambiaron por completo toda la situación de la Física radicalmente. Dos desarrollos separados –el de la Teoría de la Relatividad y el de la Física Atómica- destruyeron todos los conceptos principales de la concepción newtoniana del mundo: la noción del espacio y tiempo absolutos, las partículas sólidas elementales, la naturaleza

estrictamente causal de los fenómenos físicos, y el ideal de una descripción objetiva de la naturaleza.¹⁶

Los físicos admiten la existencia de los túneles cósmicos mejor conocidos como "agujeros de gusano", aunque a niveles cuánticos. Desde que Stephen Hawking¹⁷ desarrolló el concepto de agujero de gusano cuántico en 1988, la cosmología permite que existan roturas en el tejido espacio-temporal, una fluctuación que daría lugar a uno de estos fenómenos enormemente más pequeño que el núcleo de un átomo. Se trataría de un finísimo túnel con una boca en nuestro universo y la otra en este mismo universo, en otro tiempo, o en un universo paralelo.

La compleja teoría cuántica permite deslumbrantes conjeturas. Una de ellas es la que postula que al producirse una observación al nivel de partículas subatómicas, el universo entero se escinde en realidades disímiles; habiendo dos alternativas posibles, ambas se concretan, generando cosmos diferentes. Esa proposición le ha conferido jerarquía científica a una de las más antiguas quimeras humanas: la concepción de mundos paralelos. El

descubrimiento de las antipartículas (cuyas magnitudes son de signo contrario a las de las partículas) sugirió la presencia de antigalaxias e incluso de antiuniversos.

El conocimiento de la estructura fundamental de la materia ha progresado manifiestamente –como todas las ramas de la ciencia– en los últimos cien años. El modelo atómico evolucionó desde la primitiva idea de Demócrito que imaginaba unidades minúsculas e indivisibles de sustancia, pasando por el diseño ordenado de un sistema solar en miniatura, con electrones girando en prolijas órbitas alrededor de su núcleo. Estas escolares configuraciones fueron cediendo espacio a construcciones cada vez más abstractas, hoy virtualmente fuera de la comprensión de quienes no han cursado estudios especializados. La teoría de los *quanta* o *cuantos* trató de describir las propiedades atómicas en forma matemática; su desarrollo ha originado notables paradojas y hecho tambalear el venerable axioma filosófico de la causalidad.

Werner Heisenberg, Nobel de Física en 1932, introdujo el inquietante “Principio de Incertidumbre” según el cual es imposible

localizar exactamente una partícula y al mismo tiempo conocer en forma precisa su momento. No se trata, por supuesto, de un simple problema de insuficiencia en la técnica de medición; de acuerdo a la mecánica cuántica no existen cosas tales como un electrón que tenga simultáneamente un momento justo y una posición cabal. Este principio de incertidumbre tuvo resonancias de incalculable proyección en el plano de la filosofía ya que al no poderse establecer en forma integral el comportamiento de un corpúsculo quedaba diluida la relación causa-efecto, apareciendo la aleatoriedad en el comportamiento de los cuerpos, por lo menos a nivel subatómico. Los físicos se remitieron al terreno de las predicciones meramente estadísticas. Capra, en su mencionada obra, trata de adecuar el lenguaje de la física al entendimiento general y, así mismo, de encontrar los paralelismos existentes entre los descubrimientos de la física moderna y la concepción de la mística oriental; con respecto a la teoría de la incertidumbre encontramos las siguientes palabras:

En la física moderna, el Universo se experimenta como un conjunto dinámico, inseparable, que siempre incluye de una manera

especial al observador. En esta experiencia, los conceptos tradicionales de espacio y tiempo, de objetos aislados, y de causa y efecto, pierden su significado. Tal experiencia, no obstante, es muy similar a la de los místicos orientales. La similitud se hace aparente en la teoría cuántica y de la relatividad, y se acentúa aún más en los <<modelos cuántico-relativistas>> de la física subatómica donde ambas teorías se combinan para producir el más sorprendente paralelismo con el misticismo oriental.¹⁸

En esa línea, Niels Bohr, Nobel de Física en 1922, formuló la llamada "interpretación de Copenhague"; señaló que el observador interactúa con el sistema observado, que el solo hecho de medir un objeto lo modifica. En el caso de una partícula, es como si no tuviera propiedades definidas hasta que se efectúa la medición y entonces, por puro azar, adquiere determinadas características. Nada se puede afirmar de lo que acontece cuando no hay un sujeto ni tampoco por qué el resultado es uno u otro. Éste es uno de los fundamentos de la mecánica cuántica: un fenómeno pasa a ser tal sólo cuando es un fenómeno observado, de la misma manera que ocurre con el fenómeno narrativo, que sólo puede producirse en presencia del lector.

La coincidencia con la filosofía de Berkeley no es pura casualidad. Esta hipótesis retoma la vieja idea de que el ser es el ser percibido (esse est percipi).

Para superar esta incomprensible situación de que un acontecimiento no sea ni deje de ser hasta la intervención de un examinador consciente, se propuso la fantástica hipótesis de las realidades múltiples. Veamos cómo explica Capra el rol del observador dentro de los nuevos experimentos de la Física:

En la Física atómica... el científico no puede jugar el papel de un observador imparcial objetivo, sino que se ve envuelto, inmerso en el mundo que él observa hasta el punto en que influencia las propiedades de los objetos observados. John Wheeler considera este enredo del observador como la característica más destacable de la teoría cuántica y por tanto ha sugerido remplazar la palabra <<observador>> por la de <<partícipe>>.19

Hugh Everett, en 1957, sugirió que las opciones no se colapsen, que persistan todas, generando distintos universos paralelos. El cosmos se bifurca constantemente en cada medición y aun en cada transición cuántica; se desdobra con cada posibilidad.

Salvador Hernáez en su artículo "Vida en la cuarta dimensión"²⁰ refiere que como cada porción de lo que denominamos materia no es más que un vertiginoso remolino de incontables electrones experimentando innumerables transiciones cuánticas, a cada instante la totalidad se multiplica en miríadas de ejemplares. La concepción aunque sea fugaz de semejante pensamiento, empalidece el mareo que ocasionan los infinitos cantorianos²¹. Los más cercanos, los recién separados, diferirán por uno o un puñado de átomos, serán indistinguibles del cosmos que conocemos (¿qué diferencia puede significar otro que sólo sea disímil del nuestro por una molécula en el cráter Clavius de la Luna?); en los más alejados no se habrá formado siquiera el sistema solar, o las galaxias serán completamente desiguales.

Everett no otorga la única posibilidad de propagar mundos. La añeja teoría del eterno retorno se ha visto refrescada por algunas recientes concepciones cosmogónicas que suponen una especie de fenomenales latidos cíclicos, con una explosión inicial, una etapa de expansión, otra de contracción y de nuevo a empezar desde una

singularidad. No es correcto pensarlos marchando en sucesión temporal, ya que en rigor cada uno crea su propio espacio-tiempo a partir del Big Bang; sí es atinado hablar de un proceso simultáneo de formación de universos sin fin. El número de las creaciones también puede ser acrecentado al imaginar que cada partícula subatómica es un cosmos completo (con sus planetas, sus estrellas, sus galaxias, quizás sus lirios y sus luciérnagas) y que el que conocemos es sólo un átomo o un quark de una dimensión colosal. La ficción se ha servido ampliamente de esa figura.

En relación con la existencia de universos y dimensiones paralelos, el físico español José María Senovilla, quien puso en entredicho la teoría del Big Bang (la supuesta explosión inicial que dio origen al Universo), opina con marcado escepticismo:

Hay compañeros que trabajan en este tipo de especulaciones y siempre que se habla de cambiar la topología del Universo se está hablando de agujeros de gusano, pequeños túneles cuánticos que permiten pasar de un cierto Universo a otro, o de una región del Universo a otra muy distinta, por caminos, entre comillas, más cortos.

A pesar de que los agujeros de gusano son una predicción de la Teoría de la Relatividad General, nunca se ha visto ninguno.²²

En el marco de las teorías de agujeros de gusanos, microtúneles que comunican universos, sería posible teóricamente transmitir o extraer energía de un universo a otro. En la práctica todavía nos parece imposible. Desde un cierto punto de vista, la coexistencia de millones de universos en distintas fases de su evolución, algunos de ellos interconectados entre sí, forma un conjunto que es parte del alma del Universo. Un sueño dentro del sueño, como pensaba Edgar A. Poe. Para Capra, la principal dificultad es la limitación de nuestra percepción:

(...) no podemos experimentar el espacio-tiempo cuatridimensional con nuestros sentidos, sino que sólo podemos observar sus <<imágenes>> tridimensionales. Estas imágenes tienen aspectos diferentes en diferentes estructuras de referencia... Estos efectos parecerán paradójicos si no nos damos cuenta de que son sólo las proyecciones de fenómenos cuatridimensionales, de la misma manera que las sombras son proyecciones de objetos tridimensionales. Si pudiésemos visualizar la realidad espacio-tiempo cuatridimensional, no habría nada paradójico en lo absoluto.²³

Para las religiones arcaicas, señala Mircea Eliade²⁴, la culminación del itinerario de un místico o de un mago era alcanzar la condición de espíritu, esto es, volverse incombustible, volar por el aire o hacerse invisible. Naturalmente, son actividades que la ciencia ortodoxa rechaza como alucinatorias; sólo recientemente la nueva física intenta encontrar caminos de penetración en esa otra realidad. Pero incluso la cuarta dimensión, en su aspecto físico, es prácticamente invisible desde nuestra posición tridimensional, ya que sobrepasa nuestras capacidades de visión, sensación y percepción, lo cual no impide de manera alguna su existencia.

Si encontramos en la cuarta dimensión la elongación del tiempo actuando sobre nuestro mundo tridimensional como plantea Einstein en su Teoría Especial de la Relatividad, tampoco nos sería fácil percibirlo, aunque podamos medirlo tomando como referencia distintos ciclos y parangones más o menos ideales, como la rotación y la traslación de la Tierra, o las distintas etapas de las fases lunares. Nuestra medición del tiempo es tan arbitraria como poco exacta, y aunque ésa no es nuestra preocupación principal en

esta investigación, nos sirve para enfatizar el hecho de que el tiempo no transcurre igualmente para todos, por lo tanto es relativo, desde cualquier punto de vista.

La curva del tiempo es manipulable, se puede variar a través de las emociones, pero también mediante un agujero negro o al variar la aceleración de un cuerpo a valores cercanos a la velocidad de la luz, lo que da lugar a dos realidades distintas dentro de un mismo tiempo o, si se prefiere, a dos tiempos distintos dentro de una misma realidad. Esto quiere decir que existen distintas realidades dentro de un mismo lapso de tiempo, de la misma manera que hay varios tiempos dentro de una misma realidad. Esta proposición, a simple vista, podría parecer absolutamente tautológica, sin embargo, y a partir de las diferencias mencionadas con relación a la cuarta dimensión, independientemente de que sea ésta material o temporal, podemos incursionar, de acuerdo con este parámetro, en una quinta, sexta y así sucesivamente, un sinfín de dimensiones materiales y temporales, imperceptibles desde nuestro mundo dimensional, pero no por ello inexistentes. Capra afirma:

Para experimentar la unificación de entidades aparentemente separadas en una dimensión más elevada no necesitamos la teoría de la relatividad. También puede experimentarse yendo de una a dos dimensiones, o de dos a tres... El mundo cuatridimensional de la Física relativista es el mundo donde la fuerza y la materia están unificadas.²⁵

Carlos Castaneda en sus novelas-documentales sobre la brujería indígena mexicana menciona que "hay tantos planos dimensionales como capas en una cebolla" y que nuestro mundo se encuentra en una de dichas capas, "ni muy hacia el centro, ni muy hacia fuera"²⁶, por lo que se puede ir en uno y otro sentido, descubrimiento mundos y submundos dimensionales.

C.- Otros mundos al alcance de la mano

Imaginar cómo sería la existencia en otras dimensiones ya no es sólo el motivo de una especulación filosófica o esotérica, ahora es también una seria preocupación de la física y la matemática. Las

teorías más avanzadas de la ciencia no serían posibles sin los conceptos de dimensiones superiores. Según Michael Talbot:

La nueva física sugiere que la conciencia misma se mete en entresijos del mundo físico, afectándolos. Esta visión implica que no hay una realidad única. Todas las realidades posibles coexisten, y una porción de la conciencia deja fuera del montaje todas aquellas realidades que no pueden aceptar las propias intuiciones. La nueva física sugiere que la conciencia contiene un "estructurador de la realidad", algún tipo de mecanismo neurofisiológico que afecta psíquicamente a la realidad misma.²⁷

Dos mil años antes, los escritos del budismo tántrico ya decían que la realidad material es ilusión, o más exactamente, "maya". Este paralelismo también es observado por Capra en su obra mencionada:

Aunque los físicos estén interesados en el conocimiento racional y los místicos en el conocimiento intuitivo, ambos tipos de conocimiento ocurren en los dos campos.²⁸

Y continúa:

La Física moderna ha confirmado del modo más dramático una de las ideas básicas del misticismo oriental; que todos los conceptos que empleamos para describir la naturaleza son limitados, que no son rasgos de la realidad, como se tiende a creer, sino creaciones de la mente; partes del mapa, no del territorio.²⁹

Otra aproximación esotérica a la existencia de dimensiones alternas es la sostenida por movimientos como la Teosofía que considera que los seres humanos somos seres de más de tres dimensiones, o al menos tendemos a alcanzar esa perfección; como dice Madame Helena P. Blavatsky, su fundadora:

(...) A medida que nos vamos elevando en la escala evolutiva nos damos cuenta de que en nuestra permanencia en los planos ya trascendidos, a través de los cuales acabamos de pasar, no hicimos sino tomar equivocadamente la realidad por su sombra o proyección, y que el progreso del Yo hacia lo alto no consiste, por tanto, sino en una serie de despertadores progresivos, con la consiguiente idea en cada uno de ellos de que tocamos ya la definitiva realidad.³⁰

Otro de los mundos paralelos cuya existencia no se cuestiona y con el cual, además, convivimos diariamente, es el mundo de las ideas, que se rige por sus propias leyes de espacio y tiempo y dentro del cual se inscribe la literatura y las artes en general como manifestación palpable. El microcosmos, es decir, el hombre, es uno de los elementos que más dificultades entraña aún en nuestros días para la Ciencia; se ha reconstruido nuestro escalafón evolutivo desde el *protosimio* hasta el *homo sapiens sapiens*, pero no se ha podido precisar en qué momento de esta larga trayectoria surgió la inteligencia que nos caracteriza; es bien sabido que el cerebro produce una serie de reacciones electroquímicas para que podamos pensar, pero nadie conoce a ciencia cierta de qué material están hechas las ideas, la imaginación, las fantasías, los recuerdos y, en general, el pensamiento.

Se pueden medir las ondas que produce el cerebro en sus distintas fases de funcionamiento, pero ni siquiera con esto es posible retratar o decodificar los pensamientos, ni se puede saber por qué algunas ideas son comunes a la humanidad entera. Las ideas están en el aire, escuchamos decir con frecuencia, pero acaso

sea más acertado decir que están y "viven" en el mundo paralelo del pensamiento.

Dentro del pensamiento, el tiempo cronológico y lineal pierde el sentido convencional al que estamos habituados en el transcurso de nuestra cotidianidad; el mundo del pensamiento se caracteriza por su simultaneidad, un caos aparente en el cual la realidad objetiva pierde sentido y donde la misma realidad se transforma, dando lugar a nuevas formas y situaciones. El poder del pensamiento se manifiesta de diversos modos y de la misma manera que la realidad influye en él, él lo hace sobre la realidad. Nada de lo que conocemos ahora habría sido posible sin el poder del pensamiento, pero también, mucho de lo que conocemos ahora fue anteriormente una utopía, cuando no un delirio febril.

Por otra parte las propias letras son una fábrica continua de universos. En rigor, cada ámbito literario es cerrado. No parece admisible que Tarzán, Martín Fierro, Don Quijote, pertenezcan al mismo plano existencial. A veces el cosmos figurado por el escritor amenaza con contaminar de irrealidad al lector, como sugiere el

borgeano *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*³¹, o los parajes fantásticos que Swift nos revela de la mano del viajero Gulliver³². Como aproximación a la teoría de Everett que se explicó anteriormente, nos interesan más las narraciones que al crear otra realidad no eliminan a ésta, de modo que coexisten de alguna enigmática forma, tal y como sucede en la novela que es objeto de esta investigación.

Resulta una aventura fascinante internarse con la imaginación en estos *pluriversos* que ocupan varios mundos paralelos. Las consecuencias son escapar con el intelecto a regiones donde no existen nuestras estructuras mentales y hacer funcionar el cerebro con pautas que podríamos denominar místicas.

¿Adónde accedemos cuando se abren las puertas de la percepción?, ¿Los seres y mundos con que nos topamos son en general alucinaciones o fantasmas de la propia mente? Si es así, guardamos dentro de nosotros otro universo lleno de significaciones y de acontecimientos, no menos "reales" que los que percibimos en el exterior, pero acentuadamente más próximos o más propios.

Memoria espectral, apariciones inexplicables, viajes por el tiempo, voces que susurran desde el futuro, desde el pasado o la dimensión contigua. Pasaporte a la locura o a la iluminación, la realidad *global* sigue preñada de insondables misterios. Lejos de las luces de la ciudad sigue latiendo la oscura noche cósmica y las antiguas incógnitas. Pero más cerca, en los laberintos internos, se abren puertas, infinidad de umbrales que contradicen la visión congelada de la realidad cotidiana. Un mundo para cada cosa... Vislumbrar difusamente lo que eso significa provoca vértigo. Nos reproducimos continuamente. Quien se levanta por las mañanas, se acuesta en millones de mundos por las noches.

1 Capra, F. El Tao de la Física. Luis Cárcamo Editor, Madrid, 1992. Pág.76

2 Bajtin, Mijail. Teoría y estética de la novela. Edit. Taurus, Madrid, 1989. Pág. 237

3 Bergerac, Cyrano de. El Otro Mundo o Los Estados e Imperios de la Luna, Editorial Rei Andes Ltda., Bogotá, 1997.

4 Marmontel, J.F. "Entretiens sur la pluralité des mondes" en: Oeuvres complètes. Paris, 1829.

5 Plotino. Enéadas, edición y trad., J. Igal, Madrid, 1985, 2 vols. Cap. I, Pág.6

6 Ibid. VI, 5,7; XI, 1,13

7 Apoyada por científicos como Francis Crick, Premio Nobel, y por psicólogos como Timothy Leary, esta teoría supone la cadena de mutaciones evolutivas del planeta como el desarrollo de modelos nucleótidos provenientes de una macro inteligencia cósmica, los cuales habrían contenido el anteproyecto de una evolución gradual. (*Revista Año Cero*, Año V, Nro. 62, Pág. 28)

8 Kordan, C. El lenguaje de las células. Alianza Editorial, Madrid, 1984. Pág.81 y sig.

-
- 9 Capra, F. Op Cit. Pág.23
- 10 Bravo, V. Los poderes de la ficción. Monte Ávila Editores, Caracas, 1993. Pág.35
- 11 Lovecraft, H.P. The Dream Cycle of H.P. Lovecraft: Dreams of Terror and Death. New York, Ballantine Books, 1995
- 12 Laercio, Diógenes. Vitae philosophorum, ed., trad., R. D. HICKS, Cambridge (Mass.) – Londres, 1980. Tomo I, Pág.52
- 13 Platón. El Banquete. Citado por Diógenes Laercio, Op.Cit. Tomo I, Pág. 83
- 14 Bravo, V. Op.Cit. Pág.36
- 15 Capanna, Pablo. "La nariz de Cleopatra y el teniente Bonaparte", en: Revista El Péndulo, Buenos Aires, octubre de 1986.
- 16 Capra, F. Op. Cit. Pág.75
- 17 Programa especial BBC de Londres "Los universos de Stephen Hawking", 1995.
- 18 Capra, F. Op. Cit. Pág.99
- 19 Ibid. Pág.159
- 20 Hernández, Salvador. "Vida en la cuarta dimensión", Revista Año Cero, Año III, Nro. 34, Madrid, Mayo 1993. Pág. 68-73
- 21 El término proviene de Cantor, Georg (1845-1918): Matemático alemán. Sus estudios sobre las funciones de variable real y las series de Fourier le condujeron a la construcción de una teoría que influyó enormemente en toda la matemática posterior: la teoría de los conjuntos. Introdujo los conceptos de potencia de un conjunto, conjuntos simplemente ordenados, tipo ordinal y número transfinito, que aportaron una luz nueva a los problemas del infinito y del conjunto. Sus trabajos suscitaron gran número de discusiones matemático-filosóficas y encontraron la oposición de la ciencia oficial. (Enciclopedia Multimedia Salvat, Barcelona, 1999).
- 22 Programa especial BBC de Londres "Los universos de Stephen Hawking", 1995.
- 23 Capra, F. Op. Cit. Pág.195
- 24 Eliade, Mircea. "El Chamanismo y el descubrimiento del éxtasis" en: El enigma de los cuerpos prodigios, Editorial 29, Barcelona, 1985. Pág.67
- 25 Capra, F. Op. Cit. Pág.168-69
- 26 Castaneda, Carlos. Una realidad aparte, Ed. F.C.E., México, 1978. Pág.182
- 27 Talbot, Michael. Misticismo y nueva Física, Edit. Kairós, Barcelona, 1982. Pág.47
- 28 Capra, F. Op. Cit. Pág.40
- 29 Ibid. Pág. 183
- 30 Blavatsky, H.P. Las enseñanzas de Madame Blavatsky, Edit. Júcar, Madrid-Gijón, 1988, Tomo II, Pág.215
- 31 "Tlon, Uqbar, Orbis Tertius", en: Ficciones. Edit. Emecé, Buenos Aires, 1987.
- 32 Swift, Jonathan. Los viajes de Gulliver, Editorial Estudio Didáctico, Madrid, 2001.



CAPÍTULO II

LA FRAGMENTACIÓN DEL YO

*"El hombre no es algo firme,
hecho y acabado, nada único y
unívoco, sino algo en proceso de
llegar a ser: un experimento,
una intuición y futuro,
proyección y nostalgia de la
naturaleza"*

Herman Hesse

La Modernidad, lejos de aplacar o solventar los conflictos internos del hombre, como se esperaba, los ha acentuado, incluso hasta el patetismo. La diosa Razón ha pretendido dejar al ser humano desprovisto de todo aquello que posea visos de irracionalidad, de "primitivismo", de todo lo que recuerde la ingenua y sumisa aceptación de los fenómenos de índole sobrenatural y, en general, de todo cuanto pudiera representar una peligrosa

contradicción de los dogmáticos sistemas sobre los que se sustenta la Civilización Occidental.

A lo largo del siglo XIX, los progresos técnicos, el desarrollo de la economía y el continuo avance de las ciencias habían forjado un tipo de sociedad occidental que se asentaba en una creencia que les parecía firme e inmutable: la fe en el progreso de la ciencia como elemento imprescindible de un desarrollo humano que parecía ilimitado e incuestionable.

Sin embargo, las teorías de algunos pensadores y científicos como Nietzsche, Einstein y Freud pusieron en cuestión la bondad del progreso basado en un desarrollo incontrolado de la técnica, la validez de principios éticos y morales no cuestionados hasta el momento y la importancia de la parte no racional de la persona, quebrando con ello la confianza y la seguridad de las hasta aquel momento optimistas sociedades de Occidente.

Al atacar de frente la organización mítica de la apariencia, las revoluciones burguesas se aferraban -aunque a pesar suyo- al punto neurálgico no sólo del poder unitario, sino principalmente del poder jerarquizado en cualquiera de sus formas.

¿Explica este error inevitable el complejo de culpa que es uno de los rasgos dominantes del espíritu burgués? Lo que sí está fuera de duda es que se trató de un error inevitable. Las relaciones humanas antaño disueltas en la trascendencia divina (dicho de otra forma: la totalidad peinada por lo sagrado) se decantaron y solidificaron cuando lo sagrado dejó de actuar como catalizador. Se reveló su materialidad, y mientras las leyes caprichosas de la economía sucedían a la Providencia, tras el poder de los dioses se traslucía el poder de los hombres. Al papel entonces mítico jugado por cada uno bajo los destellos divinos responde hoy una multitud de papeles, cuyas máscaras, por ser caras humanas, no exigen en menor medida al actor - como al figurante - que niegue su vida real según la dialéctica del sacrificio mítico y del sacrificio real.

A.- ¿Quiénes somos yo?

Los fantasmas del hombre han sido desterrados al terreno del subconsciente, de la imaginación o del inconsciente, ya personal, ya colectivo. El hombre, despojado de todo aquello que le es más íntimamente aprehensible, se desespera en la búsqueda de lo esencial, al tiempo que se pierde en el laberinto que la sociedad civilizada ha trazado para él. Pero la negación de los *daimonia*¹ no consigue su anulación. Situación que no pasó desapercibida para un visionario como Jung:

Todo lo sobrenatural en el bien como en el mal, que en tiempos pasados se refería a los *daimonia*, se reduce a una proporción "razonable", con lo cual todo resulta perfectamente correcto. Pero ¿eran las convicciones del pasado en realidad y de manera cierta sólo exageraciones? Si no lo eran, entonces la integración del espíritu humano significa nada menos que una *demonización* del mismo, al incorporarse al ser humano fuerzas espirituales sobrehumanas que antes estaban ligadas a la naturaleza, invistiéndolo de un poder que traspone los límites de lo humano hacia lo indeterminado en una forma muy peligrosa.²

Esta marginalidad a que han sido sometidos los daimonia sólo los circunscribe en un territorio oscuro e impreciso donde se alimentan vorazmente de toda carga emocional afín a ellos, para emerger enérgicamente cuando ocurre la menor fractura en la barrera de la conciencia, consiguiendo que el límite se quiebre y la psiquis ceda a su asalto; la negación de los daimonia sólo consigue otorgarles una fuerza inusitada cuando logran hacer acto de aparición.

El mito desacralizado y fragmentado pierde su soberbia y su espiritualidad. Se convierte en una forma pobre, que conserva sus antiguas características pero revelándolas de forma concreta, brutal, tangible. Dios ha dejado de ser director de escena, y a la espera de que el Logos le suceda con las armas de la técnica y de la ciencia, los fantasmas de la alienación se materializan por todas partes y siembran el desorden.

El mito mantenía todos los antagonismos bajo el arquetipo del maniqueísmo ¿Dónde encontrar el arquetipo en una sociedad fragmentaria? En verdad, el recuerdo de los viejos antagonismos, tomados en su forma evidentemente desvalorizada y no agresiva, aparece hoy como el último esfuerzo de coherencia en la organización de la apariencia. El mito explota y deja un vacío que sólo se puede llegar a llenar con una libertad delirante en la gran poesía. Como lo expresa Diego Martínez Torron en su prólogo a La búsqueda del comienzo, de Octavio Paz:

La palabra poética no es un signo arbitrario. Es signo sagrado, símbolo que remite a la otredad, a otra orilla, a un más allá inmanente que está aquí, en el corazón de las cosas. (...) Ésta es la situación perdida, la situación originaria del hombre. Ésta es la palabra que hay que recobrar, ésta es la aspiración de la poesía.³

La confrontación de los demonios dormidos bajo siglos de lucidez y racionalidad puede llegar a ser una experiencia constructiva o traumática, e inclusive la una por la otra. Lo

importante al respecto es el hecho indefectible de que esta confrontación ocurrirá, tarde o temprano, y es posible elegir entre la fragmentación a secas y hasta patológica (como vendría a ser la esquizofrenia, por ejemplo) o la fragmentación dentro de un universo de posibilidades infinitas en el cual podamos experimentar y *experimentarnos*, crear a voluntad en una atmósfera mágica que nos enriquezca y nos impulse a crecer, reconciliando nuestros fragmentos, nuestra multiplicidad, con la convicción de que la unidad a que aspiramos es alcanzable precisamente por medio de la pluralidad, ide nuestra propia pluralidad individual!, aunque parezca contradictoria tal expresión, pues de hecho nuestra multiplicidad interna resulta sumamente paradójica; no obstante, es sólo mediante el reconocimiento, aceptación y comprensión del "otro" (u otros) que subyace dentro de cada uno nosotros, como llegaremos a la tan ansiada plenitud, a la Totalidad.

Durante muchos siglos de nuestra evolución hemos sido seres inteligentes que recurrimos a nuestra capacidad de manipulación física. Esta capacidad de manipular y de actuar en forma local y

fragmentada, fue consolidada y legitimada intelectualmente con la revolución científica, sobre todo a partir de Roger Bacon y Descartes.

Un ser humano que se fragmenta para conocer mejor el mundo, que fragmenta la realidad en pedazos y la vuelve a armar con el objeto de conocerla, que no sólo se fragmenta intelectualmente sino que de hecho fragmenta su vida, termina organizándose en forma fragmentaria. Es decir, que la noción de identidad del hombre moderno se construye a partir de sus "pedazos" de yo, a partir de lo que se espera de él en el desenvolvimiento de sus diversos roles, de la lucha perpetua entre el *ser* y el *deber ser*, de lo ideal y lo real, así como del juicio y las expectativas particulares y colectivas, tanto expresos como omitidos; es en ese momento cuando surge la diferenciación entre el "yo" y el "otro de mí", y consecuentemente, el diálogo entre esos *dos que son yo*; al respecto Antoni Vicens nos dice en su ensayo "El yo y lo psíquico":

El lugar que cada ser humano ocupa en la organización del mundo no viene determinado por lo que cada cual puede decidir sobre lo que sabe de su existencia. Ese lugar le viene como mensaje del Otro, no siempre claro ni inequívoco; suelen hallarse interferencias y, a veces, lo que es peor, ausencias en esos mensajes.⁴

Gracias a la decisión de la compulsión del yo, siempre somos uno y otro, pues somos sujeto y objeto del cuestionamiento, y lo fundamental del conflicto, que es un conflicto intra psíquico, lo que genera es un drama entre yo y yo mismo. Este "yo y yo mismo" requiere siempre una especie de alianza societaria, siempre necesitamos al otro socio, como decía Freud en la formación del sueño⁵, un socio industrial. Otro socio que se presente, monte y permita el montaje de la escena. Entonces siempre somos yo y el otro de mí, que está en el otro, quienes nos vamos sosteniendo.

Así es que el "yo mismo y yo" equivale a decir que siempre estamos ya ahí aunque no nos demos cuenta. La cita freudiana, "donde era eso tengo que llegar a poder estar yo"⁶, no quiere decir

que antes que "eso" no había absolutamente nadie, sino que antes de la conciencia están todos aquellos personajes en los cuales o por los cuales yo me refugio relativa y alternativamente a lo que temo o a lo que me angustia efectivamente sentir, vivir, amar u odiar.

Freud rindió cuenta de esa instancia psíquica particular que resulta ajena al yo consciente y que sin embargo se encuentra estrechamente ligada a él, pues en un nivel profundo lo sostiene. La fragmentación del yo sería por tanto una manifestación del proceso narcisista del sujeto como centro del (de su) universo, pues las diversas instancias psíquicas estarían encaminadas a la satisfacción de sus deseos e instintos, en un nivel subyacente, y a su autorrealización, una vez que el individuo tomara las riendas de su evolución emocional, intelectual y espiritual. Veamos como lo enfoca la visión freudiana en el fragmento siguiente:

No nos asombraría que nos estuviera deparado hallar una instancia psíquica particular cuyo cometido fuese velar por el aseguramiento de la satisfacción narcisista proveniente del ideal

del yo, y con ese propósito observase de manera continua al yo actual midiéndolo con el ideal.⁷

Hay una noción de trabajo también rescatada del pensamiento freudiano que implica toda una aceptación de ese otro personaje multiplicado que trae cada uno de nosotros con el cual efectuar una posible reconciliación, que no quiere decir ni transar ni someterse. Pero que tiene consecuencias sumamente importantes, porque esto nos lleva a un plano donde el análisis cobra todo su valor como tal y nos permite encontrar un espacio que ya no tiene que ver con la teoría vincular, asociativa.

Desde ese punto de vista, es obvio que el yo escindido o la escisión del yo es justamente una puesta en escena que resulta de lo inconsciente, ya que el solo hecho de haber pensado en lo inconsciente hace surgir la escisión o el yo escindido, como se quiera decir. El yo escindido es la puesta en escena del inconsciente: El punto fundamental de la puesta en escena del yo, es, justamente, la escisión del yo. Precisamente **porque estoy en escena, estoy escindido.**

Existe una discordancia esencial, como también se puede decir que hay una discordancia esencial en *mi* verdad. Es decir, nunca se puede recubrir una verdad absoluta porque no hay coincidencia posible entre esos dos aspectos que son, por otra parte, como una repetición al infinito del acto mismo. El acto por el cual en este momento estamos, no es mera presencia, es paradójicamente discordancia, es, paradójicamente, esa escisión.

Esa escisión es lo que Freud, en una metáfora extraordinariamente profunda, caracteriza como *censura de la represión*. Esto es: si efectivamente partimos de esta censura, de esta escisión, de esta división que está implícita en el deseo, en cuanto inconsciente, inexorablemente, en ese momento advertimos que esa escisión resulta de una puesta en escena, cuyos protagonistas sirven de dobles para amparar aquello que se mantiene resistido como lo reprimido, lo oscuro, lo oculto.

El dogma freudiano del conflicto entre la libido y la cultura, entre el instinto y la moral, iba a poner sobre el tapete por vez primera la cuestión de la Dualidad Estructural que impregna el sistema cultural vigente. Pero Freud no resolvió ni mucho menos la cuestión. Seguía la tradición idealista, por una parte, y por la otra, el dogmatismo y pragmatismo de su especialidad médica, y no quiso entender al hombre como un todo unitario, poniendo todo el acento en la psicología, o más exactamente en la *psicopatía*, olvidándose del individuo real. El mismo Freud, al final de su vida se verá forzado a hacer una revisión de sus teorías para evitar el callejón sin salida a que éstas le habían conducido.

Otra postura que nos interesa es la de Heinz Kohut. Kohut nace en Viena en el año 1913. Se forma como psicoanalista en el Instituto de Psicoanálisis de Chicago. Fue presidente de la Asociación Psicoanalítica Norteamericana, y es allí donde comienza a pensar acerca de los "problemas narcisistas", estudiando las cartas de respuesta de aquellos que se habían postulado para formarse como Psicoanalistas y habían sido rechazados. Esto lo

lleva a comenzar a observar los síntomas que traen ciertos pacientes a la clínica: sentimientos de autodevaluación, vacío, tristeza y depresión.

Así, este autor comienza a elaborar su teoría con relación a Freud y a la Teoría del Yo de Hartman. También trabaja conceptos de A. Reich (concepto de contratransferencia), de Erikson (concepto de identidad interna), de M. Mahler (concepto de simbiosis y de la cristalización gradual de una existencia psicobiológica separada a partir de la matriz de unión madre e hijo) y de Jacobson (concepto de self).

El self es para Kohut, el *sí mismo*, distinto del *ego* freudiano. Es un contenido del aparato psíquico (representaciones del sí mismo), de modo bastante análogo a las representaciones de objetos; pero no es una instancia. El narcisismo sería así la investidura del self.

Para Kohut, la libido narcisista y la libido objetal, diferenciadas en Freud, tienen una evolución paralela:

El narcisismo, dentro de mi perspectiva general, no se define por el blanco a que apunta la investidura instintiva (es decir, por el hecho de que sea el propio sujeto u otras personas), sino por la naturaleza o calidad de la carga instintiva.⁸

Lo que se busca y lo que se teme perder es la admiración del objeto. Por esto la seducción y la permanente búsqueda de admiración del objeto, independientemente de que este objeto se llegue a identificar o confundir con el propio yo. Con respecto a la franja de desarrollo narcisista, Kohut plantea:

Las transferencias narcisistas son activaciones terapéuticas de fases evolutivas que probablemente corresponden en forma predominante al período de transición entre la fase tardía del estadio de simbiosis y la primera fase de los estadios de individuación en el sentido de Mahler. 9

Según esta teoría de Kohut, el yo se fragmenta una vez que el proceso de satisfacción narcisista se ve frustrado en la consecución de su objeto del deseo y esto ocurre en la temprana infancia, con la aparición del complejo edípico y su consecuente decepción. Para Kohut la pulsión libidinal está subordinada a la experiencia del sí mismo y de los objetos del Self. El sujeto padece la necesidad permanente de ser admirado y reasegurado por el amor insuficiente de los introyectos del Superyó. La autoestima es regulada por el mundo social. El Superyó fragmentado lo sanciona como un sujeto monstruoso cuyo castigo temible alcanza proporciones grandiosas en su fantasía primaria.

Estos trabajos de Kohut fueron retomados por Jacques Lacan para el desarrollo de sus propias teorías. Lacan¹⁰ habla del "Estadio del Espejo" como formador de la función del Yo. En términos de edades, este estadio coincide con la franja de desarrollo narcisista de Kohut.

En esta relación dual, imaginaria (registro imaginario: la relación con lo real es ilusoria y se constituye basándose en este registro, con la imagen propia), especular, hay dos personajes presos de la misma ilusión y cada uno de ellos posibilita que el otro se mantenga en la misma. Fenómeno que se acentúa en la expresión verbal, puesto que el lenguaje, como representación de la representación, o sea, del pensamiento, constituye un elemento reflexivo *per se*, es decir, es especular en su esencia, espejeo que indefectiblemente se transmite al sujeto que busca expresarse y por medio del cual se encuentra consigo mismo. Antoni Vicens lo plantea de esta manera:

El lenguaje también permite solicitar lo que no se sujeta a la particularidad de lo poco que significa decir yo. Llevar a ese yo a atravesar el espejo de su contingencia y ponerlo en acción para un acto creador es posible. Se trata de inventar formas nuevas para hacer de nuevo posible la imposible vida humana, amenazada como se halla por la precariedad de sus medios biológicos... El lenguaje sostiene al sujeto cuando el yo desea titubear, cuando decide ahuecarse para dar cabida a lo nuevo y, acaso - en estas cosas no se sabe quién decide - dejar paso al Otro.¹¹

B.- Jung, una luz al final del túnel

Pero volviendo al campo del yo dentro de la psicología, resalta sobre todas las posturas la obra de Carl Gustav Jung, tanto en complejidad y profundidad, como en asertividad.

En 1890, el joven estudiante de medicina C. J. Jung decide seguir la especialidad de psiquiatría. Tiene 25 años y sus compañeros y profesores de la Universidad de Basilea lo observan con pena. Jung sabe que está rompiendo con un mundo de prejuicios y oscuridad, pero hay en él una vocación por el conocimiento del alma que lo sobrepasa. El alma es un misterio donde él debe sumergirse.

Aniela Jaffé¹² comenta que a Jung le tocó vivir la época de los grandes descubrimientos: los Curie descubren el radio, Max Planck da a conocer la teoría de los quanta, Zeppelin construye el primer

dirigible, Freud publica su *Interpretación de los sueños*, nace la Teoría de la Relatividad Restringida de Einstein. Se ha abierto la Caja de Pandora del conocimiento exterior y de los abismos interiores en forma simultánea. El universo inmóvil parece desmoronarse, y el ingenuo dios barbudo de la iconografía popular no tiene respuesta para los interrogantes que se abren. Por primera vez la indagación psicológica tiene algo que ver con la ciencia física: el aspecto subjetivo se abre paso al incorporar en la Teoría de la Relatividad al *observador*. Existe una misteriosa sincronía.

Jung asume la jefatura de la Clínica Psiquiátrica de Zurich apenas doctorarse. Le atrae la práctica de la hipnosis propuesta por Freud, su maestro, y se decide a realizar experiencias de ese tipo con resultados sorprendentes.

Jung defiende a Freud, a pesar de los prejuicios de sus colegas; siente que hay un fondo de verdad en el análisis freudiano. Pero no es la teoría sexual lo que lo seduce, sino la aparición en el

escenario de la Psicología de aquello que denomina *inconsciente*, el subsuelo del alma.

El comienzo de la ruptura entre Jung y Freud se produce durante 1909. El punto de desacuerdo era el ocultismo, tan difundido en la época, y los fenómenos paranormales. La astrología apasionó a Jung. En la vieja ciencia se hallaban claves de proyección psicológica del inconsciente colectivo en relación con las grandes cuestiones de la historia. Los conflictos interiores, las fuerzas que se removían allí, preparaban designios y acontecimientos. El desarrollo del zodíaco establecía ciclos de la conciencia humana y transformaciones en el ámbito colectivo.

Los años de la 1ra Guerra Mundial son años intensos para Jung, su propio inconsciente parece desbordado por sueños que se relacionan con la Alquimia y la transformación interior: Le obsesiona el fracaso del Cristianismo y el recurrente resurgir de la barbarie.

Jung había descubierto en el Gnosticismo la idea fundamental de la integración de la psique con sus contenidos oscuros o sumergidos. No obstante, el material disponible era demasiado escaso. El gnosticismo había desaparecido en los albores del cristianismo. Cuando se encuentra con los tratados de alquimia del medioevo, descubre que las ideas gnósticas habían continuado de forma velada. La alquimia, química mística de transformación interior, expresaba en su simbología todo un tratado de integración interna, un auténtico camino hacia la construcción de un "sí mismo" sin fisuras ni contradicciones.

Jung encontró en los sueños un camino para alcanzar la integración de las diferentes instancias psíquicas del hombre. El núcleo de los sueños y las fantasías ha dejado al descubierto la existencia de una memoria viva de los ancestros; la evolución de la mente y las experiencias colectivas están registradas en el inconsciente. Detrás de la conciencia y del "yo" se asoma un océano tenebroso que se sumía en el limbo desconocido de lo orgánico.

Esa memoria que se expresa con variantes en los mitos y en los ritos de diferentes culturas de la Tierra, constituye un sustrato interno común a todos los seres humanos. Jung lo denominó Inconsciente Colectivo.

En ese trasfondo misterioso parece actuar una fuerza intemporal que organiza, para bien o para mal, los destinos colectivos. De la inconsciencia, personal o compartida, surgen designios y mandatos que provienen del fondo arcaico, pero que se actualizan con nuevas vestiduras. Esas fuerzas poderosas que urden nuestro destino desde las sombras son los *Arquetipos*. Los arquetipos¹³ han posibilitado el nacimiento de la conciencia, guiándola desde la unión mística con la naturaleza hasta el yo individualizado. La vuelta al hogar es, en realidad, un viaje desde la oscuridad del inconsciente hasta la conciencia, un viaje del cual apenas hemos dado los primeros pasos.

La conciencia alumbra sólo un sector de la noche interior. Cada ser humano convive con su gran desconocido y, en muchos

casos, está poseído por él. Las antiguas deidades siguen danzando. El mar oscuro nos rodea, pero de él no surgen sólo los mandatos, las cargas de instinto o el sentimiento sagrado de la vida; también emergen las intuiciones deslumbrantes que dan origen a las grandes razones y teorías. Lo inconsciente es ambiguo. El pasado y el porvenir conviven en su intemporalidad. Los sueños y las premoniciones así lo demuestran. Hay una conexión inmediata con la totalidad cósmica, con lo vivo y con lo muerto. Dentro de nosotros se abren las puertas a la maravilla y al infierno.

La vida de todo hombre es un madurar hacia la individuación. Para ello es necesario pasar por diversas etapas hasta llegar al núcleo, al centro, hasta el punto donde confluyen las líneas perpendiculares que forman la cruz. ¿Pero qué es lo que mueve hacia la *individuación*? Hay algo en nosotros que nos supera, que nos desborda, que parece tener todas las claves de nuestro futuro. A ese algo, Jung le llamó *Self* y suele traducirse por *sí mismo* para distinguirlo del *yo* o *persona* o *máscara* que utilizamos en nuestra vida cotidiana.

Cada humano que realiza el viaje hacia su unificación interior y dialoga con su sombra quita hierro al drama colectivo. Jung¹⁴ llama a esto la realización del sí-mismo, el viaje que lleva hacia las propias profundidades y expande la luz de la conciencia. Es un regreso a las fuentes vitales, una muerte y una resurrección, como en los antiguos ritos iniciáticos.

En 1920 llega a manos de Jung un tratado de alquimia taoísta, titulado El Secreto de la Flor de Oro¹⁵. Allí observa que como en algunos sueños de sus pacientes surgidos del inconsciente, la alquimia china poseía imágenes simétricas, en forma de mandala: elementos de a pares que giraban en torno a un centro. Ese centro era el punto de unificación interior, la flor de oro china, o la piedra filosofal, el *lapis* de los alquimistas medievales. El centro era la conciencia que aceptaba e integraba los aspectos diferentes de la mente: lo masculino y lo femenino, el "yo" y la sombra. Tanto para los alquimistas como para los taoístas había que construir ese centro que se situaba más allá del "yo". El *lapis philosophorum*

alquimista o el *Cuerpo Diamantino*, como lo llamaban los taoístas, era la semilla de un alma inmortal.

Para Jung, esto resumía una vocación integradora que existía en todos los hombres. La individuación, la reunificación interna, permitía luego la integración con lo más vasto, con la significación cósmica.

Desde un punto de vista subatómico, el sí mismo responde a la extraña disposición de la naturaleza de organizarse frente a la entropía en estructuras cada vez más complejas, como si una inconmensurable inteligencia dirigiera el proceso. Cuando se muestra en nuestros sueños, el sí mismo aparece siempre como algo portentoso, sobrenatural. A veces incluso adopta la forma del Dios tradicional.

Esa oscura inteligencia o sí mismo dirige los pasos de nuestro destino, llevándonos, no por los derroteros que deseamos, sino por

aquellos que nos son necesarios para nuestra completitud, es decir, para nuestra individuación.

Como Jung supo ver, todo el proceso alquímico no es sino una simbología de la individuación¹⁶. Es decir, el alquimista proyectaba en la materia su proceso de avance hacia sí mismo. Los cambios exteriores constituían un trasunto de su gradual cambio interior. Por ello, conforme una persona avanza en el tiempo, se da la paradoja de que se produce una degradación y una perfección simultáneas, la primera en el cuerpo, la segunda psíquicamente.

Al final, el sí mismo es sinónimo de belleza. Tanto la vida como la muerte conducen a esa belleza. El círculo se cierra donde antes habíamos iniciado el camino: La belleza es la prueba del acierto de las teorías sustentadas y del camino recorrido. De ahí que el arte y la literatura sean necesarios, en último extremo, para expresar la ascesis y su correspondiente plenitud. Es la misma belleza que persigue la estética cuántica en su recorrido por los más complejos y profundos laberintos del acaecer. Una belleza que

proviene de la búsqueda, de las equivocaciones, del sufrimiento, de la madurez y de la sabiduría.

Como explicábamos en el capítulo de los mundos paralelos con relación a los nuevos descubrimientos de la Física, tanto el hecho de que el hombre convierta en acto uno de los potencialmente infinitos mundos, como el que condicione cualquier observación, nos llevan a la conclusión de que no puede evitar ser el centro del universo, no sólo porque se refleja en él, sino porque, en realidad, está *construyéndolo*. Retorna, pues, también por el camino de la ciencia, al puesto que comenzó a perder desde Galileo. Por otra parte, la realidad objetiva newtoniana deja de existir: *El mundo es el psiquismo del hombre*, de ahí su multiplicidad. Pero, no obstante, es necesario que el ser humano tome conciencia de su coactividad en el devenir cósmico para que esta construcción sea efectiva y armoniosa. En el área de la Física y sus paralelismos con el misticismo oriental, Capra hace un comentario pertinente:

(...) Mientras nuestra visión del mundo esté fragmentada, mientras que estemos bajo el encanto de maya y pensemos que estamos separados de nuestro medio y podemos actuar independientemente, estamos atados por el karma¹⁷. Estar libres del vínculo con el karma significa darse cuenta de la unidad y la armonía de toda la naturaleza, incluyéndonos nosotros mismos, y actuar en consecuencia.¹⁸

Los orientales han sido alimentados durante miles de años por filosofías que podríamos llamar "de la unidad", es decir, que su concepción del mundo está basada en un criterio unitario, para el cual cada elemento, mineral, animal y vegetal, y cada suceso, por más insignificante que parezca, constituyen diversas manifestaciones de una única corriente de vida. Los tibetanos, por ejemplo, durante siglos han afirmado que materia y conciencia son sólo aspectos diferentes de lo mismo, y su creencia de que el universo es una visión subjetiva no difiere en esencia de las conclusiones a las que ha llegado la física cuántica. Los físicos dicen que es necesario reconsiderar el papel de la conciencia porque ésta es capaz de alterar el mundo físico. Como está escrito en la *Mundaka Upanishad*:

Por la energía de su conciencia, Brahmán
se hace masa, de esto nace la Materia y de la
Materia la vida, la Mente y los mundos.¹⁹

En Occidente, el camino hacia la individuación es más arduo. El hombre occidental se ve obligado a fragmentarse para cumplir con los muchos roles que la sociedad ha preparado para él; en Occidente, se ha separado la materia del espíritu, el pensamiento del sentimiento, el saber se ha diversificado y separado en pequeños segmentos especializados y así sucesivamente... Por lo tanto, antes de comprender la unidad intrínseca de todo cuanto existe, debe asimilar la idea de su propia unidad, reconstruirse como un todo orgánico y esto sólo es posible a partir del autoconocimiento.

¹ Los *daimonia* o, literalmente del griego, los demonios, han sido retomados en psicología para representar los "complejos": contenidos emocionales reprimidos tanto individual como culturalmente, que subyacen en nuestra psiquis hasta que se produce un factor detonante que los retrotrae al dominio consciente.

² Jung, C.G. *Simbología del espíritu*. Edit. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1962. Pág. 53

³ Paz, Octavio. *La búsqueda del comienzo*, 3ª edición, Edit. Fundamentos, Madrid, 1983. Pág.3

⁴ Vicens, A. *El yo y lo psíquico*, en: *Tiempo de subjetividad*, 1ª edic. , Edit. Paidós, Barcelona, 1996. Cap. 4, Pág. 93

⁵ Freud, S. "La interpretación de los sueños" en: *Obras completas*, V.7, Edit. Santiago Rueda, Buenos Aires, 1957.

⁶ Freud, S. "La interpretación de los sueños", Pág.173

⁷ Freud, S. *Introducción al narcisismo y otros ensayos*, Edit. Alianza, Madrid, 1983. Pág.92

⁸ Kohut, H. *Análisis del self*. Edit. Amorrortu, Buenos Aires, 1971. Pág. 38

⁹ Kohut, H. Op. Cit. Pág. 202

-
- ¹⁰ Lacan, J. Escritos I, Edit. Siglo XXI, México D.F., 1976.
- ¹¹ Vicens, A. Op.Cit. Pág. 92 y sig.
- ¹² Jaffé, Aniela. Personalidad y obra de C.G. Jung, Monte Ávila Editores, Caracas, 1976.
- ¹³ Jung, C.G. Símbolos de Transformación, Edit. Paidós Ibérica, Barcelona, 1982.
- ¹⁴ Jung, C.G. Símbolos y transformación de la libido. Paidós, Buenos Aires, 1982.
- ¹⁵ Hay edición castellana, de Paidós Ibérica, Madrid, 1988.
- ¹⁶ Psicología y alquimia. Santiago Rueda Editor, Buenos Aires, 1974.
- ¹⁷ El concepto oriental de karma o "rueda de las encarnaciones", se refiere al aprendizaje de sufrimiento que debe atravesar quien se ve atrapado en las estructuras y fenomenología de Maya, la ilusión.
- ¹⁸ Capra, F. El Tao de la Física. Luis Cárcamo Editor, Madrid, 1992. Pág.107
- ¹⁹ Blofeld, J. El budismo tibetano, Edit. Martínez Roca, Barcelona, 1980. Pág. 77



CAPÍTULO III

LOS PLANOS ONÍRICOS

*"¿Qué relación guarda el sueño
con el fuego?
¿Qué comienza a arder en
nosotros cuando empezamos a
soñar?
¿Qué se ilumina y qué se
oscurece?"*

*Juan Carlos Santaella
(El Fuego y la
Hoguera)*

Los sueños constituyen un singular punto de encuentro, un inevitable cruce de caminos, un foco de convergencia omnímodo donde confluyen, se confrontan y entretajan las más variadas disciplinas, científicas o no, y de entre aquéllas, las naturales y las humanas, como son la Antropología, la Historia, la Mitología, la Religión, la Filosofía, la Lingüística, la Medicina, la Psicología y por

supuesto las Neurociencias y el Psicoanálisis, por mencionar sólo algunas de entre las más importantes.

Parece ser propio de nuestra naturaleza humana contemplarnos por medio del reflejo. De aquí la necesidad de una Otredad; del otro que me recuerda a mí mismo sin serlo, del otro-tiempo-espacio similar al nuestro, pero distinto. Este alejarse-para-observar, artilugio tan antiguo como el hombre, es alcanzable desde la distancia protectora del dormir. Tras este velo se oculta el tesoro máspreciado de todos, el despertar a la visión de sí, el enfrentamiento a nuestra mismidad (a la que desconocemos, o sea, la *otra*), la derrota de la ignorancia.

No es, seguramente, la más extraña entre las innumerables ilusiones del hombre la que supone reales a los mundos soñados. Resulta sencillo discurrir que en el acto de soñar nos trasladamos a otra superficie existencial, así el despertar implica un nuevo salto, el ingreso a este cosmos tan cierto (o tan incierto) como aquél. Sólo la aparente persistencia de ciertos rasgos constantes del

mundo al que arribamos cada mañana, por oposición a la heterogeneidad de nuestros países nocturnos, nos induce a sostener la continuidad de este extravagante universo. Al respecto, Joao De Souza y Feraz expresa lo siguiente:

Normalmente, el espíritu sabe discernir una sensación presente (percepción) provocada por un estímulo presente, de un recuerdo (memoria) o de una invención (imaginación), que es construcción mental puramente imaginaria.

Las imágenes oníricas, sin embargo, son tomadas durante el sueño como percepciones... En el África ecuatorial, aquél que vuelve de un viaje hecho en sueños, cuenta su viaje como real. En Kamtchatka, si un varón deseó obtener los favores de una joven, basta que le cuente que los ha obtenido en sueños; ella considera entonces un gran pecado rehusárselos, porque eso podría costarle la vida.¹

Tal vez por eso los sueños han sido utilizados como medio de paso a otras realidades en la literatura de todas las épocas. Una clásica miniatura atribuida al remoto Chuang Tzu (300 a.C.) condensa la belleza en pocas líneas:

Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu.²

Sueños hay en La Biblia que sirvieron de enlace entre 'cielo' y 'tierra', como el de Jacob³. Y sueños también en los relatos de Las mil y una noches árabes. La vía onírica introdujo a Alicia tanto al país de las maravillas como al país del espejo.

Pero el sueño, igual que el espejo, no es más que una aproximación a la multiplicidad de los mundos; es una duplicación, lejos de la riqueza continuamente generativa de los universos paralelos de la física cuántica.

En el ámbito del arte, los surrealistas emprendieron la labor de reivindicar los procesos oníricos del espacio de marginalidad a que fueron sometidos por largos siglos de racionalidad y pragmatismo. Ellos, en su acto de rebelión hacia las instituciones y formas convencionales, castrantes del espíritu humano, renegaron de la realidad conocida y se abocaron al descubrimiento, o creación,

de nuevas "realidades", es decir, de mundos creados a la medida de sus imperantes necesidades de expresión y de su exquisita sensibilidad.

Los surrealistas criticaban la pérdida de la libertad en los creadores, debida a que el pragmatismo, la rutina, el peso de la educación, "las buenas maneras" coarten al individuo de tal manera que no es necesario que exista una coacción física: la propia autocensura se encarga de limitar la capacidad de creación del individuo al no ser capaz de romper sus ataduras y dejar que la imaginación vague sin lazos ni trabas de clase alguna. El creador es, pues, un alienado de la sociedad, de la que sólo puede librarse mediante la exaltación de lo irracional, de la locura, del sueño; es decir, mediante la oposición de "otro mundo" al establecido y dominado por las clases dirigentes.

Para esto se valieron de los descubrimientos que el campo del psicoanálisis, en las figuras de Freud, Jung y Lacan principalmente, de quienes se habló en el capítulo precedente, realizó acerca del inconsciente, sus contenidos y su valor para la existencia de los

individuos. Partiendo de las propuestas psicoanalíticas, así como de los métodos empleados por éstas, los surrealistas concibieron el proceso de creación artística como un espacio que debía dar cabida a esos contenidos subconscientes. Esto lo confirma William S. Rubin en su estudio sobre las vanguardias del siglo XX titulado Dada, Surrealism and their heritage (Dadá, Surrealismo y su época):

Many of the essentials of Surrealism –the experimentation with automatism, accident, biomorphism, and found objects within the framework of an overriding commitment of social revolution- had been present in Dada to some degree, but in a caotic state. These would be systematized within the Freud-insired dialectic of Surrealism. What had been a terapy for Freud would become a philosophy and a literary point of departure for Breton and his surrealist.⁴

Jung, en Recuerdos, sueños, pensamientos⁵, nos explica que los sueños son productos del aparato psíquico y en tanto en cuanto productos del mismo, no pueden sino manifestar, por defecto o por exceso, las facultades propias de tal aparato y las propiedades inherentes a la materia prima que procesa. Aparato que

imperceptible, silenciosa e incesantemente hilvana, teje y a veces borda la tupida y evanescente trama que los conforma, utilizando para ello los delicados y escurridizos hilos en los que se deslía la cosa. Así pues la percepción, los afectos, la memoria, la conciencia, la simbolización, el lenguaje, el pensamiento y la inteligencia son funciones del aparato que se hallan comprometidas en el estudio de los sueños, pues todas ellas participan en su constitución.

A comienzos del siglo XX, Sigmund Freud⁶ propuso que un proceso mental muy diferente del que predomina durante la vida diurna era el que dominaba a la mente durante el sueño; según Freud, este 'proceso primario' se caracterizaba por sus mecanismos primitivos, rápidos cambios de la energía psíquica y las emociones, y un alto contenido sexual y agresivo conectado con las experiencias infantiles.

Es a partir de 1910, cuando uno puede tomar la lectura freudiana y entender como toda la trayectoria de Freud es un enorme esfuerzo por dar cuenta, en realidad, de la problemática del

yo. Así como primero nos hundió en la problemática de lo inconsciente y trató de abordar los efectos del inconsciente a través de ciertas formalizaciones que alcanzaron su punto máximo con La interpretación de los sueños.

Freud entrevió la utilización de lo imaginario como modo de acceso al inconsciente, pero no fue sino hasta un poco más tarde, con Jung y otros pensadores de orientación psicoanalítica, que se valoró la importancia que los contenidos producto de la imaginación y la fantasía, vinculados estrechamente a los patrones más profundos de la psiquis, ejercían sobre el desenvolvimiento de los seres humanos.

Uno de los métodos adoptados por el movimiento surrealista fue el de la escritura automática, que consiste en una transcripción del libre fluir de la conciencia, obtenido sobre todo durante el estadio intermedio entre la vigilia y el sueño, que en adelante denominaremos "ensueño"⁷, siguiendo el enfoque psicoanalítico desarrollado por Robert Desoille y sus seguidores⁸. Este ensueño

puede equipararse a un ejercicio que, en cierta medida, orienta la dirección del sueño, llevando al sujeto hacia una situación y aprovechando al máximo las imágenes espontáneas que suministra.

El argumento, tanto de los psicoanalistas como de los surrealistas, para el empleo del estado del ensueño, viene a ser que durante el ensueño es posible acceder a las imágenes oníricas, pero conservando además la memoria de lo visto y experimentado, al tiempo que la censura de la conciencia es abolida casi en su totalidad.

Con esto se pretendió demostrar que como resultado de dichas experiencias oníricas se obtenía un gran provecho para el proceso de individuación humano, al tiempo que el arte ganó un nuevo e interesante modo de expresión.

Para las culturas primigenias, cuyo sistema religioso se erige sobre la base del chamanismo, entendiendo éste como la creencia en prácticas mágico-religiosas donde un miembro de la tribu asume

las funciones de "médico-brujo" y sacerdote, la existencia de uno o más mundos paralelos no es siquiera un hecho discutible; es la esencia misma del universo que los sustenta y de este modo observan diferentes estratos de esos mundos que sobrepasan la realidad material, entre estos existe un plano donde el espíritu del hombre separado y unido al cuerpo al mismo tiempo, logra conjugar a todos los seres y reunirlos consigo para alcanzar una experiencia espiritual que nutra su existencia concreta, y ese plano sólo es accesible a través de los estados alterados de conciencia, ya sean estos producto del éxtasis místico (provocado o no con sustancias alucinógenas, danzas, cantos meditación, etc.), o de los procesos oníricos⁹.

Para las tradiciones de culturas indígenas americanas, así como también para las tradiciones místicas orientales más antiguas, en el sueño se alteraban los mecanismos de percepción, el cuerpo se aletargaba, y así el espíritu podía emprender viaje a otras regiones. Un viaje que, como lo describiera Carlos Castaneda en sus libros sobre las enseñanzas de los brujos nahuas mexicanos,

podía ser efectuado mediante la intoxicación con Peyote u otras plantas alucinógenas¹⁰. A partir de allí comenzaba el *ensoñar*, el tránsito hacia el lado invisible de la realidad y el contacto directo con "el doble" personal o los *aliados*, seres extraños que podían colaborar en la aventura de vivir en dos realidades simultáneas que acababan por ser una toda vez que el iniciado se acostumbraba a la percepción de las realidades sutiles. Aquello significaba sumergirse en una locura controlada y en un ejercicio peligroso muchas veces.

La actitud general del hombre en relación con el interés que despiertan en él sus propios sueños ha seguido a través de la historia un curso irregular, sinuoso y serpenteante, aumentando y disminuyendo en función de las épocas y culturas imperantes para seguidamente volver a resurgir con ímpetu renovado y posteriormente languidecer de nuevo una vez más y sumirse en un profundo y solaz letargo. Emilio Mira y López, analizando la obra freudiana, nos explica:

Desde tiempos muy antiguos el hombre había adoptado una actitud supersticiosa ante el fenómeno del ensueño y lo había considerado como proveniente de un agente exterior, divino o mágico... pero bajo el doble impacto de la religión y la ciencia fue abandonándose el interés por los sueños, y éstos pasaron a ser el producto de una actividad psíquica periclitante, es decir, actuante en condiciones desfavorables.¹¹

En general podría decirse que el interés ha seguido un curso decreciente siendo máximo en los albores de la civilización. Así se desprende de la lectura de los textos que los especializados en las culturas primitivas han dedicado al tema. En La Mentalidad Primitiva, de Lucien Levy Bruhl, encontramos la siguiente síntesis:

Para la mentalidad primitiva, como es sabido, el mundo de lo visible y el mundo de lo invisible forman un todo. La comunicación entre lo que llamamos la realidad sensible y las potencias místicas es pues constante, pero en ninguna parte esta comunicación puede efectuarse de una forma más completa e inmediata que en los sueños, donde el hombre pasa de un mundo al otro sin advertirlo. (...) Tal es en efecto la representación ordinaria que de los sueños se hacen los primitivos. El alma abandona momentáneamente su cuerpo, a veces se va muy lejos y conversa con los espíritus o con los muertos, otras veces

son los espíritus de los muertos, o bien de otras potencias, los que vienen a visitar el alma mientras se duerme. Los sueños traen a los primitivos datos que para ellos valen tanto, sino más, que las percepciones obtenidas durante la vigilia. En muchas sociedades primitivas cada uno presta a sus sueños la mayor atención y las gentes se interrogan unas a otras, todas las mañanas, sobre sus sueños, se los cuentan e interpretan. En principio lo visto en sueños es verdad.¹²

La Antropología está plagada de ejemplos que confirman el hecho de que los pueblos primitivos concedían a los sueños una excepcional importancia y de que por lo tanto ejercían una amplia influencia en la vida cultural y social tanto del grupo como del individuo:

De nada se puede estar tan seguro como de lo que es revelado en sueños, los primitivos creen en todos los sueños sin excepción, algunos pueblos distinguen entre ellos unos que son verídicos y otros que no lo son, considerando estos últimos como meros productos de la imaginación, hecha esta reserva el primitivo no duda de la veracidad de los sueños. Lo que éste muestra ha llegado, lo que anuncia llegará. No es menor la certeza tratándose de un acontecimiento pasado o de algo que tuvo lugar a distancia. Así como las cosas vistas en sueños son reales, los actos cometidos en sueños entrañan la

responsabilidad de sus autores y se les puede pedir cuenta por ellos.¹³

En concordancia con estas creencias están formuladas las ideas de Jung con respecto a los procesos oníricos. Para la psicología jungiana, los sueños forman un co-relato de la vida, produciendo así un mundo interdependiente de la vida cotidiana, pero distinto de ésta.

En los procesos oníricos los contenidos psíquicos se revelan como totalidad, puesto que en ellos la mente consciente abandona el dominio y, por lo tanto, la censura, con lo cual la psique puede manifestarse sin el control de la lógica y las convenciones sociales que restringen el desenvolvimiento en la vigilia, es decir, los sueños permiten que el subconsciente, el inconsciente personal y/o colectivo, las vivencias diarias y todo aquello que pueda haber pasado desapercibido durante los procesos cotidianos, aunados a la cantidad de conocimientos e informaciones manejados y a la libre capacidad creadora de la imaginación, se amalgamen y emerjan de

una sola vez; de allí la dificultad para analizarlos y comprenderlos, dada su vasta extensión y nuestra reducción de facultades una vez "despiertos".

El problema de acceso al inconsciente pasa a ser el del acceso a las significaciones del material simbólico, inconstante en el propio sujeto productor del mismo y, como se deduce, impredecible en su capacidad polisémica a la hora de ser abordada por el analista (o lector). Los símbolos no responden a significaciones unívocas, sino a significados personales, que se insertan en la trama de la personalidad del sujeto productor y del sujeto receptor.

Pero el enfrentamiento con la realidad de los sueños y el desciframiento de ese rico universo simbólico que subyace en las imágenes y sucesos descabellados, por llamarlos de alguna manera, que tienen lugar en el soñar, constituyen un paso fundamental en el camino del proceso de individuación, que no es otra cosa sino la búsqueda que todo ser humano debe emprender para erigirse como ser completo, con total autoconocimiento, para alcanzar la

autorrealización, como se explicó en el capítulo precedente y se reiterará a lo largo del trabajo.

En el lenguaje simbólico de los sueños se establecen equivalencias arquetipales tanto de las propias vivencias formativas de la infancia, como de un espectro más amplio de significación, conformado por tipologías de carácter universal cuyos tópicos se presentan con regularidad en el transcurso de la vida, así lo explica Jung en Símbolos de Transformación¹⁴.

Resulta necesario ponerse de acuerdo acerca del sentido del proyecto de equivalencia que aquí se pretende emprender. Sentido como sinónimo de dirección: el camino no apunta a una calzada empedrada de buenas intenciones, que nos permite ver con facilidad adónde conduce. Sentido, también como sinónimo de significado. Como ya se ha dicho, en la mente del soñador no se trata de identidad ni de igualdad en la forma como son concebidas normalmente, es un proceso de gran complejidad que abarca mucho más allá de los límites de la razón y de la realidad.

El mundo onírico constituye un tercer polo, en el cual el soñador va a poner en acción sus aspiraciones de director escénico, pero esto no se da en la conciencia propiamente dicha, ni tampoco en la fantasía pura, sino en otro plano, el de las vivencias simbólicas. Todo el espacio del ensueño es en sí mismo metafórico de un modo de relación con el ambiente interno y externo. De modo que cada metáfora se halla articulada de antemano con las demás por vías de circulación cuyo trazado se descubre poco a poco.

La investigación de los últimos años ha clarificado muchos aspectos de los sueños, pero lo principal ha sido el descubrimiento de la fisiología del sueño. Los estadounidenses Eugene Aserinsky y Nathaniel Kleitman, pioneros en la investigación de los sueños, iniciaron en 1953 una serie de estudios que demostraron que los sueños no consisten en imágenes efímeras que aparecen al individuo en el momento del despertar, sino que tienen lugar durante un proceso fisiológico específico.

Los nuevos avances en el conocimiento de la fisiología del sueño demuestran que los sueños no carecen de sentido ni son formaciones aleatorias de imágenes. Por el contrario, los sueños son productos mentales llenos de significado, como los pensamientos o las ensoñaciones diurnas. Expresan deseos, miedos, preocupaciones y obsesiones del individuo, por lo que su estudio y análisis de contenido pueden ser útiles para revelar ciertos aspectos de su funcionamiento mental; ya lo apuntaba Freud en sus trabajos pioneros en este campo de la psicología, cuando postulaba el análisis de los sueños como la 'vía regia' para conocer la estructura psíquica de sus pacientes.

Los sueños acompañan al hombre durante toda su vida y desde el principio mismo de su existencia, incluso desde antes de que sea alumbrado a la luz del día, tanto en el sentido ontogénico como en el filogénico, y con toda probabilidad preceden a su propia humanidad, como parece demostrarlo el hecho de que tanto en el feto humano como en todas las aves y mamíferos es posible

identificar electroencefalográficamente un trazado similar al correspondiente en el sujeto adulto al estado REM¹⁵, momento en el cual se producen los sueños.

Un neurofisiólogo, pionero en los estudios sobre el sueño y los sueños, como Michel Jouvet, miembro fundador de la A.P.S.S. (Association of Professional Sleep Societies), sostiene en una de sus últimas publicaciones titulada El Sueño y los Sueños:

Parece que una de las vías que conducen a la explicación del funcionamiento de la mente reside en el estudio de los sueños, puesto que existe una estrecha correlación entre las fluctuaciones energéticas del cerebro y la aparición de éstos. La actividad onírica es una de las últimas fronteras de las neurociencias y comprender lo que es la conciencia onírica, es pues la última frontera de la neurobiología, más lejana todavía sin duda que la comprensión de la conciencia despierta.¹⁶

Otra psicoanalista que profundizó acerca del tema de los sueños fue Ella Sharpe, cuyo criterio pasó prácticamente inadvertido, pero lo cierto es que en su obra Análisis del Sueño¹⁷,

publicada en 1937, aporta la idea de que el trabajo del sueño hace uso de todas las figuras retóricas, propias del lenguaje poético, para lograr su capacidad de evocación, tales como las metáforas, los símiles, la onomatopeya, las aliteraciones, etc. Lo que ella denominó la "dicción poética del sueño" se convierte en un precedente indiscutible de lo que posteriormente constituiría la base de partida que permitiría a Lacan desarrollar la analogía estructural entre el funcionamiento del inconsciente y el del lenguaje, y abriría además nuevas perspectivas en el campo del psicoanálisis.

Para finalizar, no estaría fuera de lugar recordar que la vida es sueño, como dijo Calderón de la Barca, y dependerá de que hojeemos el libro de la vida, o lo leamos en orden, para que soñemos o nos mantengamos despiertos. El verdadero creador remodelará perceptivamente lo que le rodea, revolucionará la mirada, y ensanchará el código de lo real. Para las tradiciones esotéricas los sueños son una fuente de conocimiento inapreciable, como se desprende de las palabras del alquimista Simón H.: "... es en sueños donde el alquimista recibía la revelación" ¹⁸. Así pues,

vemos que los sueños contienen los elementos fundamentales para la evolución espiritual del ser humano. Desde esta concepción abordaremos los procesos oníricos presentes en La Puerta de Piedra.

¹ De Souza Ferraz, Joao. Psicología humana, 3ª edición, Edit. Americalee, Buenos Aires, Argentina, 1947. Pág. 211

² Chuang Tzu. Sueño de la mariposa. En: Borges, J.; Bioy Casares, A.; Olcampo, S., Antología de la Literatura Fantástica (comp.) Edit. Sudamericana, Buenos Aires, Argentina, 1967.

³ Santa Biblia, Ed. Sociedades Bíblicas Unidas, Barcelona, 1960, Gén.: 28. Pág.30

⁴ Rubin, W.S. Dada, Surrealism & their heritage. The Museum of Modern Art, N.Y., 1989. Pág.63

⁵ Jung, C.G. Recuerdos, sueños, pensamientos, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1971.

⁶ Freud, S. Obras completas, V. 2, 6 y 7, Edit. Santiago Rueda, Buenos Aires, Argentina, 1957.

⁷ Este estado no es ni el sueño ni la vigilia completos sino un estado intermedio en el que se reduce la estimulación sensorial conservándose al mismo tiempo un cierto grado de conciencia que posibilita, entre otras cosas, la memorización; se puede comparar con el estadio preliminar del sueño. (Lecciones sobre ensueño dirigido en psicoterapia, Edit. Amorrortu, Buenos Aires, Argentina, 1975)

⁸ Launay, J. y otros. El ensueño dirigido y el inconsciente, 1ra edic., Edit. Paidós, Buenos Aires, 1982.

⁹ Rosaspini Reynolds, Roberto. Shamanismo: pasado y presente, Edit. Continente, Buenos Aires, 1998.

¹⁰ Castaneda, Carlos. Las enseñanzas de Don Juan, Edit. Fondo de Cultura Económica, México, 1983.

¹¹ Mira y López, E. Doctrinas psicoanalíticas. Edit. Kapelusz, Buenos Aires, 1963. Pág.23

¹² Lévy-Brhul, L. La mentalidad primitiva, Leviatán, Buenos Aires, 1957. Pág. 59 y sig.

¹³ Ibid. Pág. 62

¹⁴ Jung, C.G. Símbolos de Transformación, Edit. Paidós Ibérica, Barcelona, España, 1982.

¹⁵ REM, siglas en inglés correspondientes al término "Rápido Movimiento del Ojo". (Enciclopedia Salvat Multimedia 99)

¹⁶ Jouvét, Michel. El Sueño y los Sueños. Fondo de Cultura Económica, México, 1998. Pág.163

¹⁷ Sharpe, Ella. Análisis del Sueño, Edit. Paidós, Buenos Aires, Argentina, 1961.

¹⁸ H., Simón. La puerta cerrada: Diario de un alquimista. Editorial 7 1/2, Col. Esoteria, Barcelona, España, 1981. Pág.24



CAPÍTULO IV

LEONORA CARRINGTON: UNA PEQUEÑA BIOGRAFÍA

La reconocida artista surrealista Leonora Carrington¹ ha disfrutado de una distinguida carrera como pintora, escultora, novelista, dramaturga y cuentista. Surgió en el escenario cultural europeo durante el crepúsculo del movimiento surrealista, en los años treinta. Su carrera la llevó de Londres a París, y de allí a Ciudad de México, donde reside en la actualidad y donde se le reverencia como uno de los maestros vivos del arte contemporáneo.

Leonora Carrington fue una revolucionaria incluso antes de conocer a los surrealistas. Nacida el seis de abril de 1917, dentro del seno de una familia de clase alta en Clayton Green, Lancashire, Inglaterra, su padre, Harold Carrington, fue un industrial inglés, magnate de la industria textil, y su madre, irlandesa, estimuló su imaginación con cuentos de hadas y otras historias. Desde los dos años comenzó a tener visiones, experiencias con espíritus y fantasmas, e inclusive se dio cuenta de que tenía capacidad para levitar². En 1920 la familia se traslada a Crookhey Hall, cerca de Lancaster, Leonora y sus tres

hermanos quedan bajo el cuidado de una institutriz francesa, un instructor de religión y una nana irlandesa, cuyo acopio de historias, sumadas a las de la madre, tiene una enorme influencia sobre Leonora y lo que será su imaginario.

Conoció a muy temprana edad la injusticia de la sociedad, empezando por sus padres, católicos estrictos, que la enviaron de convento en convento; asiste sucesivamente a dos colegios religiosos - *Holly Sepulchre* y *Saint Mary's* - de donde fue expulsada, hasta dejarla en un colegio internado de Florencia. En 1935 es presentada en la corte del rey George V, con motivo de lo cual sus padres ofrecen un baile en su honor en el hotel Ritz; esta experiencia está reflejada en su historia *The Debutante*.

Finalmente, después de muchos actos de rebelión y expulsiones del colegio, Leonora tuvo éxito convenciendo a sus padres para que la dejaran estudiar arte. Durante un tiempo cursó dicha especialización en la Chelsea School of Art de Londres, y posteriormente, en 1936, ingresó a la academia de arte del pintor purista Amédée Ozenfant, en la misma ciudad. Una vez allí, ella se instaló modestamente en una pensión de su familia y se estableció como pintora y escritora. En esta época,

descubrió libros sobre la alquimia y lo esotérico, y entró en contacto con el Surrealismo. Su madre le regaló el libro de Herbert Read, El Surrealismo, en cuya portada aparecía el cuadro de Max Ernst "Dos niños amenazados por un ruiseñor", acaso como un presagio de lo que le depararía el futuro inmediato.

En el año de 1937, conoce a Max Ernst en Londres. Viaja a Cornwall con Ernst, Nusche Eluard, Man Ray, Lee Miller y Roland Penrose, así, en Inglaterra, pero en un ambiente bohemio que no se parecía en nada al que sus padres le hubieran asignado, Leonora comenzaba a descubrir su nexos con el mundo y la pintura surrealista. En esa época, Ernst dejó a su esposa, Marie-Berthe, por Carrington, su "Novia del Viento", juntos parten a Francia donde vivirán dos años en una casa abandonada que restauran y pueblan con esculturas y decoraciones de bestias mitológicas, participando al mismo tiempo en la efervescencia del Surrealismo.

En ese mismo año, Carrington colabora con Ernst en el diseño de los escenarios para la producción de *Ubu rey*, de Alfred Jarry. En el verano se mudan a Saint-Martin-d'Adèche, en el sur

de Francia; donde Carrington escribe su novela corta *Little Francis*.

La relación entre Carrington y Ernst significó un intenso intercambio estético que enriqueció a ambos; ella le mostró obras de M.R. James y Lewis Carroll y él la introdujo a C. G. Jung y a las tradiciones literarias del romanticismo alemán y francés. En 1938 participan en la Exposición Internacional de Surrealismo en París y Ámsterdam.

La pareja vivió unida hasta el estallido de la Segunda Guerra Mundial, cuando en 1939 Ernst es encarcelado por los nazis, tomado prisionero en calidad de enemigo extranjero. Al estallar la guerra, Ernst es trasladado a un campo de concentración en Largentière, del que sale en 1940 gracias a las diligencias que realiza Carrington para obtener su liberación, pero lo encarcelan nuevamente en el mes de mayo, esta vez en Les Milles, cerca de Aix. Después de un intento fallido por liberarlo, Carrington escapa a España. Durante el trayecto, sufre una crisis nerviosa y es internada por orden de sus padres durante seis meses en una clínica mental en Santander; logra escapar a Lisboa, se refugia en el consulado mexicano y se casa

en 1941 con Renato Leduc, diplomático y escritor mexicano, amigo de Picasso, con quien viaja a Nueva York y luego a México; éste se casa con la joven artista para ayudarla a obtener el visado.

A su llegada a Nueva York, protegida por el consulado mexicano, se reúne con sus amigos surrealistas y participa en sus actividades. El trabajo de Carrington durante este período se movió desde los temas de la infancia, aderezados con seres y animales mágicos, hacia un arte maduro, basado en la mitología celta y la transmutación alquímica.

En Europa, junto a Max Ernst, Carrington se había relacionado con el movimiento surrealista, vínculo que mantiene en Nueva York, donde la pintora descubre un libro que fue un importante recurso visual para los escritores y pintores de dicho movimiento (Illustrated Anthology of Sorcery, Magic and Alchemy, de Émile Grillo de Givry, un tratado de alquimia, astrología, brujería, magia, cartomancia y otras prácticas ocultas), así como también lee Psicología y Alquimia, de C.G. Jung, que tendrá un profundo impacto sobre ella algunos años después, en México.

En 1942 se instala en México y se divorcia de Leduc, con quien mantiene una buena amistad. Se asocia al grupo de surrealistas refugiados de la guerra: Benjamin Péret, la fotógrafa de origen húngaro Kati Horna y su esposo, el escultor español José Horna, el cineasta español Luis Buñuel, Gordon Onslow Ford, Wolfgang Paalen, Alice Rahon, entre otros, y conoce a Emerico (Chiki) Weisz, fotógrafo húngaro, con quien se casa en 1946 y quien continúa siendo su compañero en la actualidad y es el padre de sus dos hijos.

Leonora Carrington formó parte de una migración europea sin precedentes, muchos de ellos refugiados políticos de la guerra que fueron acogidos por el gobierno de Lázaro Cárdenas en la década de los cuarenta. Entre éstos había varios artistas vinculados con el movimiento surrealista, grupo que después llegó a integrar Remedios Varo - formada en París y con quien Carrington estableció una estrecha amistad -, el mexicano Gunther Gerzso, Wolfgang Paalen y su esposa Alice Rahon, entre otros.

En esta época publica Down Below, relato de su experiencia por la locura, que había escrito alentada por André Breton y Pierre Mabille. En 1947 se inaugura su primera exposición individual en Nueva York, y desde entonces, ha vivido entre esa ciudad y México. En 1949 lee a Robert Graves (La diosa blanca), que la marca profundamente y tendrá una gran influencia en su obra.

Es en México donde Carrington desarrolla su lenguaje pictórico, marcado por temas tan diversos como el mito céltico, el simbolismo alquímico, el gnosticismo, la cábala, la psicología junguiana y el budismo tibetano. En el conjunto de pinturas y de obras narrativas que produjo en México, se funden tiempo y espacio: las imágenes vagan entre el sueño y la vigilia, el tiempo, la vida y la muerte, manifiestan viajes físicos y metafísicos, historias reales y míticas, realidades domésticas y trascendentales, imaginación y fantasía.

En México, sin embargo, Carrington se fue alejando cada vez más del Surrealismo ortodoxo y pasó a integrar junto a Remedios Varo y Frida Kahlo, lo que se conoce como "Surrealismo mexicano tardío". En su obra de las siguientes tres

décadas - y aunque se resistió a adoptar los motivos indígenas -, se advierte una influencia muy sutil de México, de la mezcla de prácticas de culto cristianas y prehispánicas, que reforzaron su propia búsqueda de una visión integrante del mundo. Carrington, en esa época, se nutre también de la literatura de lo absurdo, lo siniestro y lo sobrenatural, fábulas y relatos épicos de los dioses nórdicos.

En su producción pictórica de los años cuarenta, aparecen con mayor frecuencia mujeres de grandes dimensiones, que se originan en el estilo del Renacimiento temprano de representar a los santos y a los personajes sagrados más grandes que su tamaño normal y al mismo tiempo remiten a las ilustraciones de Alicia en el país de las maravillas, una de sus lecturas predilectas. También surgen en su pintura temas relacionados con la maternidad, en los que destacan imágenes de retoños, siembra y florecimiento.

También en los años cuarenta, después de su llegada a Nueva York, aparecen en su obra sentimientos de pérdida y angustia, de muerte y amor frustrado. En esta época, Carrington también se inspira en pintores europeos, como El Bosco, y

retoma algunos elementos de la pintura renacentista, como fragmentar las composiciones -a la manera de los retablos- en distintas secciones o escenas, estableciendo una continuidad narrativa entre cada una de ellas, como en el cuadro "The House Opposite", fechado en 1945.

En los años cincuenta, la obra de la artista está más enfocada hacia los temas místicos y esotéricos. En los años sesenta, en las imágenes de las pinturas y cuentos de Carrington aparece la influencia cada vez mayor de Jung, y la importancia que otorga el budismo al desarrollo espiritual, elementos que conforman un esquema amplio, esotérico y cosmológico, que a principios de los años setenta le haría viajar a Escocia y Canadá, en busca de nuevas fuentes de inspiración.

Los mundos imaginados y místicos son elementos vitales en Carrington, pero también estas imágenes se combinan y coexisten con los pequeños rituales de la vida cotidiana. La síntesis del mundo animal y natural con lo civilizado y humano es un tópico esencial y reiterativo en la obra literaria y plástica de Leonora Carrington. Muchos de los personajes de Carrington son femeninos y suelen estar acompañados de animales, ya que la

artista comparte la creencia de varios grupos indígenas de que cada ser humano tiene un animal específico que es su guía y compañero, así como también participa de la fe en la simbología animal de los budistas y los alquimistas tibetanos.

Los "monstruos" femeninos de Carrington son un símbolo de libertad y autonomía. Éstos se mueven más allá de las posiciones proscritas a la mujer como *objeto* de la Revolución Surrealista, y les ofrece la oportunidad de participar en su propia revolución mediante la reapropiación de sus imaginarios, atendiendo a romper al menos una de las dualidades que el Surrealismo pretendió ignorar: la de lo femenino y lo masculino.

Tanto sus cuadros como sus relatos contienen el mágico encanto de los cuentos irlandeses y las leyendas célticas que fueron relatados por su madre y su nana durante su infancia. En medio de ambiguos paisajes y de interiores amenazantes, Leonora Carrington inventa seres y objetos que provienen de otros mundos. Los suyos son universos llenos de conceptos más que de sentimientos, alejados de lo convencionalmente conocido como "lo femenino", "lo bello" y "lo bien hecho", que dan paso a versiones creativas del mito céltico, la cábala, el budismo

tibetano y el gnosticismo. Un cosmos en metamorfosis constante que halla en la *Alicia* de Lewis Carroll o en El Bosco elementos que lo enriquecen.

Sus obras, permeadas de ironía y humor, juegan y se confunden con el sueño y la realidad, se inspiran en un mundo personal, íntimo y subjetivo, que surge de una fértil imaginación, influida fuertemente por los surrealistas y estimulada por lecturas fantásticas y esotéricas que fue aprehendiendo a lo largo de su vida. Las imágenes de las pinturas y relatos que ha producido en el transcurso de los últimos sesenta años, residen en un lugar de encantamiento en el que todo puede suceder.

En su obra se amalgaman los sueños, los recuerdos de la infancia, las vivencias femeninas, junto a los horrores y temores de la guerra; la búsqueda del conocimiento y la verdad a través de la ciencia, la religión y la filosofía. Su espíritu explora y se adentra en las teorías que van desde la de la gravitación universal hasta la de la relatividad, en el misticismo, el tantrismo y el budismo zen; en el psicoanálisis y, especialmente, los trabajos de Jung; así como también se vincula a todo lo

relacionado con el orfismo, la alquimia, la magia, la metapsíquica, la cábala y el tarot.

Muchos críticos han reprochado en la producción literaria de Carrington los elementos psicobiográficos, leyendo sus historias como simples extensiones de una autobiografía. Nada más lejos de la verdad. El trabajo de Carrington es producto de una elaboración consciente a partir de los contenidos proporcionados por el inconsciente, donde la combinación de grotescas formas deviene en un mundo fantástico de su propia creación, obedeciendo a una intencionalidad estética y conceptual bien delimitada, de una profundidad y complejidad abrumadora, según la cual este mundo construye otro dentro de sí con sus combinaciones de formas antitéticas y conforma una ruptura de los dualismos convencionales para así dar cuenta de una belleza perturbadora, que raya en lo compulsivo.

André Breton - de quien Leonora³ se quejó siempre por su machismo dentro del grupo de surrealistas - dijo que Carrington contempló el mundo real con los ojos de la locura y la locura del mundo con cerebro lúcido. Octavio Paz - junto a quien formó el proyecto "Poesía en voz alta", a mediados de los años cincuenta-

comentó de ella que es una "hechicera hechizada, insensible a la moral social, a la estética y al precio"⁴ o como escribió la poetisa costarricense Eunice Odio en una de sus prosas publicadas por la Revista *Zona Franca* "Leonora se reparte entre el cielo y el infierno (...) Joven maga, está en el apogeo de su belleza y poder creador"⁵. Luis Carlos Emerich -crítico de arte que organizó una de las más vastas revisiones de la producción carringtoniana durante 1994-95 - aseguró siempre que esta mujer es "una fantasía en pie, con la rebeldía como sello"⁶.

Dada la importancia cada vez mayor que adquirió Carrington en el panorama del arte mexicano, fue comisionada por el gobierno para pintar un mural en el Museo Nacional de Antropología, y para realizarlo, tomó como base las creencias de los indios de Chiapas, y los mitos e historias del Popol Vuh, relato que contiene la mitología y cosmología de los mayas. Los dibujos preparatorios para este mural fueron publicados en El mundo mágico de los mayas, con textos de Andrés Medina y Laurette Séjourné.

Por otro lado, debido a su preocupación por recuperar las imágenes del poder femenino, Carrington se anticipó al interés

de muchas mujeres hacia el movimiento feminista contemporáneo de fines de los sesenta y principios de los setenta. En este sentido, desempeñó un importante papel en la formación del movimiento feminista de la ciudad de México, que en 1972 concretó en el cartel "Mujeres conciencia"; en 1960, el INBA organiza una muestra individual de su obra en el Palacio de Bellas Artes, en 1976 en el Museo de Arte Moderno y en 1989 en el Museo Nacional de la Estampa. Su obra ha sido presentada en galerías y museos de México, Estados Unidos, Francia, Inglaterra, Alemania, Suiza y Japón. En 1990 participa en la exposición "La mujer en México", exhibida en la National Academy of Design en Nueva York.

Además de su obra plástica, Leonora Carrington ha escrito y publicado novelas y varios volúmenes de cuentos, en inglés, su lengua materna, varios de ellos traducidos al español. En 1937-38 escribe una versión novelesca de la compleja relación entre Max Ernst, de mayor edad, su esposa y su amante, en el relato "El pequeño Francis". En 1938 se publica su primer libro de cuentos, La casa del miedo, con ilustraciones de Max Ernst. Al año siguiente, se publica la novela La dama oval (The oval Lady), con prólogo y siete collages de Ernst, escrita en Saint-Martin

entre 1937-38. Poco después de su llegada a Nueva York, en 1941, Carrington relata la primera de varias versiones de su experiencia por la locura en España, en el texto Memorias de abajo. En 1944 publica Down Below, relato que ya mencionamos anteriormente. Aparecen sus cuentos en publicaciones surrealistas como *View* y *VVV*, entre los que se incluyen "Conejos blancos", "Esperando" y "El séptimo caballo".

En 1944 publica además la obra de teatro "Penélope" (basada en el relato La dama oval, pero con un nuevo final), que Alexandro Jodorowsky estrenó en 1957. En 1951 publica "Une chemise de nuit de flanelle", obra de teatro escrita en México en 1945, que marca el inicio de una etapa de gran influencia de los orígenes célticos, imagen que se acentuó después de leer la obra de Graves.

Su relación con leyendas irlandesas sustenta sus obras de los años cincuenta. A finales de la década, participó en varias producciones teatrales en la ciudad de México. A principios de los años sesenta escribe una obra de teatro corta, "La invención del mole". En 1961 diseñó el vestuario y las máscaras para los montajes de "La Tempestad" y "Mucho ruido y pocas nueces", de

William Shakespeare. En 1962-63 Carrington realizó su propia producción de "Penélope" y escribe el cuento "Mis pantalones de franela". En México escribe la novela La puerta de piedra, publicada en 1976, objeto de este trabajo. En 1986 publica el volumen Pigeon vole, recopilación de sus cuentos escritos entre 1937 y 1940. En 1988 se publica The Seventh Horse y The House of Fear, selecciones de sus cuentos aparecidos en diversas publicaciones. De reciente publicación encontramos su novela La corneta acústica⁷, donde recoge la historia de un personaje llamado Marian Leatherby quien, con 92 años, vive exiliada con su trompeta acústica en una casa de ancianos muy particular.

Todo esto es Leonora y su interminable viaje cargado de frenesí ante el mundo.

¹ Los datos biográficos de Leonora Carrington han sido extraídos de:

- Carrington, Leonora. Memorias de abajo, Edit. Siruela, Madrid, España, 1991.
- Chadwick, Whitney. Leonora Carrington, la realidad de la imaginación, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Ediciones ERA, México D.F., 1994.
- Payán, Emilio y Villa, Saúl. "Entrevista con Leonora Carrington" en: La Jornada Semanal, México D.F., 15 de diciembre de 1996.
- "Leonora Carrington: rebelde y sobrenatural" en: Periódico Público, Año I, Nro. 209. Sección Arte y Gente, Lunes 6 de abril de 1998. Publi.com (<http://www.publi.com/news/1998/0406/a08.htm>)
- <http://www.arts.usf.edu/gs/Carrington.htm>

- <http://www.ed.uiuc.edu-courses-EdPsy387>

² Carrington en: Entrevista "Leonora Carrington: rebelde y sobrenatural"

³ Carrington. Memorias de abajo

⁴ Paz, Octavio. La búsqueda del comienzo, 3ª edición, Edit. Fundamentos, Madrid, 1983.

⁵ Odio, Eunice. "El Surrealismo en la Pintura de México" en: Antología, Monte Ávila Editores, Caracas, 1975.

⁶ Chadwick, Whitney. Op. Cit. Pág. 79

⁷ Publicado por Alba Editorial s.l.u., 2000. (www.albaeditorial.es)

CAPÍTULO V

LOS MUNDOS DETRÁS DE LA PUERTA DE PIEDRA

"¿El mundo que pinto? No sé si lo invento, yo creo que más bien es ese mundo el que me inventó a mí"

Leonora Carrington

En un momento como el presente, en el cual la realidad se ha llenado de polifonías y cuyo sentido se vuelve cada vez más polisémico, la obra de Leonora Carrington se erige como un manifiesto a la intuición, a la imaginación sin límites, a la afirmación de las realidades intangibles y al poder creador del hombre universal. Porque La Puerta de Piedra nos transporta a un mundo donde el ser humano es capaz de atravesar las barreras de lo material y sumergirse con plena conciencia en el universo caótico de los sueños, para de este modo enriquecer su experiencia vital.

En esta novela, el viaje onírico constituye un plano donde los personajes indagan en medio de un mar de símbolos, animados por una atmósfera mágica y esotérica, que se construye a partir de un complejo laberinto de palabras, y donde el lector se ve obligado a descifrar el misterio escondido detrás de "la puerta de piedra"; allí el cuestionamiento de la realidad de los sentidos conocidos se hace mayor, hasta quedar atrapado en los mundos inexplorados que se abren ante su atónita mirada: El viaje es la palabra construyendo gradualmente un universo insólito que absorbe al lector y lo inserta dentro de sí.

En la novela que nos ocupa, es posible observar el complejo y profundo sincretismo cultural de que ha sido objeto la autora. Esta obra es un reflejo de la madurez de estilo alcanzada por la artista surrealista que es Leonora Carrington; en el texto se conjugan y resuelven elementos que venían gestándose en su producción anterior, como viene a ser, por ejemplo, la importancia fundamental que desempeña lo femenino en el proceso evolutivo del ser humano.

Con ésta, su segunda novela, publicada en el año 1976, cuando Carrington entraba ya en la tercera edad, además del contacto, sumamente internalizado y asimilado, con las culturas del continente americano (recordemos el ya mencionado trabajo de ilustración sobre los mayas; no en vano exclama a través del personaje de Brigitte: "Quetzalcóatl es el río, el agua, el padre, la madre"¹), la autora consigue una amalgama de las diferentes estrategias narrativas empleadas en sus otras producciones, como pueden serlo los elementos oníricos, presentes en el cuento "Pigeon Fly", o las claves simbólicas, como en "The Sisters", por mencionar algunas. Pero a diferencia de ellas, La Puerta de Piedra explora y combina cada una de las posibilidades, llevándolas hasta sus más extremas consecuencias.

En la obra resaltan, por ejemplo, el interés de la autora por la incomunicación y como consecuencia, para evitarla, la búsqueda de un interlocutor por parte de los personajes (narratario), aunque haya que inventarlo, como en el caso del personaje Amagoya, cuando decide escribir una carta para Brigitte, contando su parte de la historia, de la misma historia, que, como ella dice, completa la

del diario, dando inicio al proceso de espejeo entre estos dos personajes, o más exactamente, al reconocimiento de ese espejeo:

Usted ha dejado todo aquí y yo he leído lo que había oculto en su valija. Todo lo que está escrito me pertenece en parte y no debería excusarme de haber leído sus secretos...²

También destacan la utilización de la memoria y el mundo de los sueños como forma de conocimiento interior, el proceso de escribir también como preocupación literaria, así como la incorporación de diversas tradiciones esotéricas en un todo narrativo coherente. Hay un rasgo característico en la obra de esta autora y es el de la subversión, palabra nunca utilizada por ella pero indicativa de una manera de contar y entender el mundo. Estamos pues ante una novela subversiva principalmente a nivel del contenido, puesto que, aunque se podría afirmar que es una novela fantástica por su ruptura con la noción de realidad, o surrealista, por el predominio de lo onírico, es a su vez una crítica a la visión

patriarcal, al sistema establecido del mundo y, sobre todo, un texto iniciático de primer orden.

Pero en cuanto al cuestionamiento del orden patriarcal de la sociedad, se hace referencia a que la novela muestra la indispensabilidad de lo femenino como instrumento evolutivo, al evidenciar la incapacidad del ser humano para asimilar la trascendencia de los procesos elementales de la vida y de abrir su mente a una perspectiva diferente, porque los caracteres masculinos que caracterizan los espacios de cotidianidad (vigilia) en el texto, es decir, Wenceslao, la pareja de Amagoya; Pedro, la pareja de Brigitte -quienes sólo se mencionan en el segundo capítulo-, e incluso Phillip -vinculado a su iniciación esotérica-, no les sirven a las mujeres para llenar su vacío, al tiempo que los caracteres masculinos asociados a los altos niveles de conciencia, como pueden ser el mago chino o el misterioso Calabas Ko, buscan de alguna manera obstaculizar su evolución: el primero, por sostener una posición misógina ante el acceso de la mujer a las doctrinas esotéricas y el segundo por arrebatarse al "joven blanco" de la custodia de Brigitte-hermafrodita, quien desde ese momento se

convierte literalmente en un alma en pena, atrapada detrás de la pétrea muralla. Por esta razón Brigitte se enamora de uno de sus sueños, de su espíritu arrebatado, hasta "manifestarlo", emanarlo, en la imagen de Zacarías, el judío, única figura capaz de rescatarla de su claustro en el mundo de los sueños, de abrir *la puerta de piedra*, pues es el iniciado al rescate de su alma. Siendo Amagoya el vehículo que hace posible la comunión de ambos, la paleta donde los colores se mezclan.

El continuo espíritu crítico lleva a Leonora Carrington a la necesidad de crear un mundo nuevo, fantástico, donde todo sea posible, un mundo deseado y por lo tanto en sí, subversivo:

If the fantastic is the literature of desire it is so primarily because it dares to articulate the unsaid or give voice to that which is customarily prohibited by culture. 3

Desde el mundo de lo imaginario, de la fantasía, donde todo es posible, tal y como lo plantea Carmen Bustillos en su

introducción a El Ente de Papel⁴, es importante puntualizar que el objetivo de todo análisis o teorización sobre mundos ficticios es precisamente la cualidad que los define como tales; en este caso, como en toda la literatura, dicha cualidad es su naturaleza de construcción verbal, ergo, textual. Veamos como, dentro del texto, nos iluminan las palabras del Rey de todos los Judíos:

Las fronteras hacia lo desconocido se descomponen en capas sucesivas. Una capa se abre sobre el abanico de otras, que a su vez, se abren a nuevos mundos. Es cierto que existe un infinito espacio vacío en alguna parte más allá del Universo; es también igualmente cierto que este espacio está tan abundantemente poblado como esta tierra. El espacio es negro; no hay comienzo ni fin. El espacio es luz, y nace, descaece y continúa, como la vida.⁵

Los mundos paralelos que observamos en la novela de Carrington deben ser considerados ante todo como lo que son fundamentalmente: construcciones ficticias lograda *por, desde y en* el lenguaje. Siguiendo a Carmen Bustillo, observamos que:

La literatura, la novela particularmente -y es ya un tópico-, nace como afán de crear mundos alternos a través de la palabra, mundos que sustituyan una realidad incompleta, rechazada, desencontrada con los propios ideales y fantasías.⁶

Aunque su realidad resultara inaceptable desde cualquier punto de vista (y no lo es, como se ha demostrado en el capítulo correspondiente a los mundos paralelos), no es posible ignorar su cualidad esencial de literatura, lo cual le otorga indefectiblemente un espacio de posibilidades como entidad cultural y psíquica; como nos dice Umberto Eco⁷, "un mundo posible es una construcción cultural".



A.- El personaje en La Puerta de Piedra: Uno y Múltiple y

Uno...

Leonora Carrington en La Puerta de Piedra presenta una serie de relatos entrelazados y de personajes diferentes que interactúan en diversos niveles y se vuelven interdependientes en el plano de los sueños, formándose una intrincada red de relaciones e identidades entre los distintos espacios de *realidad-vigilia* y *realidad onírica*.

A partir de este establecimiento de correspondencias entre las identidades de los personajes, especialmente de los femeninos, se abre un mundo paralelo, simbólico, a través de una exploración de índole esotérica, que encierra las claves herméticas de la alquimia espiritual, así como también, o quizás, en consecuencia, una exploración del universo de la feminidad arquetípica, en un proceso de amalgamamiento y simbolización de los múltiples factores y discursos que convergen, entre los que destacan el simbolismo cabalístico, las prácticas mágicas, las revelaciones oníricas, todo

dentro de una estética (o sería más apropiado, una *antiestética*, de acuerdo con Bretón) surrealista.

Carrington nos introduce en su plástica a partir de la palabra; La Puerta de Piedra nos transfigura en espectadores co-activos, multidimensionales, de un relato que construye como una pintura, con sutiles pinceladas de colores indefinidos, de la cual pasamos a formar parte, tanto como cualquiera de los personajes dispersos entre las dimensiones o mundos paralelos que se plantean en el texto.

Carmen Bustillo nos dice:

"El personaje, hablante y figuración fundamental de esos mundos arbitrarios, tiene entonces que devenir también arbitrario: no puede seguir naciendo, viviendo y muriendo como cualquier "ser humano" común y corriente. Por eso se inventa como ficticio dentro de la ficción, y explicita los movimientos que hacen de esa invención una realidad en proceso. Demanda la autonomía que su categoría ficcional le otorga, tanto del lado del autor como del lado del lector: entre ambos harán de él la potenciación de esos seres posibles y esos mundos posibles que la realidad no confiere".⁸

En la literatura experimentamos a fondo aquello que en la realidad del mundo donde vivimos no existe sino como posibilidad, elucubración, fantasía. El personaje, como ente ficticio que adquiere "realidad" gracias al espacio textual, nos permite explorar esos espacios -mundos - contruidos con la palabra, sin el rigor que la concepción mecanicista del Universo y las rígidas convenciones sociales imponen a los seres humanos.

Al producirse el espejeo del personaje con su "otro yo", éste se torna consciente -el autor lo torna- de su realidad ficticia y, en consecuencia, de su poder ilimitado para manipular y manipularse, dentro de un proceso lúdico que abarca la tríada autor-personaje-lector del proceso comunicacional literario.

La novela narcisista en su conciencia auto reflexiva -se sabe objeto y sujeto del espacio textual- tiene la capacidad de utilizar todas las arbitrariedades para crear otros mundos, mundos posibles.

Según Jitrik⁹, la cualidad de irrealidad de la forma del personaje puede formularse desde diferentes procedimientos que son determinados por el "punto de partida" de la narración.

Primeramente, tiene lugar el proceso de *grupalización*, en el cual se construye un personaje que constituye un grupo, apelando a un nivel profundo de la psiquis y acercándose al momento mítico primigenio, que en La Puerta de Piedra puede observarse dentro del sueño de Brigitte en busca del Rey Judío, cuando atraviesa el suelo desértico de Mesopotamia, lugar de la gente de arcilla:

"Acercándome a lo que se asemejaba a una ciudad o a un gran cementerio, vi que alguien se separaba de un grupo de cerámica humana y corría hacia mí."¹⁰

Dicho proceso de grupalización también tiene lugar en el episodio donde el niño judío, Zacarías, ingresa al colegio internado, en el cual los niños son una masa anónima, anulada de sus rasgos distintivos particulares, con individuos homogéneos marcados con

números, que nos recuerdan demasiado las imágenes de los campos de concentración (también de judíos, no por casual coincidencia) y de alguna manera anticipa la imagen final de la novela, un rebaño de corderos "derramándose" desde un umbral, como veremos a continuación:

"Ciento cincuenta muchachos, aproximadamente, estaban sentados sobre sillas de madera en una larga y helada habitación. Cinco hombres... convertían cada pequeña cabeza en un rastrojo grisáceo... El hijo de Rebeca fue vestido por el funcionario melancólico... se le puso un pantalón largo y rayado hecho con una tela áspera; también una blusa... en cuya manga izquierda habían cosido el número 105... Cuando quedaron esquilados, bañados y vestidos, los niños refluieron por las puertas vidriadas."¹¹

Posteriormente se plantea el procedimiento de *permutación*, en donde existe una ruptura con la noción unívoca de identidad y un personaje puede ser otro sucesiva y simultáneamente. Como se aprecia en el siguiente fragmento, correspondiente al encuentro, en sueños, de Brigitte, en la figura del "hermafrodita", y Amagoya:

"- ¿Quién soy y a dónde vamos? Cuántas preguntas simultáneas. ¿A cuál debo responder primero? Decir quién soy me resultaría muy difícil, pues apenas si lo sé, aunque a veces surja con bastante claridad, incluso si cada una de esas veces soy una persona diferente. Puede ser que me esté soñando porque constituya una parte de usted misma o de su propia vida. ¿Pero cómo sabe que no soy yo quien la está soñando?..."¹²

Otros procedimientos planteados por Jitrik que son concernientes para el análisis de la obra objeto de este trabajo de investigación son los siguientes: el de la *mezcla de planos*, que consiste en la combinación de personajes y espacios de signo diferente y opuesto (muertos/vivos, *vigilia/sueño*, realidad/fantasía...); el de *igualación*, donde los personajes de discursos indiferenciados se convierten en forma pura; por nombrar sólo aquellos que resultan más pertinentes para el análisis que nos ocupa.

A partir del ambiguo oscilar entre la realidad de la vigilia y el mundo de los sueños, incluso más real que aquél, se instaura en los personajes la fragmentación del yo, como se evidencia en esta

afirmación de Brigitte, cuando se fusiona por primera vez con la figura del perro negro (Amagoya), donde el personaje reconoce su multiplicidad:

"La luz de una visión o la de un sueño está unida a todo cuerpo luminoso del exterior. Dejé de estar sola dentro de mi propio cuerpo."¹³

O también en la invocación de la artesana a las muñecas de marfil, símbolos de los personajes (Brigitte y el Judío): "Mi voz es humana y mineral, y sus dos cuerpos de marfil no hacen sino uno". Igualmente, la contemplación en el espejo muestra a los personajes la existencia de sus otros rostros, así sucede con Amagoya, Brigitte, el Rey Judío y Zacarías.

Existe una fragmentación primordial a partir de la cual se organiza todo el conjunto narrativo, a saber: el sujeto que sueña no es nunca el sujeto que vive. Aún cuando permanezcan unidos por la misma noción de "yo", la identidad en cada caso los convierte en diferenciados, cuando no también en irreconciliables. Es decir, esta

fragmentación del personaje en dos formas de personalidad coincide con su manifestación en dos planos disímiles de desenvolvimiento, como lo son el de la vigilia y el del sueño, los cuales, a medida que tiene lugar la praxis narrativa, desdibujan la línea que los limita y se confunden el uno en el otro hasta indiferenciarse, esto es, hasta lograr una integración que también se producirá en los personajes, resolviendo su escisión.

Estos personajes se construyen a medida que se desarrolla el texto, su perfil es abierto, su identidad se dibuja y desdibuja en cada capítulo, se vacían y llenan de significado en cada palabra y en cada sucesiva lectura del texto, no están "acabados", en el sentido de representar un valor unívoco y determinante de significación.

Por el contrario, son permeables a la mirada del *otro*, del lector, quien se encargará de reconstruirlos y dotarlos de significado desde su propio imaginario y bagaje cultural; así como también, desde el interior del texto, son permeables a la mirada del *otro*, personaje, que abre, en cada oportunidad, un nuevo camino dentro de las posibilidades narrativas del texto, pues los

protagonistas de la novela (Brigitte-Amagoya-Zacarías) de alguna manera tratan de complacer las expectativas que recaen sobre ellos ante la presencia de otros personajes, entre los que podemos contar al mago chino, la artesana alquimista, Phillip y Michelle, la gente de Mesopotamia, El Huevo, Calabas Ko, Rebeca, los compañeros de internado y el gigante Labio Leporino, por ejemplo, como si con cada contacto se completara una pieza del rompecabezas interno.

De nuevo, veamos lo que dice Carmen Bustillo:

"Tanto los recursos que diseñan la arbitrariedad como los que confluyen en la categoría de la metaficción producen a los ojos del lector un efecto de ambigüedad... e instauran inevitablemente una proposición de metalectura: el lector se incorpora como constructor del texto y de los personajes, conductores incuestionables de la anécdota." ¹⁴

La construcción de los personajes se devela al tiempo que se desenvuelve el lenguaje e implica un complejo proceso de deconstrucción-reconstrucción por parte del lector ávido de sentido.



La ambigüedad resultante en el carácter y acciones de nuestros personajes convierte dicho proceso en una tarea ardua; no obstante, supone un reto ineludible una vez que se ha producido el encuentro -o enfrentamiento- con el texto.

Si bien es importante en el análisis de un texto narrativo mantener firmemente diferenciados los límites que separan a las "personas" de los "personajes", en La Puerta de Piedra resulta claro que los personajes, como representámenes ficticios de *lo humano*, dan cuenta de la multiplicidad psíquica del ser humano y de la influencia de fuerzas subliminales que emanan de su interioridad cuando se asume la existencia con una visión integral, que conjuga los aspectos materiales, emocionales, mentales y espirituales como un todo articulado e interdependiente.

Ellos no violentan la noción de "persona", en cuanto a sus características morfológicas, puesto que se construyen desde la intimidad, tan humana como la que más; la subversión del orden "natural" ocurre principalmente a nivel del contenido y del espacio textual, pues se le otorga un peso fundamental a los procesos

oníricos, espacio donde transcurre la mayoría de las acciones y también se produce a partir del proceso de espejeo que se desarrolla entre los personajes a medida que cada uno de ellos vivencia y concientiza sus experiencias oníricas, resultando finalmente en la consubstanciación de la tríada primordial Brigitte-Amagoya-Zacarías. Ellos constituyen la ficcionalización de una vivencia humana esencial, descrita con singular belleza en las siguientes palabras del inmortal poeta Octavio Paz, en su *Búsqueda del Comienzo*¹⁵:

(...) cada vez que oímos "la voz", cada vez que se produce el encuentro inesperado, parece que nos oímos a nosotros mismos y vemos lo que ya habíamos visto. Nos parece regresar, volver a ir, recordar.

Estos personajes se van construyendo mediante el desplazamiento de la voz narrativa. En un primer momento encontramos un narrador en tercera persona que nos describe con vaguedad la reunión de tres singulares personajes sin identificar, anónimos, genéricos; tres magos: el chino, el europeo y el judío, enfrascados en enigmáticas discusiones, envueltos en un aura de misterio solemne y ceremonial, como podemos ver a continuación:

Tres hombres, sentados en silencio en el observatorio, debajo del centauro, contemplaban la fase menguante de la luna. Estaban vestidos de lino immaculado blanco y se habían ubicado alrededor de una mesa dejando una exacta distancia entre ellos. Cada uno tenía frente a sí un telescopio, un microscopio y una flor que examinaban minuciosamente, trazando con una tiza intermitentes dibujos sobre la mesa negra.¹⁶

En el capítulo 1 estos tres personajes aparecen reunidos en un observatorio. Parecen esperar un acontecimiento cósmico, al tiempo que sostienen conversaciones sobre un asunto que no se revela al lector más que por indicios, pero que, debido a la preocupación y tensión manifiestas que mantienen los personajes, da a entender que se trata de algo sumamente trascendental. Como se dijo, las acciones son vagas, casi inexistentes. Este breve capítulo se centra sobre todo en el discurso, el cual nos permite extraer claves que luego se irán colocando en su lugar como las piezas de un rompecabezas, ejemplo de lo cual sería la llegada del "perro negro" durante esta reunión, que posteriormente encontraremos asociado a los personajes de Brigitte y Amagoya.

Es importante también la postura que asume el judío durante la reunión, ya que como representante de la tradición esotérica del pueblo hebreo es alegórico a la cábala, así como también es el portavoz de la reivindicación femenina y de la renovación de todos los órdenes de la civilización; es posible afirmar que el judío es el portavoz de los fundamentos ideológicos de Carrington (no olvidemos la vinculación personal de la autora), además de convertirse posteriormente en el personaje que iniciará el viaje representativo del proceso de individuación. Desde el primer momento el personaje del judío atrae la atención sobre sí y nos asoma de manera reveladora aquello en lo que se convertirá durante el desarrollo del texto; en el siguiente fragmento, por ejemplo, se da cuenta de la importancia de la mujer como dadora y sustentadora de la vida: "Si ignoramos el útero, nos marchitaremos y moriremos"¹⁷.

En el segundo capítulo el narrador introduce a Amagoya, figura axiomática, junto con Brigitte y el judío, para el

desenvolvimiento de la narración, y mediante la intervención de la primera, llegamos al diario de Brigitte, donde se evidencia el tópico de los papeles encontrados:

Amagoya hurgó entre los papeles que yacían como olvidados en un cofre negro. La pequeña escritura muy clara cubría páginas en un orden aparente.¹⁸

A partir de aquí comienza el diario, texto donde un narrador en primera persona, personalísimo y subjetivísimo, adopta una voz femenina que abre el portal a los universos paralelos entrelazados de los sueños que se convertirán en red de vigilia-realidad/espacio onírico, prácticamente inabarcable al final de la historia, ya que la vigilia de unos es el sueño de otros y viceversa, sin que por ello dichas correspondencias sean recíprocas, plenamente reflejas, pues se suceden más bien en un laberinto de realidades, en el cual ningún pasillo desemboca dentro de los que se han dejado atrás al aventurarse en él.

Posteriormente, el capítulo tercero, constituido por un diálogo entre los personajes de Phillip y Michelle que se contextualiza dentro de una escena doméstica, marca una ruptura abrupta con lo anterior.

Es curioso el detalle de que en el segundo capítulo, el judío, durante la alquimia de las muñecas de marfil y por boca de una de ellas, define a la mujer que busca como "su hermana el Fuego", que es también "un carnero" y a continuación, en el capítulo siguiente, Phillip y Michelle cocinan precisamente un cordero, un pequeño carnero, a propósito de lo cual Phillip reflexiona:

Cocinar puede convertirse en una complicación tan sutil como las altas matemáticas más abstrusas, dadas la precisión y la fineza de cálculo que exige la perfecta elaboración de un plato.¹⁹

Además de esta disertación sobre las artes culinarias como un sinónimo de alquimia cotidiana, los personajes hablan de "ella" (Brigitte-Amagoya), de cosas triviales, comentan sus sueños pero

no parecen dar la menor importancia a los símbolos que surgen en ellos (Phillip responde al sueño de Michelle: "¿Te parece que debemos cocinar algunas papas?"²⁰), como pueden ser el arpa judía con que Michelle sueña a Phillip, o el encuentro onírico de Phillip con el hombre sin rostro, a quien se puede identificar como Calabas Ko, el raptor del niño del desierto, de quien hablaremos más adelante.

Como si de alguna manera existiera por parte de estos personajes una desacralización de los símbolos y la atmósfera mística presente en los capítulos anteriores y entonces recordamos que en la entrevista con Amagoya, ésta piensa para sus adentros que Michelle "todavía la está odiando" (a Brigitte, o a ella misma), lo que nos hace pensar que este personaje actúa como un catalizador de los sentimientos vulgares, de las bajas pasiones (rencor, envidia, celos...), de los defectos; es posible afirmar, en consecuencia, que el personaje de Michelle viene a ser entonces una personificación de lo convencional, lo prosaico y lo cotidiano.

En los capítulos cuarto y quinto nos trasladamos al otro lado de *la puerta de piedra*, a través de un narrador en tercera persona, de profusos diálogos y de la voz interior del personaje, conocemos al Judío, quien ahora adquiere nombre: Zacarías, aunque a veces sea el "número 105", o, según el personaje Calabas Ko, el joven rey "Boles Kiraly", heredero de Salomón.

En estos capítulos el narrador en tercera persona retoma la voz y nos cuenta la historia del Judío, una veces rey, otra veces niño, otra veces joven, en fin, del ser humano que se transmuta en tantas caras hasta ser capaz de rescatar a la doncella de la puerta de piedra (Brigitte/Amagoya) y desencadenar el ciclo primigenio.

Como se ha venido afirmando, tres personajes reclaman prioridad al lector: Brigitte, Amagoya y el Judío, y esto es porque ellos constituyen la totalidad de un ser humano. Amagoya es el cuerpo, el vehículo por el cual las otras dos entidades, ánima y ánimus respectivamente, adquieren realidad. Los otros personajes que ellos encuentran en el camino son claves que les permiten ensamblar fragmentos de su escisión hasta lograr su completud.



B.- Mundos Paralelos: Mundos del Símbolo

ΕΜ ΤΟΝ ΤΡΙΤΟΝ ΤΟ ΕΝ ΤΕΤΑΡΤΟΝ

*"Habentibus symbolum facilis
est transitus"
Mylius ("Philosophia reformata")*

1.- La puerta de piedra, el mundo de la alquimia:

*"Amor, cabra, tigre...
Ánfora ciega, dime alguna cosa
del porvenir.
¿En qué momento en qué fecha,
cuándo?
"A medianoche" responde
el Ánfora Ciega
¿Bajo qué signo, Ánfora Ciega?
"Bajo el signo del Fuego y el
Aire, del Marfil y de la Leche".
¿Cuántos verán el signo?
"Cuatro, la luna"
¿Y cómo lo sabremos?
"Por la orina, miniatura
oceánica."
Leonora Carrington
(La Puerta de Piedra)*

El poema que abre este apartado se ha extraído del diario de Brigitte, personaje de La Puerta de Piedra, nos adelanta la clave de la alquimia que organiza el universo narrativo, pero al encontrarlo

por primera vez no podemos darnos cuenta, aún no poseemos las claves para la comprensión de sus imágenes, somos ineptos ante su enigma, pero a medida que nos acercamos al caldero de la artesana las palabras despiertan con la fuerza de un conjuro y cobran sentido; los elementos han despertado y nos invitan a danzar en la revelación.

El argumento de esta novela constituye una ficcionalización de la primera fase de la Gran Obra alquímica, es decir, del proceso iniciático que debe emprender el adepto una vez que se involucra con el conocimiento alquímico. Simón H., un alquimista moderno, describe este proceso de la siguiente manera:

Lo primero que hay que encontrar es la puerta. Esta puerta en sí es un material que por sí solo sirve para muy poco cuando está "cerrado" y, sin embargo, es lo más maravilloso que existe en el mundo y está al alcance de cualquiera, pero, como he dicho, se necesita abrir esa puerta; para eso es necesaria una llave que también existe al alcance de todos, pero ocurre que esa llave por sí sola o tal como se puede encontrar no funciona porque está en bruto, necesita que se le quite lo que tiene de sobra.²¹

Aquí encontramos un paralelismo evidente con la novela, pues "la llave de piedra" ("para la puerta de piedra") robada al anticuario chino no le sirve a Zacarías para abrir la puerta. Como dice Simón H., la llave, tal y como se encuentra, no sirve de mucho. Zacarías debe ser capaz de resolver la apertura de la puerta por sus propios medios. La primera llave encontrada, "llave de piedra", funciona como un detonante de su revolución espiritual; Zacarías tenía una inquietud, una gran desazón existencial, era un ser incompleto, de pronto la figura reiterativa de una mujer clamando por salir de algún lugar lo vuelve a atormentar al abrir una extraña caja triangular en cuyo interior reposaba la llave de piedra, al igual que durante su niñez, esta imagen logra obsesionarlo. Respecto a este hallazgo, unas palabras muy apropiadas de Octavio Paz:

El objeto mágico abre ante nosotros su abismo relampagueante: nos invita a cambiar y a ser otros sin dejar de ser nosotros mismos (...) Sabemos que nuestro ser es siempre sed de ser "otros" y que sólo seremos nosotros mismos si somos capaces de ser otro.²²

Zacarías representa el arquetipo del Judío Errante y su eterna búsqueda del retorno, que ha simbolizado durante siglos el peregrinar constante del pueblo hebreo, como comenta Juan G. Atienza²³, al preguntarse por las tribus perdidas de Israel y consultar "El Libro de los Reyes" del Antiguo Testamento:

Unos setecientos años antes de Jesucristo, durante el reinado de Tegaltfalasar III y Salmanasar, los asirios se lanzaron a la conquista del reino de Israel: Y, quedando por tomar la ciudad de Samaria, que aún resistió tres años de sitio hasta ser conquistada por Sargón II, deportaron a todos sus habitantes a Babilonia obligándolos a vivir en Galac y Jabor, junto al río Gozán, y en las ciudades de la Media (...) El reino de Judá corrió una suerte semejante. Conquistado por el rey Nabucodonosor, sus habitantes fueron deportados a Mesopotamia, donde permanecieron por ciento cincuenta años.

A propósito, cabe recordar cuál fue el desierto atravesado por Brigitte, para poder llegar hasta la puerta de piedra y el número de Zacarías en el colegio, "105", similar a 150, por

coincidencia. Y siguiendo la misma línea, vemos cómo se reitera en el siguiente fragmento de la novela:

Lo que en otros se llama desmemoria, en los judíos es un largo grito blanco que atraviesa su raza como el azote de un látigo desde el comienzo de los tiempos. Entre los judíos hay gente que sabe leer los signos dejados en el camino, esos jeroglíficos trazados a lo largo de los bordes de los caminos y que contienen las huellas de los pasos y el saber de los judíos errantes. Del mismo modo que esas huellas, las estrellas se hacen legibles al hombre²⁴.

Una vez consciente del estigma de su raza, la llave sirve para que el personaje de Zacarías borre su historia personal, encuentre las claves para la reconstrucción y rompa con lo monótono y cotidiano para emprender la búsqueda de esa *imago* esencial que lo ha acompañado desde siempre; búsqueda de lo femenino, del alma y, en fin, de sí mismo. Correspondiente a la definición que Paz realiza de la volición, o acción de *Querer*:

Búsqueda pasional, amorosa. Búsqueda no hacia el futuro ni el pasado, sino hacia ese centro de convergencia que es, simultáneamente, el origen y el fin de los tiempos: el día antes del principio y después del fin.²⁵

Búsqueda que es el objeto y sujeto, punto de partida y llegada, que da lugar al descubrimiento, al momento trascendental en que el ouroboros devora su cola, cuando el personaje procura integrar a sí mismo todo cuanto antes ha desdoblado,

(...) y es entonces capaz de abrir (la llave sola y sin ayuda de nadie, con las vueltas necesarias) esa puerta divina que da paso a lo más apetecible del hombre, que por un lado puede satisfacer plenamente lo material y por otro (lo más importante) la plenitud de su capacidad mental y física, pero sobre todo la elevación espiritual muy por encima de todo lo comprensible.

Pero, teniendo la llave preparada, todavía es necesario otro requisito sin el cual sería imposible de todo punto llegar al "supremo magisterio", y esto es que una vez abierta la puerta salga una joven hermosa que busca novio, por lo que le presentamos un valeroso caballero que no teme a nada y que siendo muy del gusto de ella lo acepta de inmediato. Con él contraerá nupcias sin pensarlo y se unirá a él concibiendo un nuevo ser que nacerá enseguida: un hermoso niño blanquísimo que estará llamado a ser rey de reyes con una fuerza inigualable en el mundo; así, éste es el principio de sus siete cursos de perfeccionamiento que tendrá que pasar, para

luego recluirse y ser convertido en poderoso señor.

Esta parte primera es la más oculta del Arte y de la que menos se ha hablado...²⁶

Si identificamos, como hizo Jung, la Gran Obra de la Alquimia con el proceso de individuación y en la Piedra Filosofal encontramos una analogía del concepto hinduista de *Maya*²⁷, podríamos decir que la piedra filosofal constituye el acceso al inconsciente. También en este sentido, podemos ver en la baraja del tarot, específicamente en la serie de los veintidós arcanos mayores, la representación arquetípica del mismo proceso y encontrar ciertas correspondencias entre el proceso de nuestros personajes y el viaje de los arcanos.

Roberto Torres, psicólogo social y especialista en Tarot, en su artículo titulado "Simbolismo del Tarot y arquetipos junguianos"²⁸, analiza el valor arquetípico presente en las figuras del Tarot y afirma que:

La serie de 22 arcanos se inicia con el arcano cero, llamado "El Loco". El es el último y el

primero, si los disponemos en forma circular. Pero la razón de que sea el primero no es sólo esa, sino que además representa el caos primigenio, la energía original de todo lo que existe. El es el alfa y el omega. Psicológicamente es la libido. Su imagen es la de un vagabundo que deambula sin limitaciones de tiempo ni objetivos claros. En las imágenes de los naipes, se lo ve con su fardo y su báculo caminando distraído por caminos abismales y llenos de peligros.

En alquimia, "Loco de la Gran Obra", es el nombre que se daba al mercurio alquímico en base a ser el elemento menos constante y más volátil de todos los que se utilizan en la conquista de la Obra²⁹. Si tomamos lo anterior en cuenta, la personificación del "Loco" en nuestra novela vendría dada por el personaje de Zacarías, el judío errante, pues este arcano no es de naturaleza fija, sino mutable y es, como el personaje, quien emprende el viaje iniciático, el proceso de individuación, por lo cual experimenta sucesivos cambios:

Él es el Loco arquetípico, Vagabundo o Bufón, que puede hacer y transformarse en lo que le plazca, pues su libertad abre, ante sus pies, un sin fin de posibilidades. De esta manera, llega el momento de ordenarse y en ese instante es cuando ese Loco se comienza a transformar en la

energía activa del Mago. Es entonces, cuando la libido comienza a tener una dirección inteligente y se canaliza en un sentido productivo dentro de la psiquis.³⁰

Esto es lo que le sucede al personaje de Zacarías, de ser el vagabundo se convierte en el iniciado, en el fuego del espíritu por virtud del cual opera la transformación alquímica.

Siguiendo esta línea de pensamiento, nuestra "puerta de piedra" puede ser a su vez identificada con la piedra filosofal de los alquimistas, ya que ella contiene los elementos que permiten el acceso a una comprensión mayor y más profunda de lo que representa la existencia. El alquimista Simón H. llama a la piedra filosofal "la puerta cerrada"; al respecto nos dice que:

(...) esta puerta da entrada a la esencia o matriz que sirvió para dar vida a la Naturaleza en sus tres reinos...³¹

Detrás de la "puerta cerrada", es decir, del inconsciente en su estado más primigenio e ignoto, debe encontrarse una doncella, el ánima, pues sin su guía el contenido del inconsciente carecería de significado. Remitiéndonos nuevamente a la analogía con el Tarot encontramos lo siguiente:

El Mago representa el arquetipo del Héroe, que es el encargado de actuar y abrir la gran batalla de la vida. El es el que buscará resolver los obstáculos, transformándose y canalizando sus energías con objetivos claros... simboliza el inicio, como un verdadero alquimista, de la alquimia psíquica o proceso de individuación. En este sentido, lo primero que el héroe deberá hacer es ir al encuentro de lo desconocido, femenino y oculto que hay en él y en el universo.³²

Por tanto, entendemos que solamente de la integración con el ánima se hace posible el proceso de individuación, esta unión o integración vendría a ser el "matrimonio divino", *divinis coniunctionis*, puesto que una vez que el iniciado reconoce la presencia de su ánima y admite no sólo la necesidad de dejarse guiar por ella, sino también la necesidad de integrarla a su personalidad en un esfuerzo voluntario de la psique, el proceso de

individuación comienza a desenvolverse por sí mismo, es decir, la psique se dirige hacia su realización teniendo al ánima como guía de lo inconsciente y a la conciencia asimilando y aplicando todos aquellos contenidos que provienen del "lado oscuro"; pero lograr esto, precisamente, es la etapa más ardua del proceso.

En este sentido, las palabras del judío sobre la reivindicación del papel femenino en su discusión con el chino son determinantes:

- El peligro que existe en compartir un tal secreto -dijo finalmente el chino- es que desencadenará todos los poderes maléficos del universo. Ninguna mujer debe extender jamás su conocimiento más allá del entorno de su hogar.

- Dulce caos -murmuró como para sí-. Y de ese caos nacerá un nuevo orden caótico jamás soñado por el hombre.³³

Podemos afirmar entonces que cuando el sujeto participa activamente en la consecución de su "piedra filosofal", o sea, en la obtención del elemento que permite la transmutación, tanto interna como externa, el ánima deja de pertenecer, en cierto modo, a la oscuridad del inconsciente para pasar a ser una especie de

intermediaria entre éste y la conciencia, arrojando luz sobre los contenidos ocultos, con lo cual la rigurosa censura ejercida por el ego baja la guardia y permite de este modo que el individuo pueda llegar a conocer al "sí mismo", es decir, que pueda acceder a su más auténtico y profundo ser. Volviendo a la simbología del Tarot, en palabras del ya citado Roberto Torres vemos que:

Así, es como surge el segundo arcano, "La Sacerdotisa". Ella representa las fuerzas inconscientes, lo que está oculto y guardado desde siempre. Es lo pasivo. En su falda reposa un gran libro que contiene la historia de todo lo que ha pasado de manera intacta y fiel, pues ella es la que conserva la memoria. Es coherente, pues allí en ese mundo inconsciente en el que ella vive, es donde se encuentra la historia personal.³⁴

Este arcano halla su co-relato en la novela en la tríada conformada, en primer lugar por Amagoya, Brigitte y, brevemente pero no por ello menos importante, la Artesana alquimista. Pues Amagoya, equiparable a la Sacerdotisa arcana, posee el diario de Brigitte, memoria de ambas, libro que las conduce a la maga. Como vemos, la mujer, imago de lo femenino universal, es, en resumidas

cuentas, un medio para la *individuación*, lo cual constituye tanto el motivo central de la estética cuántica como el de la psicología junguiana. Recordemos que por *individuación*, como se dijo en el capítulo correspondiente a la fragmentación del yo, se entiende la búsqueda de las características propias, únicas e intransferibles de una persona, así como la conjunción de los opuestos psíquicos y de los muchos yoes que habitan en su interior, para de este modo alcanzar la autorrealización.



2.- Los símbolos y los arquetipos en La puerta de piedra:

*"La verdad no vino al mundo desnuda sino que vino en tipos e imágenes. Nadie recibirá la verdad de otra manera. Hay un nacer de nuevo y una imagen del nacer de nuevo. Es indispensable nacer de nuevo a través de la imagen".
Evangelio Gnóstico de Felipe*

El símbolo es el algoritmo de lo irracional como la ecuación lo es de lo racional. La forma de conocimiento hermética utiliza el mito, el rito y el símbolo. El mito es la narración de hechos fundamentales, el rito es la reproducción por analogía de esos hechos y por último, los símbolos son imágenes que evocan lo que no se puede explicar solamente con palabras. Enrico Mariani³⁵ nos dice que:

El mito retrata las tendencias arquetípicas en la vida humana a través de ilustraciones e historias de los dioses en regiones ideales. Estas

leyendas están ligadas directamente con el mundo arquetipal pues forman parte de su mundo psíquico, el cual está relacionado directamente con imágenes simbólicas.

Los símbolos provocan un conocimiento emotivo porque, al ser vistos, despiertan en el interior de la persona un conocimiento que estaba ahí latente y un poco borroso, envuelto en las tinieblas del inconsciente. Jung propuso la existencia de un inconsciente colectivo que estaría formado por lo que él llamaba "arquetipos".

Los arquetipos serían como las hormas interiores de los símbolos, imágenes primordiales que cada persona lleva grabadas en el subconsciente al momento de nacer. Cuando la persona ve conscientemente un símbolo, ese símbolo encaja en el arquetipo interior y lo sube a la conciencia. Cuando un arquetipo se despierta, según Jung, provoca además una descarga de libido que se manifestará como emoción y también como energía dirigida a la acción.

El símbolo es como una metáfora en poesía: relaciona elementos por intuición y provoca un conocimiento al que la lógica no podrá nunca penetrar. Y a propósito de esta observación, nótese la analogía entre el personaje de Brigitte y su homónimo "Brigit" o "Brigid", diosa celta (Irlanda) del fuego y de la poesía, llamada "la más grande", según nos comenta Pedro Pablo G. May en Mito y realidad de la leyenda celta³⁶.

La novela nos presenta el mundo de los sueños a través de imágenes arquetipales, que dan cuenta del estadio del proceso de individuación en el que se encuentra el personaje. En un primer momento aparece la "bestia negra", animal -perro, lobo- de color negro y "olor a canela" que nos enfrenta al iniciar el viaje por el terreno del inconsciente. Nos dice Jung:

Si consideramos al espíritu en su forma arquetípica, como aparece en los cuentos y en los sueños, obtenemos una imagen que se diferencia singularmente de la idea conocida del espíritu, con sus muy variados significados. Espíritu es originalmente un espíritu en forma de hombre o animal, un daimonion que nos enfrenta al hombre.³⁷

En esta imagen, por medio de la cual se hace evidente la identidad espejeante de Brigitte y Amagoya, puede ser equiparada al concepto de la "sombra" junguiano³⁸, que consiste en todo aquello que se niega, se reprime y se desconoce del propio ser. A continuación presentamos dos fragmentos, correspondientes a las narraciones de Brigitte y Amagoya, donde el espejeo entre ambas es obvio:

(Amagoya)

Una noche, mientras examinaba mi cuerpo desnudo en el espejo... vi que mi cuerpo evocaba el de un gran perro negro cuyo pelaje desbordante de agua se adhería a su magro cuerpo.³⁹

(Brigitte hablando sobre la criatura lanuda)

La fórmula adecuada para esta invocación está oculta en algún lugar del interior de mi ser; me siento pequeña e ignorante y esto no me gusta.⁴⁰

Cuando el individuo –en este caso personaje- reconoce su propia oscuridad cesa el conflicto en este sentido pues a partir de allí la conciencia asume estos aspectos escondidos y los aprovecha

en su evolución, produciéndose el primer reencuentro o más bien, la integración del primer fragmento.

Negro, como la sombra, es también el color de la primera fase del procedimiento alquímico, *Nigredo*. Se nos presenta de esta manera otro paralelismo existente entre el proceso de individuación, la alquimia y nuestra novela, la cual constituye un punto de contacto entre aquéllos o, para ser más precisos, una ficcionalización de ambos procedimientos.

La segunda imagen que adopta el espíritu es la del Rey, "Salomón", figura de mayor madurez y sabiduría. Posteriormente, aparece el Huevo, forma o imagen primigenia, embrionaria, alegórica del origen, del germen, de la integración. Claustro protector que sin embargo el ánimus se ve obligado a romper para obligar al alma a su evolución.

Es así como surge el niño blanco, quien sale del huevo que Brigitte, como la mendiga, encontró en el desierto de Mesopotamia y, de cierta manera, presenta una analogía con la imagen de Jesús:

La Estrella y el Huevo se convirtieron en un pequeño niño que se irguió frágil y luminoso, sobre el camino. Todo lo que quedaba de la estrella era una corona de cinco puntas hecha de raíces y de huesos y colocada sobre la cabeza del niño.⁴¹

Y como nos dice Jung:

(...) El espíritu puede presentarse también a ambos sexos en la figura de un niño o de un jovencito. En las mujeres esta figura corresponde al llamado ánimus "positivo", que significa la posibilidad de una empresa espiritual consciente.⁴²

La separación del niño blanco por "Calabas Ko" equivale a la separación del espíritu para su iniciación en artes ocultas superiores (la Cábala); el desarrollo del espíritu implica el abandono de la cotidianidad, es la separación del nacimiento, el abandono de la madre. Tema que se reitera en la entrada de Zacarías al internado judío, privilegio de pocos, donde también se plantea el abandono

del hogar, de la madre-casa-útero, para dar lugar a una nueva etapa de conocimiento.

Éste es un aspecto reiterativo a lo largo del texto, la separación de las estructuras conocidas para dar paso a un nuevo nivel de evolución, en el capítulo final observamos que Zacarías necesita penetrar una cueva y atravesar un océano oscuro y subterráneo para llegar a la puerta de piedra. En este hecho podemos encontrar un correlato literario del proceso de inmersión en el subconsciente, es decir, de un paso esencial en el proceso de individuación.

Una de las fuentes de simbología en las cuales se nutre Leonora Carrington para la creación de su "cifrado" texto es la Cábala. La palabra "Cábala" aparece asociada en la mente de todo el mundo con la idea de lo misterioso y enigmático en extremo, como si en ella estuviera encerrado el más recóndito de los secretos. Pocas palabras hay que sugieran como ésta lo impenetrable, el lenguaje cifrado y esotérico, el arcano de lo que rebasa la comprensión normal. Y así se presenta también dentro de

la novela, en el diario de Brigitte, donde podemos inferir que se refiere al alfabeto hebreo: "...aprendo a leer letras que nunca aparecían en mi alfabeto familiar."⁴³

Kabbalah quiere decir en hebreo "tradición". Designa la Gnosis judía, que ha sido transmitida oralmente desde tiempo inmemorial a través de una cadena iniciática. Es, por tanto, el cauce doctrinal que recoge las más profundas y elevadas enseñanzas de la tradición mosaica, su mensaje secreto. En ella se encierra la sabiduría oculta y suprema del judaísmo. En este sentido, la Cábala viene a ser a la tradición judía lo que el sufismo o *Tasawwuf* a la tradición islámica, la otra gran rama, junto con el cristianismo, del común tronco abrahámico.

La Cábala se basa en interpretaciones simbólicas y esotéricas de la Biblia, manejando sobre todo, para su exégesis esotérica de los textos bíblicos, el simbolismo de las letras, los números y las palabras. El reconocimiento de la fuerza mística, mágica y creadora de la palabra, ya sea oral o escrita, es uno de los rasgos distintivos

de la doctrina cabalística y es, así mismo, uno de los aspectos de la Cábala que más resalta en el texto de la novela de Carrington; nos dicen los jinetes de Calabas Ko "...El camino es peligroso. Está escrito con los caracteres formados por los pies de los judíos errantes"⁴⁴, o sea, con la sabiduría de los iniciados dispersos por el mundo en éxodo perpetuo. De ahí que la Cábala haya podido ser conceptuada como una "mística del lenguaje"⁴⁵.

Para la doctrina cabalística, el Universo está formado por letras, que determinan la verdadera naturaleza de las cosas: cada mundo es un alfabeto escrito por la mano de Dios.

Nos explica Geshom Sholem en su obra La Cábala y su simbolismo⁴⁶, que toda la doctrina cabalística gira en torno a la imagen del árbol sefirótico, diagrama geométrico que encierra toda una descripción gráfica y simbólica de la Realidad divina, con su inmensa e inagotable gama de dimensiones, aspectos y cualidades, desde aquellos que hacen referencia al Ser Creador y su proyección sobre el universo manifestado. El Árbol Sefirótico es, pues, un

intento de representar lo irrepresentable, de describir lo que está más allá de toda descripción.

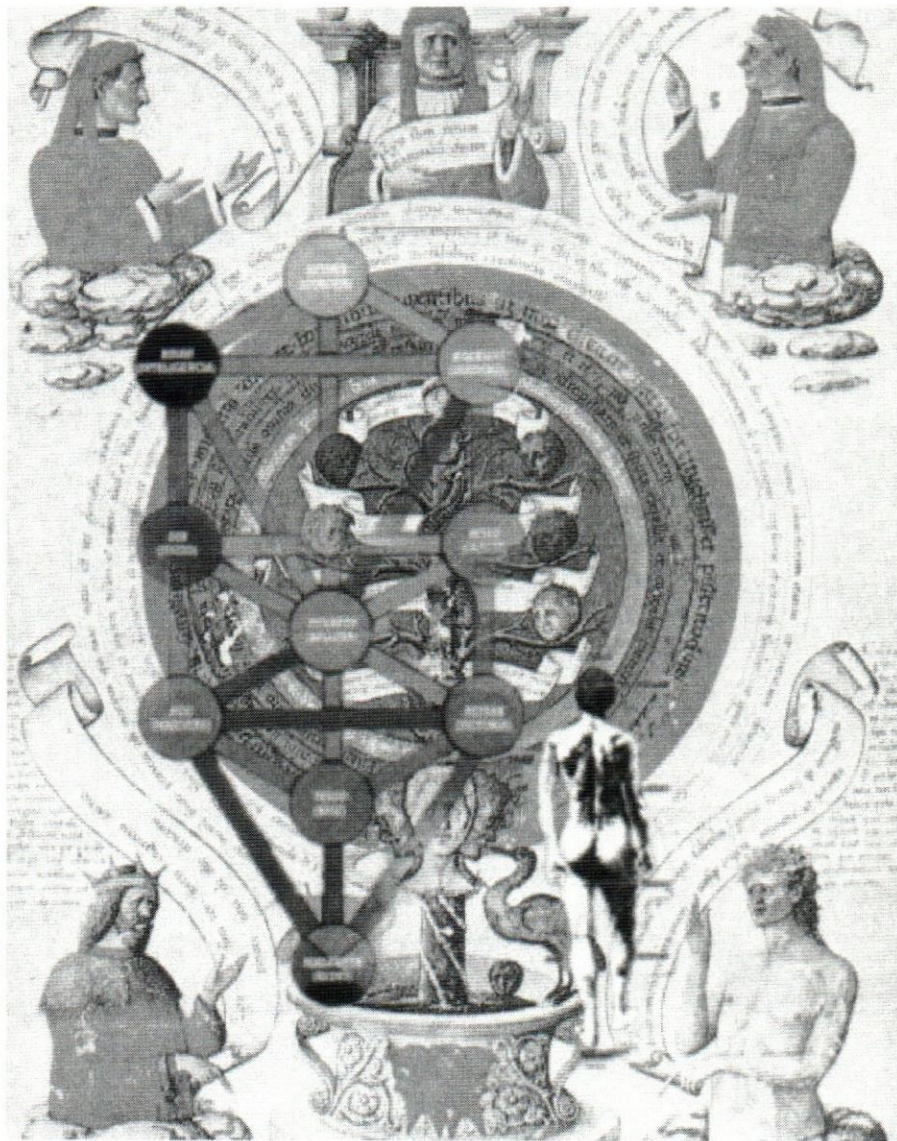
Este árbol místico y metafísico se halla conformado por una serie de núcleos o puntos luminosos, representados por círculos que llevan inscrito su nombre en caracteres hebreos, dispuestos en forma jerárquica y unidos entre sí por numerosos canales, arterias o rayos que ponen de relieve las relaciones y vínculos existentes entre todos ellos. Son las *sefiroth*, que representan las diversas cualidades divinas. El término *sefiroth* es el plural de la palabra hebrea *sefirah*, derivada probablemente de *safir*, "zafiro" -lo que vendría a subrayar el apuntado simbolismo luminoso e irradiante-, y que podría traducirse como "emanación", "potencia", "principio" o "numeración".

El Árbol Sefirótico es el Árbol de la Vida, el árbol de donde brota toda la vida cósmica y supra-cósmica. Un árbol invertido, como el que tan frecuentemente aparece en todas las mitologías, cuyas raíces están en lo alto y las ramas y frutos abajo. La raíz es lo infinito de donde parte todo y donde todo tiene su principio y

fundamento; el fruto es el mundo de lo creado, con toda su riqueza y magnificencia, que no hace sino reflejar el esplendor de las sefiroth. La estructura del Árbol Sefirótico se refleja en la totalidad de la Creación, contemplada por los textos cabalísticos como "la sombra de Dios".

La imagen del Árbol Sefirótico es representada muy a menudo bajo figura humana. Imagen que encuentra su fundamentación en la equiparación simbólica entre hombre y árbol, que es propia no sólo de la tradición judía sino de la tradición universal, ya sea hindú, germánica, druídica, etcétera.

En este sentido, el Árbol Sefirótico se convierte en la plasmación gráfica de lo que la terminología cabalística denomina el *Adam Kadmón*, el "Hombre Universal", u "Hombre Arquetípico", que encarna la plenitud de la naturaleza humana, hecha a imagen y semejanza de Dios. El Adam Kadmón es descrito por el Zohar como "un árbol grande y poderoso, cuya copa alcanza el Cielo, fuente de toda luz espiritual".



En esta figura humana arborescente y sefirótica, las distintas sefiroth son colocadas en correspondencia con las diversas partes del cuerpo humano, cada una de las cuales tiene una valencia mística muy particular para la cosmovisión del esoterismo hebreo. En su aplicación al hombre, el Árbol Sefirótico muestra que todo el ser humano es susceptible de espiritualización. El hombre debe realizar en su propio ser esa unidad armónicamente jerarquizada que aparece plasmada en la figura del árbol divino de vida y de luz. Para ser auténtico "Árbol de Vida", el hombre ha de descubrir y actualizar ese misterio sefirótico que porta dentro de sí como un tesoro luminoso que espera ser encontrado. He allí la verdad oculta en el legado que Salomón ha dejado al Judío, del que hace entrega Calabas Ko⁴⁷: la piedra decagonal.



3.- Voz femenina en los procedimientos alquímicos:

El psicólogo Fernando Rísquez en su obra Aproximación a la feminidad⁴⁸ nos explica que la mujer se construye a partir de una tríada arquetipal que podríamos denominar básica o fundamental, independientemente de cualquier otro arquetipo dominante en la personalidad. Esta tríada la conforman *Kore*, la hija, la doncella; *Deméter*, la madre y por último *Hécate*, la bruja, la hechicera.

Kore o Perséfone es el arquetipo de la doncella, la joven púber que lleva latente su capacidad de maternidad, así como también el germen de su poder de hechicera, en cuyo caso corresponde a la "vestal", aspecto que en la mitología se ve manifestado al ser desposada por Hades, dios del inframundo.

Deméter, la madre, es la dadora y sustentadora de vida y, acaso por esa misma razón, puede ser también destructora de ésta, dadora de muerte. Identificada por los griegos como la diosa protectora de los cultivos y la naturaleza en general, al verse privada de su hija bienamada debido al rapto cometido por Hades,

es capaz de quitar su aliento, sostén y cuidado a aquellos que dependen de su protección, produciendo la desolación, el invierno.

Hécate, por su parte, asociada a la noche, es la hechicera, la bruja; en ella puede manifestarse el arquetipo en su faceta de "Maga" o bruja buena, mujer sabia, o en el de "Hechicera" propiamente dicho, devoradora, mujer cuyo poder mágico se asocia a las fuerzas tenebrosas, revirtiéndose en contra de sus semejantes, su entorno o sí misma.

Esta tríada la podemos ver reflejada en la novela en el episodio correspondiente a la alquimia del marfil en el capítulo 2, donde las muñecas hablan gracias a la magia de la trinidad, del ojo de Dios, que es infalible, haciendo posible la siguiente identificación:

Brigitte = Kore (Ser andrógino).

Amagoya = Deméter (Mujer, tierra).

Artesana = Hécate (Curandera, alquimista).

Esta esquematización arquetípica puede dar cuenta de un rasgo sutil de la construcción del texto: Las tres mujeres son, a fin de cuentas, una sola y su fragmentación en tres personajes diferenciados, colocados además dentro del desarrollo de un sueño, sólo logra resaltar su unidad ("en el tres está el cuatro", como veremos), puesto que cada uno representa un rasgo psíquico diferente, con su respectiva carga de luz y oscuridad. Es curioso y resaltante el hecho de que después de este episodio, las tres mujeres ya no vuelven a aparecer juntas y también que dentro de la praxis narrativa, el tratamiento para Brigitte y Amagoya se vuelve el mismo, salvo contadas ocasiones.

Los alquimistas sostenían que al cambiar el orden de los elementos, uno cambia sus propiedades y de este modo se puede transformar la identidad del elemento místico. Serge Hutin en su libro La alquimia⁴⁹ nos explica que su objetivo consistía en la búsqueda de la transformación de la materia en oro y, en un nivel simbólico, en la transformación del hombre en la perfección máxima de su propia alma.

La Alquimia sostiene que todo lo existente se formó a partir de la combinación de los cuatro elementos, los cuales representan simbólicamente los principales aspectos de la vida humana y que nos hemos permitido relacionar con los personajes de La Puerta de Piedra, como se ve a continuación:

Tierra: Da forma a la sustancia. Representa lo perceptible por medio de los sentidos, la realidad material. En la novela puede equipararse con Amagoya, pues este personaje es el vehículo o cuerpo que sustenta la tríada principal.

Agua: Es el solvente universal; conecta y disuelve la materia. Representa el aspecto emocional y los planos subconsciente e inconsciente. Dentro del texto, identificable con la figura de la artesana alquimista, quien hace hablar a las figuras de marfil y cuyo taller es la viva imagen del Inconsciente Colectivo⁵⁰.

Fuego: Aporta energía, luz y calor; ayuda a crear el fuego interno de todo lo que existe. Representa la creatividad, el ímpetu o fuerza vital y el espíritu. Expresamente vinculado en el texto con Brigitte, el alma.

Aire: Brinda espacio para el movimiento, es el medio de comunicación entre las cosas. Representa el aspecto mental, los pensamientos, la inspiración. En la novela, es el elemento correspondiente al Judío, acaso por su constante y errático peregrinar.

Igualmente, las fases esenciales de la alquimia se señalaban por cuatro colores, tomados por la "materia prima" (símbolo del alma en su estado original) y que también es posible aproximar al papel desempeñado por nuestros personajes: negro (sustancia en bruto, culpa, origen, fuerzas latentes), Amagoya; blanco (magisterio menor, primera transformación, mercurio), Judío; rojo (azufre, pasión), Brigitte; a las que sucedía la aparición del oro (Comunión).

Los textos alquímicos que han llegado hasta nosotros se encuentran casi en su totalidad escritos por y para "hombres". Durante muchos años el papel de la mujer dentro de las sociedades de cualquier tipo ha sido secundario, marginal. En el terreno de la Alquimia, siendo hermético como lo ha sido, su participación es aún

más reducida, casi nula, o por lo menos, desapercibida, ignorada; aunque uno que otro caso ha trascendido, como lo es el de una alquimista medieval radicada en Grecia conocida como "María, la judía"⁵¹, quien acuñaría el fundamental axioma alquímico que lleva su nombre, y que a continuación se procederá a explicar, así como también el procedimiento de cocción "baño de María", derivado de su trabajo experimental con el "atenor", horno especial de los alquimistas.

Volviendo al axioma mencionado, destacamos que en la comprensión del mismo encontramos no sólo la clave para descifrar La puerta de piedra, sino la sabiduría esotérica de la Alquimia, en un nivel más amplio. No es de nuestra incumbencia si la autora de la novela que sirve de base a esta investigación haya tenido un contacto directo con este "principio cósmico" en particular (aunque sí es reconocida su inclinación hacia esta clase de temas...), por llamarlo de alguna manera, lo que sí es indudable es su vinculación con la literatura alquímica y los textos místicos y esotéricos de diversas tradiciones, por lo tanto, la aproximación que presentaremos a continuación no resulta descabellada.

Citemos, entonces, el "Axioma de María":

ΕΜ ΤΟΝ ΤΡΙΤΟΝ ΤΟ ΕΝ ΤΕΤΑΡΤΟΝ

Este axioma, en griego, quiere decir literalmente "En el tres está el cuatro" o también, y acaso más exactamente, "*Dentro* del tres se encuentra el cuatro". Como todos los axiomas alquímicos, esta frase encierra un profundo y complejo simbolismo, una vez superada su aparente paradoja o incoherencia, la cual se presta así mismo a varios órdenes o planos de interpretación.

En primer lugar, encontramos una alusión directa al dogma cabalístico del *Tetragrámaton*, u origen sagrado del nombre de Dios, formado por cuatro letras, o más exactamente, por tres fonemas, uno de ellos repetido -YHVH-, con lo cual encontramos nuevamente que en el tres está el cuatro, lo que quiere decir que en la Trinidad, 3, se encuentran la unidad, 1, y la dualidad, 2, que permiten alcanzar la totalidad, 4.

Así pues, el axioma contiene una fórmula para alcanzar la cifra numérica de 10, esto es, de la tetraktys pitagórica que es la suma de los cuatro primeros números, por los cuales juraban los pitagóricos evocándola de la siguiente manera: "Lo juro por el que ha revelado a nuestra alma la tetraktys, es la cifra mágica en la que se encuentra a la fuente y la raíz de la naturaleza"⁵². El 10 es el número perfecto que da el conocimiento de uno mismo y del mundo, tanto terreno como divino, para los pitagóricos, según Chevalier y Gheerbrant⁵³. Y es el número pitagórico de la generación de todo ser: "Bendícenos, número divino, tú que has engendrado a los dioses y a los hombres. Oh santa, santa Tetraktys, tú que contienes la raíz y la fuente del flujo eterno de la creación"⁵⁴.

Asimismo, el 10 tiene el sentido de la totalidad, del acabamiento, del retorno a la unidad tras el desarrollo del ciclo de los nueve primeros números, en la misma línea de la doctrina cabalística del árbol sefirótico, que contiene diez *sefirah*, y en este sentido volvemos a traer a colación el presente que Calabas Ko entrega al Judío como su herencia: una gema decagonal. Además,

como doble del cinco, el diez expresa el dualismo del ser, cuya completud sólo se alcanza desde la fragmentación, coincidiendo de este modo con algunas de las características de la teoría fractal, especialmente aquella que nos habla de la capacidad de la parte para reproducir el todo, no es casualidad que el Antiguo Testamento se organice en cinco libros, el Pentateuco (y La puerta de piedra en cinco capítulos).

Cirlot dice que el diez es el retorno a la unidad en los sistemas decimales. "Símbolo de la realización espiritual, pero también puede expresar la unidad actuando como número par (ambivalencia) o al comienzo de una nueva serie total. En algunas doctrinas, la década simboliza la totalidad del universo, así metafísico como material, pues eleva a la unidad todas las cosas. El hermeneuta suizo y psicólogo de las profundidades Carl Gustav Jung, tras estudiar el simbolismo de numerosos textos alquimistas, señala que el 10 representa la cantidad perfecta, de la misma manera en que lo concibe la doctrina cabalística expuesta anteriormente. Los números que sumados dan 10 (1+2+3+4) son la base numérica del "Axioma de María" de la alquimia.

El 1 es la Unidad, pero el 10 es:

La unidad en una etapa más alta (...) Aparece como resultado final y en virtud de la conclusión de la Obra. Por tanto, el denarius significa propiamente el Hijo de Dios, aunque los alquimistas lo llamaron *filius Philosophorum*, simbolizado como "Rebis" o Andrógino.⁵⁵

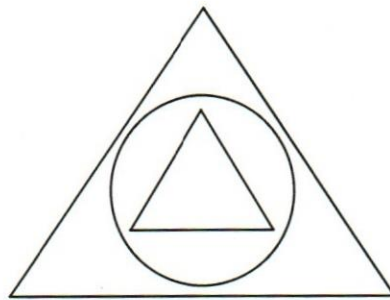
En alquimia, advierte Jung, es "el punto culminante que no puede ser traspasado, salvo por la llamada *multiplicatio*", la cual sólo se puede producir a partir de la conjunción, M^a Louise Von Franz, discípula de Jung, señala sobre ésta:

La *coniunctio* sucede en el submundo, acontece en la oscuridad cuando ya no hay ninguna luz que brille. Cuando uno ya no está y la conciencia (el ego o yo consciente) se ha ido, entonces algo nace o se genera; en la introyección más profunda nace la personalidad nueva. Cuando uno está al cabo de sus

fuerzas, ése es el momento en que tiene lugar la "coniunctio", la coincidencia de los opuestos.

El sol da su luz a la luna, pero en ese momento la luna se ha borrado, se desvanece y se adelgaza, de modo que se puede decir que, acercándosele, el sol hace daño a la luna.⁵⁶

En segundo lugar, este axioma alquímico encierra una fórmula geométrica, cuya representación sería la siguiente:



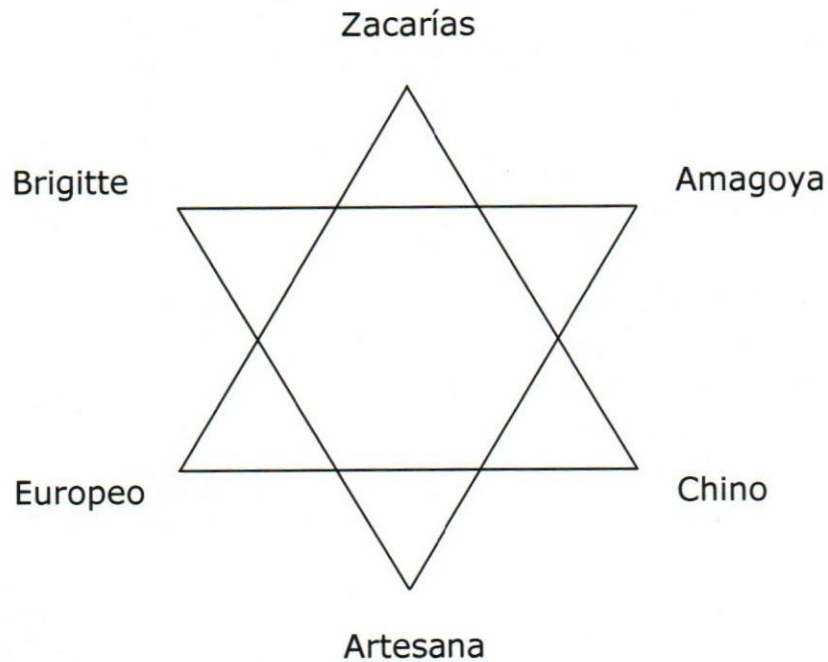
La figura resultante nos daría la representación esotérica del "Ojo Avizor" u "Ojo de Dios". Por medio de esta representación geométrica nos acercamos a otra de las interpretaciones posibles del "Axioma de María": El "Ojo de Dios" constituye aquella dimensión en donde la línea del tiempo es abolida, es decir, donde pasado, presente y futuro se manifiestan como un *continuum*,

simultáneamente. Este axioma podría definirse como un principio de trascendencia.

En las tradiciones esotéricas, un triángulo mágico formado por tres participantes, tiene el poder de abrir el umbral e invocar el poder del Todo, es decir, en el tres, ahora lo humano, se encuentra el cuatro, camino del Todo, de lo divino.

En la novela, las formas en que este axioma se manifiesta son numerosas, pero nos centraremos en dos episodios en particular, puesto que el contenido de los mismos es fundamental para la organización de la estructura narrativa y a partir de ellos, en la consubstanciación de los personajes de Brigitte, Amagoya y Zacarías.

Estos dos episodios son la reunión de los alquimistas, el chino, el europeo y el judío, en el primer capítulo, y la reunión de Amagoya, Brigitte y la artesana, en el capítulo 2. De la esquematización de estas dos tríadas principales podríamos formar una figura hexagonal en forma de estrella, de la manera siguiente:



En el primer caso, los tres personajes se encuentran en el observatorio esperando un acontecimiento cósmico que nunca se especifica; cada uno de ellos representa una ideología o cultura particular, presentándose especial conflicto entre el chino y el judío; de esta manera podríamos afirmar que el europeo representa el viejo orden, el judío representa el cambio, la ruptura y el chino la sabiduría atemporal, en este triángulo, el chino y el europeo constituirían las bases y el judío el vértice, pues es el elemento que se proyecta.

El europeo aparece como una figura más bien pasiva; por ciertos indicios puede ser identificado con Phillip, ya que en el capítulo 1 se hace alusión a la claridad de los ojos del europeo, y más tarde se nos da a conocer que Phillip tiene los ojos verdes, también en el capítulo 5, por el encargo del anticuario chino al joven Zacarías para un tal "doctor Le Fauvenoir", quien estaría muy interesado en la adquisición de la muñeca de marfil, por la fonética francesa del apellido es de suponer que sea el de Phillip; además de que por los relatos de Brigitte y Amagoya sabemos que dicho personaje se encuentra implicado con la corriente esotérica que anima el texto.

El chino es siempre una figura enigmática, mago, sabio, anticuario, fabricante de muñecas, parece conocer el destino del judío mejor que él mismo: En el capítulo 1 le dice al Judío "Vendrás a mí por tu propia voluntad" y en el capítulo 4 el joven Zacarías busca trabajo en el almacén del chino, Ming Lo, cumpliendo el vaticinio del primer capítulo.



A semejanza del taller de la artesana, la tienda del chino puede entenderse como una alegorización del inconsciente colectivo, donde Zacarías "pesca" las claves que le harán realizar el viaje evolutivo: la caja triangular cubierta de plumas que contiene la llave de piedra, el espejo que le habla y la muñeca de marfil.

En este capítulo la magia del tres actúa como impulso para la narración, proyectando al espíritu (cuatro) contenedor del ánima, aún poblado de *sombra*, en la figura del perro negro (Amagoya) que porta la muñeca de marfil, hacia el mundo exterior. Esta reunión contiene claves simbólicas para el desciframiento del texto como lo es la tríada masculina, alegórica de tres visiones antagónicas del mundo, pero complementarias en su realización dialéctica y la presencia del perro negro, primera instancia del espíritu en su fase evolutiva hacia la individuación o, si se prefiere, la consecución del oro filosofal. Evidencia además la capacidad del espíritu de deslizarse entre los diferentes mundos, pues se desliza entre la vigilia de unos personajes hasta el sueño de otros, ya que posteriormente conocemos que Amagoya se convierte en el perro negro al dormir o al contemplarse en el espejo y también en sueños

se presenta ante Brigitte, como se plasma en el diario al hablar de la criatura lanuda.

En el otro episodio citado, es decir, en la reunión de Brigitte y Amagoya con la artesana, sucede lo propio, la trinidad es el tránsito hacia la comprensión, aunque el triángulo se presenta invertido, rasgo especular del texto, con el vértice dirigido hacia abajo, hacia las raíces, los orígenes, donde hemos situado a la artesana; y cuya base, formada por Brigitte y Amagoya, se proyecta hacia la parte superior; pero mientras la tríada masculina puede tomarse como una alegoría del orden social y es construida desde la vigilia, la tríada femenina es más íntima y está construida dentro del mundo onírico, además, marca con mayor claridad el proceso de fragmentación de la identidad o "yo" de los personajes: cada una de las mujeres representa un aspecto psicológico de la feminidad, cuya unidad constituye a la Mujer Universal, por llamarla de alguna manera, o, siguiendo la jerga de Jung, imago primordial del *Ánima*.

La magia del tres, portal hacia otra dimensión, hace hablar a las muñecas de marfil y sirve de enlace entre el iniciado y su búsqueda, entre el sueño y la vigilia; es el inicio y el final del viaje, momento proyectivo del argumento e imagen retroactiva que engancha a la serpiente y la hace devorarse a sí misma. Aquí la alquimia derrama la leche (fluido vital del mecanismo) después de hacer hablar a las muñecas, igual que serán derramados los carneros cuando la puerta de piedra sea franqueada:

Entonces el aire se estremeció y vibró por el balido de quinientos carneros blancos que se vertieron al interior de la tierra como un diluvio de leche cuajada.⁵⁷

Comprendida la asociación entre el axioma de María y nuestra investigación, podemos dilucidar la construcción de la tríada principal siguiendo la idea que hemos venido reiterando. Hagamos un breve recuento con el objeto de recapitular nuestra aseveración de que estos tres personajes constituyen en su conjunto la totalidad de un microcosmos: Amagoya es la sustancia en su primera fase,

es el cuerpo, el vehículo: ella encuentra la voz de Brigitte, el alma, para desaparecer en ella, asimilándola. Por su parte, el diario de Brigitte nos narra su aventura por el "reino de los muertos", el lado interior de la *puerta de piedra*, donde conoce al Judío, espíritu, ánimus, en sus diferentes facetas, Rey, Huevo, Niño Blanco, etcétera. El alma realiza un viaje desde la oscuridad hacia la luz, se dirige al encuentro de su amado, el espíritu, pero se encuentra atrapada por la muralla pétrea, cuya apertura es unilateral, sólo puede abrirse desde el lado de los vivos, de afuera hacia dentro.

Zacarías, a su vez, emprende como buen judío errante un largo peregrinar que lo llevará a encontrarse con el chino, atravesar Hungría, unirse a la caravana de Calabas Ko, enfrentarse al gigante Labio Leporino, destruirse a sí mismo y aventurarse a peligrosas profundidades hasta que, completado el recorrido, se encuentra al fin con la puerta de piedra, pero llegado a este punto no existe una cerradura, debe descubrir cómo abrir la puerta, entonces recuerda un objeto mágico, la pipa-flauta obtenida de la joven Sari (cuya descripción concuerda con la de Amagoya). Este objeto mágico es el que le permite rescatar a la doncella, quien,

asumimos, se ha convertido en la manada de carneros que se vierten a través de la puerta:

Sacó su pipa del bolsillo y la llevó a sus labios. Con el primer soplo, la pipa emitió un largo y agudo grito y nueve hojitas verdes se abrieron a lo largo de su tubo. Se escuchó un gran crujido, y el ruido de la piedra al partirse envió sus ecos temblorosos a la médula de la Tierra.⁵⁸

Vemos así que la novela no concluye, en el sentido de otorgar un cierre o desenlace definitivo; la puerta de piedra es abierta, pero en lugar de un predecible encuentro entre los amantes, nos encontramos con un tropel de carneros blancos que se derraman desde la puerta hacia el mar subterráneo que recorrió Zacarías, quien ahora se dirige a un nuevo viaje. Este personaje cumple su misión, realiza el viaje hasta llegar a la meta y alcanzar su objetivo: liberar la presencia atrapada en el otro lado de la puerta de piedra, en el reino de los muertos; una vez hecho esto, es impulsado a seguir la visión de la leche alquímica que representan los carneros. La novela termina, desde el punto de vista del espacio textual, y el mundo de la vigilia y el de los sueños no sólo permanecen

indiferenciados, sino que, para ser más exactos, se fusionan en uno solo.

La imagen de los carneros blancos desparramados una vez que el judío ha abierto la puerta, otorga a la novela un carácter circular, de *ouroboros*, serpiente que se muerde la cola, pues nos remite al episodio referido del taller de la artesana, cuando se practica la "alquimia de las muñecas de marfil", en el momento en que la leche ha sido utilizada y se derrama para el consumo de los gatos, después de haber hecho hablar a las muñecas. Es decir, el final del texto nos remite al momento que constituye la apoteosis mágica de la novela, donde se cumple la conjunción de los números armónicos y la integración de los arquetipos.

¹ Carrington, Leonora, La puerta de piedra, Monte Ávila Edit., Caracas, 1983. Pág. 19. (En adelante: L.P.D.P.)

² L.P.D.P., Pág. 44

³ Jackson, R. Fantasy: The Literature of Subversion, Edit. Methuen, New York, 1981. Pág.54 ("Si lo fantástico es la literatura del deseo, esto es básicamente porque permite articular lo no dicho o dar voz a aquello que ha sido habitualmente prohibido por la Cultura").

⁴ Bustillo, Carmen. El Ente de Papel, Vadell Hnos. Editores, Caracas, 1995.

⁵ L.P.D.P., Pág. 31

⁶ Bustillo, C. Op Cit. Pág. 227

⁷ Eco, Umberto. "El concepto de mundo posible" en: Teoría de la novela, Edit. Grijalbo, Barcelona, 1996.

⁸ Ibid. Pág. 230

⁹ Jitrik, Noé. El no existente caballero, Edit. Megalópolis, Buenos Aires, 1975.

Pág.

¹⁰ L.P.D.P., Pág. 24

¹¹ Ibid. Pág. 71 y sig.

¹² Ibid. Pág. 49

¹³ Ibid. Pág. 21

¹⁴ Bustillo, C. Op. Cit. Pág. 212

¹⁵ Paz, Octavio. La Búsqueda del Comienzo, P. 48

¹⁶ L.P.D.P., Cap. 2, Pág. 7

¹⁷ Ibid. Pág. 9

¹⁸ Ibid. Pág. 15

¹⁹ Ibid. Pág. 59 y sig.

²⁰ Ibid. Pág. 62

²¹ H., Simón. La puerta cerrada: Diario de un alquimista, Pág. 9

²² Paz, Octavio. Op. Cit. Pág. 49-50

²³ Atienza, Juan G. "¿Dónde están las tribus perdidas de Israel?", en: Revista Año Cero, Año V, Nro. 62, Madrid, Agosto-Setiembre 1995. Pág. 82-86.

²⁴ L.P.D.P., Pág. 105 (Palabras del Chino a Zacarías).

²⁵ Paz, Octavio. Op. Cit. Pág. 55

²⁶ H., Simón. Op. Cit., Pág. 9 y sig.

²⁷ Entre los hindúes, "Maya" es la imagen del baile de Brahmán, es el reflejo de la verdadera realidad, una ilusión; alcanzar el "velo de Maya" representa encontrar el poder para cambiar la apariencia del mundo a voluntad, pues se ha logrado la comunión con la fuente suprema (Blofeld, John. El budismo tibetano, Edit. Martínez Roca, Barcelona, 1980).

²⁸ Torres, R. "Simbolismo del Tarot y arquetipos junguianos", en: http://www.gabineteesoterico.com/tarot_y_jung.htm

²⁹ Plancy, Colin de. Enciclopedia de las Ciencias Ocultas. S/E, S/F.

³⁰ Ibid.

³¹ H., Simón. Op. Cit. Pág. 9

³² Torres, R. Op. Cit.

³³ L.P.D.P., Pág. 9 y 10

³⁴ Torres, R. Op. Cit.

³⁵ Mariani, Enrico. "Mitología y Astrología" en: El Universal, Dom. 30 de Julio de 2000.

³⁶ G. May, Pedro Pablo. Mito y realidad de la leyenda celta, Edic. Contrastes, Madrid, 1995. Pág. 120

³⁷ Jung, C.G. Simbología del Espíritu, Pág. 53

³⁸ Jung, C.G. Arquetipos e inconsciente colectivo. Edit. Paidós, Buenos Aires, Argentina, 1977

³⁹ Ibid. Pág. 44 y 45

⁴⁰ Ibid. Pág. 22

⁴¹ Ibid. Pág. 38

⁴² Jung, C.G. Simbología del Espíritu, P.20

⁴³ Ibid. Pág. 20

⁴⁴ L.P.D.P., Pág. 121

⁴⁵ Satz, Mario. Árbol Verbal, nueve notas en torno a la Cábala, Editorial Altelena, Barcelona, 1990. Pág. 10

⁴⁶ Sholem, G. La Cábala y su simbolismo, Siglo Veintiuno, México, 1997.

⁴⁷ L.P.D.P., Pág. 122

⁴⁸ Rísquez, F. Aproximación a la feminidad, Monte Ávila Edit., Caracas, 1992.

⁴⁹ Hutin, S. La alquimia, Eudeba, Buenos Aires, 1962.

⁵⁰ La descripción del taller de la artesana nos dice: "entraron en una gran sala repleta de muñecas, de maniqués hechos de toda clase de madera, de huesos, de loza o de porcelana: figuras humanas o animales, plantas y pájaros, en una mezcla de estilos que incluía desde el más primitivo hasta el más exquisito y delicado refinamiento de los períodos decadentes. Había muñecas de tierra cocida originarias de todos los países del mundo y bajo forma de fetos; representaban tanto el cuerpo de una mantis religiosa como el rostro de un Borgia.

Había mesas, sillas y péndulos desde dos centímetros hasta siete metros de altura; maquetas de jardines y de casas, instrumentos de astronomía y matemáticas, todos en dimensiones igualmente variadas". L.P.D.P., Pág.51

⁵¹ M. Berthelot, F. Ruelle. Collection des anciens alchimistes grecs, París, 1887. T. II, Pág. 327

⁵² Cirlot. Diccionario de Símbolos, Labor, Barcelona, 1985.

⁵³ Chevalier, M. y Gheerbrant, Jean. "El Secreto de los Pitagóricos", en: Revista Año Cero, Año VIII, Nro. 74, Madrid, Noviembre-Diciembre 1998.

⁵⁴ Cirlot. Op. Cit.

⁵⁵ Jung, C.G. Simbología del Espíritu, P.235

⁵⁶ Von Franz, M^a. Louise. Pág. 165 y sig.

⁵⁷ L.P.D.P., Pág. 148

⁵⁸ Ibid. Pág. 148

CONCLUSIONES

El trabajo "Los Mundos detrás de La Puerta de Piedra" surgió como consecuencia del torbellino que la primera lectura de la novela de Carrington produjo en mí; las riquezas que el texto aportó a mis propios procesos creativos y a mi manera de percibir el mundo son una deuda contraída con la autora, shamán de mis mejores vuelos.

Con este trabajo investigativo se ha buscado otorgar proyección a la obra de Leonora Carrington dentro del ámbito académico nacional, con el objetivo de reivindicar el lugar de honor de la artista dentro de la escena literaria, ya que como se dijo, es más conocida en su faceta de artista plástica; es decir, que este estudio sirve como homenaje o agradecimiento hacia una mujer que despierta mi más sentida admiración y mi respeto más solemne.

El acercamiento poco tradicional que se adoptó para analizar el texto ha respondido a la profundidad y complejidad de la novela, cuya brevedad no debe ser confundida con simplicidad. Sólo mediante una mirada polifacética como la que se procuró mantener en todo momento se podía perpetrar la osadía de someter el texto de Carrington a una disección analítica que le permitiera a La Puerta de Piedra seguir palpitando dentro de las incisiones teóricas; albergó la esperanza de que la operación haya tenido éxito y de que la propuesta que el texto de Leonora me ha inspirado sirva para incentivar en

otros el interés que despierta en mí su poesía, bien sea hecha historias o hecha imágenes.

Como se pudo observar siguiendo el enfoque de la investigación, La Puerta de Piedra es el enlace entre el mundo de la vigilia y el mundo de los sueños, pues en esta novela, al igual que en las culturas primigenias, ambos espacios pertenecen a diferentes planos o dimensiones de la Realidad, o, lo que es lo mismo, a mundos diferenciados pero paralelos.

En la novela, la alternatividad de estos mundos se logra a través de la construcción de personajes fragmentarios, que se completan entre sí y a través de la mirada del lector, los cuales se desenvuelven entre el sueño y la vigilia, formando redes laberínticas de interrelación entre dichos planos.

El texto presenta una estructura fractal y cíclica, o circular: fractal porque la parte reproduce al Todo; el argumento de la novela se anticipa en indicios (mediante una poesía y el episodio de la alquimia del marfil, principalmente), a la vez que constituye un co-relato literario del proceso alquímico, ya sea éste entendido en sus facetas espiritual, psicológica o material. La estructura fractal se manifiesta hacia el nivel interior y hacia el nivel exterior, pues es proyectada hacia el lector, al hacer tambalear los linderos establecidos entre realidad y fantasía, vigilia y sueño. La estructura circular se refiere al hecho de que al final del texto se produce un giro sobre sí mismo y se engancha con una imagen anterior, del inicio de la novela, formándose el círculo del ouroboros, imagen del eterno retorno.



Las Hermanas

Autora: Leonora Carrington

Traducción: Koral García D.

"Drusille", lee la carta.

"Drusille, estaré pronto contigo. Mi amor ya está allí, sus alas son más rápidas que mi cuerpo. Cuando estoy lejos de ti sólo soy un pobre pajarillo, por ti que eres la guardiana de mi vitalidad, mi corazón y mis pensamientos.

Drusille, yo abrazo el viento del sur porque vuela hacia ti. Drusille, imi vida!, tu voz es más conmovedora que el trueno, tus ojos más abrumadores que el relámpago. Drusille, maravillosa Drusille, te amo, te amo, te amo, sentándote bajo la lluvia, tu largo y feroz rostro junto a esta carta".

El trueno bramó alrededor de ella y el viento golpeaba su cara con los cabellos mojados. La tormenta era tan terrible que arrancaba las flores de sus tallos y los arrastraba en corrientes revueltas hacia un destino desconocido. Las flores no eran las únicas víctimas, también eran arrastradas mariposas destrozadas, frutas, abejas, pequeños pájaros...

Drusille, sentándose en medio de esta ruina, rió. Rió con una carcajada áspera, la carta apretada contra su seno. Sentándose

sobre sus pies, dos sapos silbaban monótonamente este pensamiento: "Drusille, mi Belzamine; Drusille, mi Belzamine".

De una vez por todas, el sol apartó las nubes y vertió un fiero corazón amarillo dentro del jardín mojado. Drusille se levantó y entró a la casa.

La mucama, Engadine, estaba sentada sobre el piso, las manos llenas de los vegetales que preparaba para la cena. Miró a la señora con sus pequeños y sagaces ojos.

- Prepara el aposento real- dijo Drusille. – El Rey estará aquí esta tarde. Apúrate y rocía las sábanas con perfume.
- Ya sabía todo esto, la carta pasó por mis manos.

Drusille la pateó en el estómago.

- Levántate, basura-. La sirvienta se levantó, su cara rígida por el dolor.
- ¿Jazmín o pachulí?
- Pachulí para las almohadas, jazmín para las sábanas y musk para las cobijas púrpuras. Pon la bata lila junto a la cama junto con la pijamas escarlata. Aprisa o golpearé tu cara.

En la cocina, ponqués y tartas enormes estaban siendo puestos al fuego o tomados del horno. Granadas y melones rellenos con alondras ocupaban el espacio. Un buey entero giraba en los

asadores; pavos y faisanes aguardaban el momento de ser cocinados. Fuentes llenas de frutas fantásticas atestaban los corredores. Drusille caminó lentamente entre esta selva de comida, probando una alondra o una torta aquí y allá.

En las bodegas, los viejos barriles de madera vaciaban sus contenidos de sangre, miel y vino. La mayoría de los sirvientes estaba sobre el piso, borrachos. Drusille tomó la oportunidad de esconder una damajuana de miel bajo su falda. Subió al ático. El tope de la casa estaba envuelto en un silencio profundo, ratas y murciélagos poblaban la escalera de caracol. Drusille finalmente llegó ante una puerta, la cual abrió con una larga llave, colgada de una cadena alrededor de su cuello.

- ¿Juniper?, dijo. ¿Estás allí?

- Como siempre. Respondió una voz desde la sombra. – Yo no me muevo.

- Te traje algo de comer. ¿Estás mejor hoy?

- Hermana, mi salud siempre es excelente.

- Estás enferma. Replicó Drusille en un tono irritado. – Pobre cosita.

- Es jueves, ¿no?

- Sí, hoy es jueves.

- Entonces necesito una vela, ¿has traído una?

Drusille vaciló un momento, entonces habló con esfuerzo:

- Sí, te he traído una vela. Yo soy buena contigo.

Silencio.

Drusille prendió la vela, iluminando el sucio y pequeño ático sin ventanas. Agazapada hacia una esquina próxima a la entrada, una extraordinaria criatura con los ojos cegados fue develada por la luz. Su cuerpo desnudo era blanco, crecían plumas desde sus flancos y alrededor de sus senos. Sus blancos brazos eran más buen alas. Una masa de blanco cabello caía sobre su rostro, cuya carne parecía de mármol.

- ¿Qué me has traído de comer?- Preguntó, saltando sobre su presa.

En el momento en que vio moverse a la criatura, Drusille azotó la puerta detrás de sí, pero Juniper sólo tenía ojos para la miel.

- Debes hacer que te rinda al menos seis días- Dijo Drusille.

Juniper comió por un tiempo en silencio.

- Bebe.

Drusille deslizó un vaso de agua pero Juniper negó con su cabeza.

- ¡No eso, no hoy! Necesito rojo...

Drusille rió.

- No, tú no... la última vez que tomaste rojo me mordiste. Te excita demasiado. El agua es buena para la sed.

-Rojo- insistió Juniper en un tono monótono, -si no voy a gritar.

Con una rápida maniobra, Drusille extrajo un cuchillo de entre sus pechos. Lo apunto hacia la garganta de su hermana, quien saltaba sobre su percha con furiosos llantos, como un pavo.

Después Juniper habló con tono lastimero.

- No quise dañarte. Sólo quiero un vasito, no más. Estoy tan sedienta, tan sedienta, querida Drusille, sólo quiero una gota... y después de eso una mirada a la hermosa luna nueva por cinco minutos... Nadie me verá, nadie, te o prometo, te lo juro. Subiré al techo y miraré la luna. No escaparé, volveré una vez haya visto la luna.

Drusille rió calladamente.

- ¿Y entonces qué?, ¿tal vez te gustaría atrapar la luna para alumbrar tu ático? escucha Juniper, estás enferma, muy enferma. Yo sólo quiero lo mejor para ti y si sales al techo pescarás un resfriado, morirás...

- Si no veo la luna esta noche, mañana estaré muerta.

Drusille gritó con furia:

- ¿Podrías callarte? ¿No es suficiente lo que hago por ti?

Súbitamente, las dos hermanas escucharon el ruido de un carro aproximándose abajo. Los sirvientes empezaron a dar órdenes e insultarse unos a otros.

- Tengo que irme ahora- Anunció Drusille, temblando. - Ve a dormir.
- ¿Quién es? - Juniper saltó de su percha.
- Ocúpate de tus propios asuntos- Replicó Drusille.
- Ratas, murciélagos y arañas son mis asuntos.
- Te he dado calcetines para tejer, ve a tejer.

Juniper levantó sus extraños brazos como si quisiera volar a otra parte.

- Mis manos no están hechas para el tejido.
- Entonces teje con los pies- Y Drusille se fue tan precipitadamente que olvidó cerrar la puerta detrás de sí.

El ex Rey Jumart se paró junto a su viejo Roll-Royce. Su larga barba gris plomo flotaba sobre su verde chaqueta satinada, bordada con mariposas y el monograma real. Sobre su excelente cabeza usaba una enorme peluca dorada con reflejos rosas, como una cascada de miel. Una variedad de flores, creciendo aquí y allá en la peluca, se movía al viento. El extendió sus manos hacia Drusille.

- Drusille, mi Belzamine.

Drusille tembló con la emoción.

- ¡Jumart, Jumart!- ella cayó entre sus brazos, sollozando y riendo.
- ¡Oh, qué hermosa eres, Drusille! Cuánto he soñado tu esencia y tus besos-. Ellos caminaron en el jardín, sus brazos entrelazados.
- Estoy en la ruina- Dijo Jumart con un suspiro. – Mis cofres están vacíos.

Drusille se permitió una sonrisa triunfante.

- ¡Entonces te quedarás conmigo!, no he tenido nada sino soledad por mucho tiempo.

La pesada y oscura atmósfera del jardín fue ocupado por un largo y estridente llanto. Drusille se tornó pálida y murmuró:

- Oh no, es imposible.
- ¿Qué es, mi Belzamine?

Drusille echó su cabeza hacia atrás con una risa de hiena.

- Es el cielo- dijo. – ¡Esas nubes amarillas pesan tanto que temí que cayeran sobre nuestras cabezas! además, este clima tempestuoso me está dando migraña .
- Bésame- murmuró tiernamente el rey. - Yo comeré tu migraña.

Notó que el rostro de Drusille parecía la cara de un fantasma. Asustado, tomó su mano dentro de la suya para asegurarse de que estaba viva.

- Tu cara está verde- dijo en voz baja. – Tienes pesadas sombras bajo los ojos.

- Son las sombras de las hojas- respondió Drusille, dulcemente. - Estoy exhausta por mis emociones, han pasado tres meses desde que te vi-. Entonces se aferró violentamente a su brazo.

- Jumart, ¿me amas? Jura que estás enamorado de mí... Júralo rápido.

- Tú lo sabes bien- dijo Jumart, sorprendido. -¿Qué te pasa, mi Drusille?

- ¿Me amas más que a todas las otras mujeres? ¿más que a todos los otros seres humanos?

- Sí, Drusille, ¿Y tú, me amas tanto así?

- Ah- exclamó Drusille con voz trémula, - Tanto que nunca podrás saber cuánto. Mi amor es más profundo que el más insondable espacio.

La atención del rey fue distraída por algo moviéndose entre las hojas al final del jardín.

Su expresión se volvió estática, sus ojos destellaron.

- ¿Qué ves?- gritó Drusille repentinamente. - Por qué miras hacia allá con esa extraña expresión?

Abruptamente, volvió en sí mismo y dijo unas pocas palabras con una voz adormecida; parecía estar despertando.

- El jardín es tan hermoso Drusille, siento como si estuviera en un sueño.

Drusille estaba ahogada. Esbozó una dolorosa sonrisa.

- O una pesadilla, algunas veces uno confunde ambos. Vamos adentro, Jumart, el sol se ha puesto y pronto la cena estará servida. Comeremos en la terraza para que puedas disfrutar la salida de la luna, pienso que estoy viendo tu barba.

Jumart suspiró.

- El crepúsculo está encantado, hechizado. Quedémonos afuera por un rato. El jardín destila magia. Uno no sabe que hermoso fantasma puede aparecer desde esas sombras púrpura.

Las manos de Drusille fueron a su garganta y su voz adquirió un acento metálico.

- Vamos adentro, te lo ruego. La noche está cayendo, estoy tiritando de frío.

- Tu rostro es una hoja de un verde pálido creciendo bajo la luna nueva. Tus ojos son piedras escavadas en cuevas dentro del centro de la tierra. Tus ojos son desoladores.

La voz de Drusille se volvió ácida:

- Estás afectado por la luna. Estás fuera de ti. Ves cosas que no están allí. Dame tu mano, te llevaré a la casa.

- Bang-bang, ¿quién está más loco de los dos?- Replicó Jumart, enrollándose la barba. - No me sermonees. Si mis tierras y castillos están perdidos, soy el más feliz de los hombres.

Hechizado con estas profundas reflexiones, el rey frotó sus manos y dio pequeños pasos. Drusille miró hacia los árboles y pensó que las

frutas parecían pequeños cadáveres. Miró hacia el cielo y vio cuerpos dibujados en las nubes. Sus ojos se llenaron de horror.

- Mi cabeza es un féretro para mis pensamientos, mi cuerpo un ataúd.

Ella caminó detrás del rey con pasos lentos, sus manos estrecharon delante de ella.

Una campana llamó a cenar.

Engadine salió de la cocina. Estaba cargando un succulento cerdo relleno con castañas. Se detuvo con un lamento. Frente a ella una blanca y exultante aparición obstaculizaba el paso.

- ¡Engadine!

- ¿Qué diablos...? Señorita Juniper...

- ¡Engadine, qué roja eres!

La sirvienta retrocedió. La aparición se aproximó, saltando.

- Sólo vengo de la cocina-, dijo Engadine. - Está caliente en la cocina.

- Y yo... yo estoy toda blanca, Engadine. ¿Sabes por qué yo soy blanca como un fantasma? Es porque yo nunca veo la luz. Y ahora tengo gran necesidad de algo, mi querida pequeña Engadine.

- ¿Entonces qué? ¿Qué?-. Gimió la sirvienta, y tembló tanto que el succulento cerdo cayó al piso, rompiéndose la bandeja en mil pedazos.

- Eres tan roja... tan roja.

Ante esas palabras, Engadine dejó escapar un largo y terrible llanto de sirena. En ese momento Juniper brincó. Ambas cayeron al suelo, Juniper arriba, su boca presionando la garganta de Engadine.

Ella succionó, succionó durante un largo rato, y su cuerpo se volvía enorme, luminoso, magnificante. Sus plumas brillaban como la nieve bajo el sol, su cola brillaba con todos los colores del arcoiris. Echó su cabeza hacia atrás y cacareó como un pavo. Después de todo, escondió el cadáver en el cajón de un cofre.

- Ahora por la luna-. Cantó, saltando y volando a través de la terraza. - ¡Ahora por la luna!.

Drusille, desnuda hasta los pechos, tenía los brazos alrededor del cuello de Jumart. El calor del vino calentaba su piel como una flama, ésta resplandecía con el sudor. Su cabello se agitaba como víboras negras, el jugo de una granada goteaba desde la mitad de su boca abierta.

Carnes, vinos, pasteles, todos a medio comer, estaban amontonados alrededor de ellos en extravagante abundancia. Enormes envases de jamón derramados en el piso formaban un lago pegajoso alrededor de sus pies. El cuerpo de un pavo real decoraba la cabeza de Jumart. Su barba estaba llena de salsas, cabezas de pescado y frutas troceadas. Su traje estaba manchado con restos de toda clase de comidas.

Entrevista a Leonora Carrington

Periódico Público, Año I, N° 209

<http://www.publi.com/news/1998/0406/a08.htm>

Publi.com

Lunes 6 de abril de 1998

Arte y Gente

"Leonora Carrington: rebelde y sobrenatural"

La pintora, quien desde hace más de medio siglo vive en México, cumple hoy 81 años, alejada de la fama que, dice, mata las relaciones humanas

Te lo advierto, me niego a ser tu objeto", aclara Leonora, -quien hoy, 6 de abril, cumple 81 años- obligándome a quitar la grabadora, la cámara fotográfica e inclusive los cuadernos para notas. Leonora Carrington, considerada entre las más grandes pintoras contemporáneas, se niega a hablar con periodistas, académicos o especialistas que la buscan para analizar su obra pictórica y literaria. No le interesa. Asegura que la fama mata las relaciones con otros seres humanos y humilla al hombre convirtiéndolo "en un monstruo de consumo".

Después de meses de lecturas sobre su vida y su obra, llamadas a las que la pintora se negó, llegó el día de la suerte y conversamos sobre su vida.

"¿Quieres escribir?", pregunta en inglés, "pues anota: Fool's names/ Like their faces/ Always appear/ In public places... Y por eso, como yo no soy tonta, no me interesa que mi nombre aparezca en las calles o en los periódicos".

En la oscura planta baja, "la parte más caliente de la casa", en la colonia Roma de la ciudad de México, está la cocina que funge como comedor, sala y sitio de recepción de las visitas. No hay adornos ni cuadros, sólo una lata con flores marchitas. "No me gustan las flores; para mí son cadáveres", dice Leonora, quien viste una gabardina morada tornasol que orgullosa presume haber comprado por 25 dólares en Estados Unidos.

En este lugar casi nada se guarda en alacenas; todo figura en repisas a la vista: aceites, salsas de todo tipo, platos, vasos, medicinas, alimento para gatos... Ocupa el centro de la habitación una mesa redonda de madera con cuatro sillas que también resienten el paso del tiempo. En una de ellas se encuentra, siempre erguido, Chiki Weisz -fotógrafo judío húngaro, esposo de Leonora desde hace 50 años y padre de sus dos hijos-. Silencioso, con boina y vestido de traje, Chiki sólo asiente ocasionalmente con la cabeza.

En otra, Leonora acaricia a Ramona, su gata siamesa, llamada así por la comandante "zapatista". Con mirada profunda y perceptiva, las dos parecen mimetizarse en un solo ser.

Cubre la mesa un viejo mantel de plástico sobre el que yacen algunos ejemplares acumulados de La Jornada. "Aunque yo voté por Cárdenas, pienso que los políticos mexicanos están cada vez peor... La inseguridad ya es terrible; aquí, a la vuelta, hace unos días, asaltaron a Chiki".

Como buena inglesa, ofrece café o té; o quizá una copa de whisky o vodka, "yo, cada tarde me tomo una"; o un poco de vino blanco Oppenheimer "que aunque es alemán, no es de la Alemania de Hitler".

No le gusta hablar de arte ni asistir a exposiciones. Goza más en el cine, caminando o tomando el té. En cuanto al conocimiento, su interés se detiene en la ciencia, en la filosofía y sobre todo en aspectos esotéricos.

Disfruta del aprendizaje de la mística, ya sea cábala, tai chi, budismo zen, sabiduría tibetana o sufismo. Lee las teorías de Carl Jung, a quien admira "mucho más que a Freud", pero quien merece su desprecio por haber colaborado con los nazis; y sobre todo, disfruta leyendo libros de física como *The Tao of Physics*, de Fritjof Capra, o los textos de Ilya Prigogine, que dice que son tan complejos que sólo puede leer dos líneas al día. Lo que más le apasiona, sin embargo, son las aventuras de detectives y policías,

"pero no me gustan aquellas empalagosas que se exceden en el romance".

Surrealismo machista

Aunque el mundo la conoce como surrealista -de 1937 a 1940 vivió con el pintor Max Ernst-, ella prefiere ser considerada feminista. "Andre Bretón y los surrealistas, al igual que todos los hombres, eran muy machistas. Sólo nos querían como musas alocadas para divertirlos, para atenderlos. Pero sus ideas me gustaban mucho. ¿Sabes, por ejemplo, que los surrealistas tenían un grupo para tratar de salvar judíos de manos de los nazis?".

Muy a su pesar señala que, hoy en día, las mujeres no han ganado suficiente terreno, "basta con ver lo que hacen los fundamentalistas islámicos". Pero reconoce que algo ha cambiado, porque muchas, como ella, han allanado el camino para las que llegaron después. "Tú no puedes imaginarte cuanta mierda tuve yo que tragar", expresa con coraje.

Inquietud y rebeldía

Las penas de Leonora se remontan a su infancia. Nació en 1917, en Inglaterra. A los quince años viajaría a París y a Florencia para

aprender a comportarse en sociedad y posteriormente ser presentada ante la corte para entrar al "mercado del matrimonio". Pero la historia no fluyó como se esperaba: la pequeña Leonora se nutrió de conocimientos y aprendió a cuestionar. "A diferencia de las niñas de mi alrededor, yo nací con una mente abierta". Leonora no se contentaba sólo con lo racional. Su mundo fantástico bullía desde muy pequeña, en él figuraban gnomos, duendes, gigantes y fantasmas, producto de su educación irlandesa y del contacto con la mitología celta.

Muy pronto, Leonora se dio cuenta que en ella era natural lo que otros consideraban sobrenatural. Desde los dos años comenzó a tener visiones, experiencias con espíritus y fantasmas, e inclusive se dio cuenta que tenía capacidad para levitar. Era una niña diferente, y por ello incomprendida. Las monjas del Santo Sepulcro, en cuanto pudieron la expulsaron del convento, arguyendo que era distraída durante el juego y el trabajo y que su "defecto" de escribir con dos manos y frente al espejo, eran muestra fehaciente de su deficiencia mental.

Acorralada en los rígidos límites que le imponían, Leonora se rebelaba y definía su interés por el arte, pero sus padres no estaban dispuestos a apoyarla. "Que yo me dedicara al arte para ellos era inmoral; desde su estrechez, los artistas eran o prostitutas u homosexuales".

Las expulsiones y escapatorias de los internados fueron cada vez más frecuentes: de Essex fue a Ascot, a Florencia, a París y de

regreso a Londres... "Más que aprender a ser dama de sociedad, yo aproveché mi tiempo en Europa para ir a museos".

A los 18 años regresa a Londres y es presentada ante el rey Jorge V, en el palacio de Buckingham. Su padre, Harold Carrington, socio mayoritario de la prestigiada compañía textilera Imperial Chemicals, ofreció con ese motivo un gran banquete en el hotel Ritz. "Para no aburrirse" y desafiar a ese mundo, Leonora llevó su libro *Eyeless in Gaza*, de Aldous Huxley, que asegura logró leerlo esa misma noche.

La crítica a su poderoso padre y a los excesos de la burguesía se reflejan de manera recurrente en su obra. En "The meal of lord Candlestick" (1938), la aristocracia, plasmada como caballos enjorjados y excéntricos, se alimenta de niños. En "El ensayo de Seraputina" (1940), sólo el animal gigante, poderoso y de numerosos brazos, quizá su padre, es el que puede ser libre, huir en una pequeña lancha de ese espacio desproporcionado ausente de tiempo. (F)

Entrevista a Leonora Carrington

La Jornada Semanal, 15 de diciembre de 1996

Entrevista con Leonora Carrington

Tiempo soñado

Emilio Payán y Saúl Villa

Escritora, escultora y pintora, Leonora Carrington es una leyenda viva del surrealismo. Carrington acaba de crear una obra excepcional, el libro *The Dark Book*, que incluye 19 grabados y poemas de Gabriel Weisz. La edición consta de 75 ejemplares numerados y se realizó en el taller Tiempo Extra Editores de Emilio Payán, bajo el cuidado del pintor Saúl Villa. Actualmente, Carrington expone en la Galería de Arte Mexicano. El diálogo a tres voces que ofrecemos recoge luminosas esquirlas del pensamiento de Leonora Carrington. Como corresponde a una feliz transgresora de las normas, por momentos la conversación parece una miniatura de Beckett o Ionesco.

The Dark Book

El libro para mí es muy importante, pues se trata de un trabajo en colaboración entre mi hijo Gabriel, Emilio Payán, Saúl Villa, José Alvarado, Óscar Sierra y yo, surgido del taller Tiempo Extra Editores. Me gusta hacer cosas en colaboración, porque mi trabajo

es por lo general bastante solitario y las ideas a veces vienen y a veces no. Ahora estoy sin hacer nada, la exposición está encima.

Los poemas de Gabriel me sirvieron de inspiración directa para el libro. Lo que él hace me parece una cosa muy cerca de lo que yo hago. No hubiera podido hacer el libro sin las ideas de Gabriel, me ayudó mucho.

Primeras impresiones de México. Al principio fui a muchas corridas de toros, lo que no me gustó, y siempre aplaudí cuando el toro brincaba al callejón y correteaba a todo el mundo alrededor. Una vez me echaron por esto. Otra vez el público echó botellas y cojines; arrancaron los anuncios de hojalata y los echaron al ruedo, en fin, echaron lo que pudieron. Luego el mismo público mató al toro y lo cocinaron. ¡Todo esto en la plaza!

Al principio viví en Mixcoac. Entre Mixcoac y el centro había campos con flores y unos tranvías maravillosos, abiertos con sillas de madera, y hacíamos el viaje al Zócalo por el gusto del viaje.

Nunca decidí realmente quedarme aquí. Salí de Europa durante la guerra y yo estaba feliz de no estar ahí con los alemanes, pero nunca decidí... me dejé llevar.

Feminismo

Yo nací en una familia donde hubo tres hermanos completamente salvajes. Dos eran más jóvenes que yo, y el mayor, Pat (soy medio irlandesa), era el más salvaje y tenía dos amigos, hijos de un pastor que se llamaba Mr. Prince. Pat y estos dos, que llevaban unas gafas pequeñas, eran unos sádicos, nos amarraban a unos árboles y nos asaetaban como a San Sebastián. También contaban chistes muy malos

y eran más tontos que yo. Además, no dejaban la cantaleta aquella de que "las niñas no hacen esto, porque esto solamente lo hacen los niños".

Animales

Hay muchos animales que me gustan. El primero no es el ser humano; lo pongo en el lugar más bajo de mis preferencias, somos un animal terrible; los otros animales realmente tienen una moral, o casi, menos las ratas y animales así, que sí hacen guerras, pero el ser humano es un ser terrible que asesina y me da mucha tristeza pensar que yo soy de esta especie, aunque el afecto real va con los humanos. Ahora, si me pones con dos chivos y unos patos y un borrego, la conversación sería algo difícil; entendemos mal la manera en que hablan los animales, porque todos hablan y piensan y sienten.

Siempre me fascinó de los caballos su facultad de mover un pedacito de piel para espantar a las moscas, sólo un pedacito; esto lo intenté mucho pero nunca pude, me da envidia el control increíble que tienen los caballos de su piel.

Trabajo

No creo que uno pinte para alguien; pintar debe ser semejante a hacer zapatos. Una necesidad de conectar con las partes invisibles, los lugares invisibles de la psique humana, y nos vienen las imágenes, y hay una especie de impulso de comunicarlas... Pero no pretendo explicar esto, no sé explicarlo. Que cada quien lo explique a su manera, incluyendo a los críticos de arte, en los que no creo. A cada quien le sale lo que le sale.

¿El mundo que pinto? No sé si lo invento, yo creo que más bien es ese mundo el que me inventó a mí.

Sueños

Con los años también se van. Las arrugas que tenemos es la tierra que nos jala.

Mente

Lo que hago es una cosa muy molesta, es el diálogo interior que por lo general es de una estupidez increíble; muchas veces canciones como "yo no soy marinero", como una especie de sonsonete que se repite y repite. Es como otra persona que no quiere parar de hablar puras tonterías, y solamente cuando me distraigo con la lectura, la voz del libro toma el lugar de la otra voz y de cierta manera descanso. Aunque me he fijado que nosotros no somos una sola persona, sino una multitud de gente. Estos personajes que uno lleva adentro y que a veces, en momentos de lucidez, logro observar por un tiempo corto, dicen cosas que a veces te espantan de la tontería o de la malevolencia. En esos momentos de lucidez uno logra escucharlos y uno debe escuchar estas voces. Todo tiene mente: la mesa, el mantel, un vaso, todo tiene mente de cierta manera... Yo creo que esta conciencia es una cosa y somos como aparatos, y que nuestras diferencias no son tan grandes y existe esta energía que forma por corto tiempo a uno que se llama Emilio, otro que se llama Saúl, otra que se llama Leonora... pero por un corto tiempo. Pero la mente... yo no sé, creo que mente es la mejor palabra; todo, todo tiene mente.

En alguna parte leí que hay unos animales microscópicos que viven, por ejemplo, sobre las pestañas, todo un mundo, es escalofriante. Todo está compuesto de ondas y se van haciendo cada vez más pequeñas: "big fleas have little fleas upon their backs to bite them, little fleas have lesser fleas and so on ad infinitum", y así es la teoría del quantum, como lo plantea el libro *The quantum self*. ¿Si somos un accidente? La palabra accidente... no sé, yo no estoy muy segura, no sé si hay tales accidentes o tal caos. El caos es esencialmente algo que está más allá de la pared del paradigma actual en que creemos. ¿No? El aparato que recibe la conciencia quizás está cambiando, no sé, digamos que todo el cuerpo es un aparato que recibe y emite mensajes, y se puede, yo supongo, descomponer, como un radio. Y hay muchas distintas ondas que no entran y el loco podría ser algo así como un radio que sólo recibe la señal de Londres, y quizás algunos sólo la reciben de Xochimilco o de la calle Chihuahua, ¿verdad?

Reencarnación

Sí puede haber reencarnación, pero no se repite necesariamente, sería muy aburrido que en cada época fuéramos los mismos. Imagínate que tuviéramos los mismos presidentes una y otra vez... ¿Quién me gustaría haber sido en una vida pasada? No sé, quizás un animal... algo con alas... un murciélago.

Amigos

Muchos están muertos, porque ya soy vieja. Mis contemporáneos están muertos. Yo creo que es una buena práctica hablar con personajes imaginarios o muertos, porque los seres imaginarios no

sabemos qué son, también son reales de cierta manera... no de cierta manera, sino que existen.

Remedios Varo

Es muy distinto lo que hizo Remedios de lo que hago yo y que nos confundan no es agradable, aunque tuvimos mucha afinidad en las ideas y nos interesamos en el mismo tipo de cosas.

Remedios despreció mucho su propio trabajo, era una persona exageradamente modesta. Ella despreciaba lo que hacía, no le importaba.

Espejos

Sí, soy ambidiestra, como los locos; a mí me trataron como disfuncional porque podía escribir con las dos manos y en espejo.

Mi trabajo sí me importa, porque si no lo hago no sé qué hacer conmigo. Podría ocuparme de las plantas, pero ellas se ocupan de ellas mismas, y la cocina no me gusta y me da dolor de espalda, y tampoco quiero engordar, aunque si cocinara no engordaría porque da un poco de asco lo que uno cocina. Ahora, si me preguntas si me gusta lo que hago, no lo sé... a mí no me gusta verme en el espejo y yo no conozco a nadie que le guste verse en el espejo... De repente te ves en el espejo y como que se muestran muchos rostros; sólo tenemos dos ojos, una nariz y una boca, y miles y miles de rostros, no entiendo esto y como que se reconocen todas sus pequeñeces y mezquindades y esto me da cierto horror.

Leonora Carrington en la historia

La rechazo, porque me acerca a la muerte y me da miedo de morir, tal vez soy cobarde, porque yo no sé lo que pasa cuando uno muere, y la historia ya no me va a importar una vez que esté encerrada, a mí qué más me da la historia, tengo muy poco interés de mi persona en la historia, aunque sí me interesa my story, not my history, me interesa en el sentido de que quizá me revele algo, pero no me ha revelado nada hasta ahora, pero quizá me revelará algo por ejemplo que pasa después de la muerte... yo creo que en alguna parte cada uno de nosotros llevamos secretos, como en los huesos se llevan los secretos de todo el pasado humano, ¿no?



BIBLIOGRAFÍA

ABBOT, Edwin A.

Fatland (Mundo Plano), Buenos Aires, Editorial Andrómeda, 1977.

Anónimo

El Secreto de la Flor de Oro, Madrid, Paidós Ibérica, 1988.

Artemidoro

La Interpretación de los Sueños, Madrid, Edición de E. Ruiz, Gredos nº 128, 1989.

BACHELAR, Gastón

El agua y los sueños : Ensayos sobre imaginación de la materia, México, D.F., Editorial Fondo de Cultura Económica, 1ª edición, 1978.

El aire y los sueños, México, D.F., Editorial Fondo de Cultura Económica, 1945.

BAJTÍN, Mijail

Teoría y estética de la novela, Madrid, Editorial Taurus, 1989.

BALTRUSAITIS, Jurgis

El espejo, Madrid, Editorial Miraguano Polifemo, 1988.

BERGERAC, Cyrano de

El Otro Mundo o Los Estados e Imperios de la Luna, Bogotá, Editorial Rei Andes Ltda., 1997.

BLAVATSKY, Helena P.

Las enseñanzas de Madame Blavatsky, Madrid-Gijón, Editorial Júcar, 1988. 5 vol.

BLEICHMAR, Hugo

El narcisismo: estudio sobre la enunciación y la gramática inconsciente, Buenos Aires, Editorial Nueva visión, 1981.

BLOFELD, John

El budismo tibetano, Barcelona, España, Editorial Martínez Roca, 1980.

BORGES, Jorge Luis.

"Tlon, Uqbar, Orbis Tertius", en: **Ficciones**. Buenos Aires, Editorial Emecé, 1987.

BRAVO, Víctor

Los poderes de la ficción, Caracas, Monte Ávila Editores, 2ª edición, 1993.

BUSTILLO, Carmen

El Ente de Papel, Caracas, Editorial Hermanos Vadell, 1ª edición, 1995.

CAPRA, Fritjof

El Tao de la Física, Barcelona, España, Luis Cárcamo Editor, 3ª edición, 1992.

CARRINGTON, Leonora

Memorias de abajo, Madrid, Edit. Siruela, 1991.

La Puerta de Piedra, Caracas, Monte Ávila Editores, 1982.

CASTANEDA, Carlos

Una realidad aparte, México D.F., Editorial Fondo de Cultura Económica, 2ª edición, 1978.

CHADWICK, Whitney

Leonora Carrington, la realidad de la imaginación, México D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Ediciones ERA, 1994.

CIRLOT

Diccionario de Símbolos, Barcelona, España, Editorial Labor, 6ta edición, 1985.

DAVIES, P.

Dios y la Nueva Física, Barcelona, España, Editorial Salvat, 1986

DE SOUSA FERRAZ, Joao

Psicología humana, Buenos Aires, Editorial Americalee, 3ª edición, 1947.

DESOILLE, Robert

- **Lecciones sobre ensueño dirigido en psicoterapia**, Buenos Aires, Editorial Amorrortu, 1975

- "Contribution à l'étude des effets psychologiques du peyotl" en: París, **Revue Métapsychique**, 1928

- "Interpretation des symboles" en: **Action et Pensée**, Ginebra, Diciembre, 1961.

ECO, Umberto

- **De los espejos y otros ensayos**, Barcelona, España, Editorial Lumen, 1988.

- **Tratado de semiótica general**, Barcelona, España, Editorial Nueva Imagen, 1978.
- "El concepto de mundo posible" en: **Teoría de la novela**, Recopilación de Enric Sulla, Barcelona, Editorial Grijalbo Mondadori, 1996.

ELIADE, Mircea

- **El enigma de los cuerpos prodigios**, Barcelona, España, Editorial 29, 1985
- **Herreros y alquimistas**, Madrid, Editorial Alianza, 1974
- "Walking dream of Robert Desoille", en: **Art and thought**, Nueva York, Febrero 1948.

FOUCAULT, Michel

Las palabras y las cosas, México, D.F., Editorial Siglo XXI, 1978

FOULKES, David

Gramática de los Sueños. Buenos Aires, Editorial Paidós, 1982

FREIXAS, Laura

Literatura y mujeres, Madrid, Editorial Destino, 2000

FREUD, Sigmund

- **Introducción al narcisismo y otros ensayos**, Madrid, Edit. Alianza, 1983.
- **Obras completas**, Buenos Aires, Editorial Santiago Rueda, 1957. (Vol. 2, *una teoría sexual y otros ensayos*; Vol. 4 y 5, *Introducción al psicoanálisis*; Vol. 6 y 7, *La interpretación de los sueños*; Vol. 17, *Nuevas aportaciones al psicoanálisis*; Vol. 21, *Esquema del psicoanálisis y obras póstumas*).

G. MAY, Pedro Pablo

Mito y realidad de la leyenda celta, Madrid, Ediciones Contrastes, 1995.

H., Simón

La puerta cerrada: Diario de un alquimista. Barcelona, España, Editorial 7 1/2, Colección Esoteria, 1981.

HUTIN, Serge

La alquimia, Buenos Aires, Editorial Eudeba, 1962

JACKSON, Rosmary

Fantasy: The Literature of Subversion. Nueva York, Editorial Methuen, 1981.

JAFFÉ, Aniela

Personalidad y obra de C. G. Jung. Caracas, Monte Ávila Editores, 1976.

JITRIK, Noé

El no existente caballero, Buenos Aires, Edit. Megalópolis, 1975.

JOUVET, Michel

El Sueño y los Sueños. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1998.

JUNG, Carl Gustav

- **Arquetipos e inconsciente colectivo.** Buenos Aires, Editorial Paidós, 1977

- **El Hombre y sus Símbolos**. Buenos Aires, Editorial Caralt, 1997.
- **Psicología y alquimia**. Buenos Aires, Santiago Rueda Editor, 1974.
- **Psicología y simbólica del arquetipo**, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1989.
- **Recuerdos, sueños, pensamientos**, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1971.
- **Simbología del espíritu**. México D.F., Editorial Fondo de Cultura Económica, 1ª edición, 1962
- **Símbolos de Transformación**, Barcelona, España, Editorial Paidós Ibérica, 1982.
- **Símbolos y transformación de la libido**. Buenos Aires, Editorial Paidós, 1982.

KOHUT, H.

Análisis del self. Buenos Aires, Editorial Amorrortu, 1971.

KORDAN, Claude

El lenguaje de las células. Madrid, Alianza Editorial, 1984.

KRISTEVA, Julia

El texto de la novela, Barcelona, España, Editorial Lumen, 1981.

LACAN, Jacques

Escritos I, Editorial Siglo XXI, México D.F., 1976.

LAERCIO, Diógenes

Vitae philosophorum, ed., trad., R. D. HICKS, Cambridge (Mass.) - Londres, 1980. (2 vols.)

LAUNAY, J. LEVINE, J. y MAUREY, G.

El ensueño dirigido y el inconsciente, Buenos Aires, Editorial Paidós,
1ª edición, 1982.

LÉVY-BRUHL, Lucien

La mentalidad primitiva, Buenos Aires, Editorial Leviatán, 1957.

LOVECRAFT, H.P.

The Dream Cycle of H.P. Lovecraft: Dreams of Terror and Death.

Nueva York, Editorial Ballantine Books, 1995.

M. BERTHELOT, F. Ruelle

Collection des anciens alchimistes grecs, París, 1887. (3 vols.)

MARMONTEL, Jean François

Oeuvres complètes, Paris, 1829.

MIRA Y LÓPEZ, Emilio

Doctrinas psicoanalíticas, Buenos Aires, Edit. Kapelusz, 1ª edición,
1963.

ODIO, Eunice

Antología, Caracas, Monte Ávila Editores, 1ª edición, 1975.

RÍSQUEZ, Fernando

Aproximación a la feminidad, Caracas, Monte Ávila Edit., 2ª edición,
1992.

RODRÍGUEZ, Neveska

El reflejo perdido, Caracas, Edit. De la Casa de Asterión, Dirección
Sectorial de Literatura del CONAC, 1ª edición, 1995.

PAZ, Octavio

La búsqueda del comienzo, Madrid, Edit. Fundamentos, 3ª edición, 1983.

Plancy, Colin de

Enciclopedia de las Ciencias Ocultas, S/E, S/F.

RUBIN, William S.

Dada, Surrealism and their heritage, 5th edit., The Museum of Modern Art, N.Y., 1989.

SATZ, Mario

Árbol Verbal, nueve notas en torno a la Cábala, Barcelona, Editorial Altelena, 1990.

SEGAL, Hannah

Sueño, Fantasma y Arte. Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1995.

SHARPE, Ella Freeman

El análisis de los sueños: Manual práctico para psicoanalistas, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1961.

SHOLEM, Geshom

La Cábala y su simbolismo, México D.F., Editorial Siglo Veintiuno, 1997.

SILVIO POMENTA, Eloy

El Narcisismo y el fin del siglo XX, Caracas, Editorial Carhel, C.A., 1991.

SWIFT, Jonathan

Los viajes de Gulliver, Madrid, Editorial Estudio Didáctico, 2001.

TALBOT, Michael

Misticismo y Nueva Física, Barcelona, España, Editorial Kairós, 1982.

TZU, Chuang

"Sueño de la mariposa". En: Borges, J.; Bioy Casares, A.; Olcampo, S., **Antología de la Literatura Fantástica** (comp.), Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1967.

VICENS, Antoni

"El yo y lo psíquico", en: **Tiempo de subjetividad** (Compilador: Manuel Cruz), Barcelona, España, Editorial Paidós, 1ª edic., 1996.

HEMEROGRAFÍA:

ATIENZA, Juan G.

"¿Dónde están las tribus perdidas de Israel?", en: ***Revista Año Cero***, Madrid, Año V, Nro. 62, Agosto-Setiembre de 1995.

BEAR, Greg

"Tangentes", en: ***Revista Cuásar***, Madrid, Nro.15, Marzo de 1988.

CAPANNA, Pablo

"La nariz de Cleopatra y el teniente Bonaparte", en: ***Revista El Péndulo***, Buenos Aires, tercera época, Nro. 12, Octubre de 1986

CARBALLAL, Manuel y **SIERRA**, Javier

"Hombre: especie experimental" en: **Revista Año Cero**, Madrid, Año V, Nro. 62, Agosto-Setiembre de 1995.

DE AMBROSIO, José

"El universo multiplicado: Mecánica cuántica y ficción especulativa", en: **Revista Cuásar**, Buenos Aires, Nro. 19, Setiembre de 1989.

HERNÁEZ, Salvador

"Vida en la cuarta dimensión", en: **Revista Año Cero**, Madrid, Año III, Nro 34, Mayo 1993.

MARIANI, Enrico.

"Mitología y Astrología", en: *Diario El Universal*, Caracas, Dom. 30 de Julio de 2000.

OTRAS FUENTES:

BBC de Londres

Programa especial "Los universos de Stephen Hawking", Londres, 1995.
(Transmitido por Vale TV, Caracas, Enero 2001)

BYRD, Julie

Ponencia "Les Femmes Surrealistes", presentada en: *Interdisciplinary Cross-Cultural Conference* at the University of Illinois on March 3, 1995.

PAYÁN, Emilio y **VILLA**, Saúl

"Entrevista con Leonora Carrington" en: **La Jornada Semanal**, México D.F., 15 de diciembre de 1996.

(<http://www.jornada.unam.mx/1996/dic96/961215/sem-leonora.html>)

S/A

"Leonora Carrington: rebelde y sobrenatural" en: Periódico Público, Año I, Nro. 209. Sección Arte y Gente, Lunes 6 de abril de 1998. Publi.com (<http://www.publi.com/news/1998/0406/a08.htm>)

<http://search.britannica.com>

<http://www.artscenecal.com/ArticlesFile/Archive/Articles1995/articles/1295/Carrington.html>

<http://www.arts-history.mx/carrington/pint.html>

<http://www.arts.usf.edu/gs/Carrington.htm>

<http://www.ed-uiuc.edu/courses/EdPsy387-Sp95/Steven-Clark/project/carrington/carrington.html>

<http://www.escriptoras.com>

<http://www.fortunecity.com/skycraper/tyrell/439/leonora.html>

http://www.gabineteesoterico.com/tarot_y_jung.htm

http://www.geocities.com/Area51/Rampart/3864/leonora_carrington.html

<http://www.kalin.lm.com/carr.html>