

MÁGICA BELLEZA. EL PENSAMIENTO MÁGICO COMO FUNDAMENTO ORIGINAL DE LA TEORÍA DEL ARTE

Roger Ferrer Ventosa

Per citar o enllaçar aquest document:
Para citar o enlazar este documento:
Use this url to cite or link to this publication:

<http://hdl.handle.net/10803/664425>

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.



Universitat de Girona

Tesis doctoral

Mágica belleza

El pensamiento mágico como fundamento
original de la teoría del arte

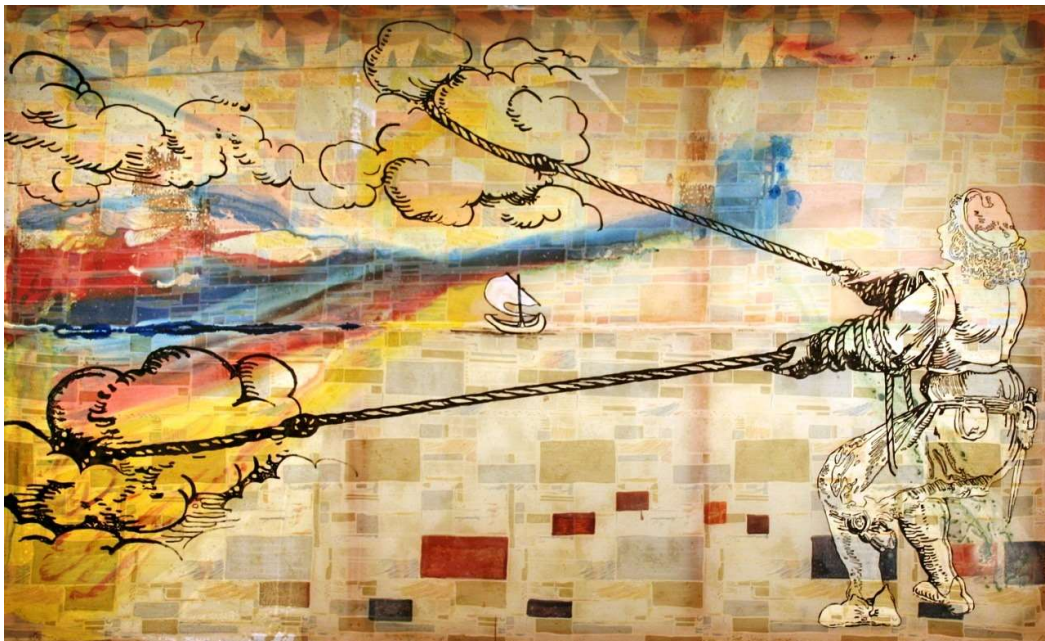
Roger Ferrer Ventosa

2018

Roger Ferrer Ventosa

Mágica belleza.

El pensamiento mágico como fundamento original de la teoría del arte





Universitat de Girona

Tesis doctoral

Mágica belleza

El pensamiento mágico como fundamento
original de la teoría del arte

Roger Ferrer Ventosa

2018

Programa de doctorado de ciencias humanas, del patrimonio y de
la cultura

Directora de tesis **Maria-Josep Balsach Peig**

La investigación se ha realizado gracias a una ayuda para la
Formación del Profesorado Universitario (F.P.U.)

Esta tesis dispone además de otro volumen con capítulos anexos.

Memoria presentada para optar al título de doctor por la
Universitat de Girona

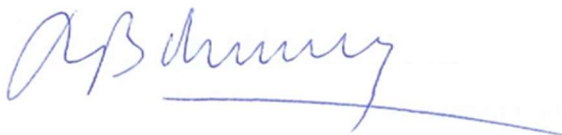
La Dra. Maria-Josep Balsach Peig, de la Universitat de Girona,

DECLARO:

Que el trabajo titulado *Mágica belleza: el pensamiento mágico como fundamento original de la teoría del arte*, que presenta Roger Ferrer Ventosa para la obtención del título de doctor/a, se ha realizado bajo mi dirección y que cumple los requisitos para poder optar a Mención Internacional.

Y para que así conste y tenga los efectos oportunos, firmo el presente documento.

Firma

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'M. Balsach Peig', with a long horizontal line extending to the right.

Girona, 16-06-2018

AGRADECIMIENTOS

No cabe duda de la soledad implícita en reflexionar y escribir una tesis; no obstante, efectuar todo el trabajo que comporta también constituye un esfuerzo colectivo; el contexto en el que se efectuó la determinan, todos y cada uno de los trabajos intelectuales son, pese a las apariencias, fruto del ambiente en el que se desarrollaron. Es por ello por lo que me gustaría agradecer su participación a todos los que formaron parte de dicho ambiente.

En primer lugar, este análisis no habría sido posible sin haber recibido una ayuda estatal para realizarlo. En unos años desérticos para ese tipo de ayudas este factor debe ser señalado.

Pero una ayuda económica no lo es todo. Las relaciones personales y las intervenciones realizadas desde la universidad explican que este conjunto de ideas y palabras haya llegado a cristalizar en una tesis. Por ello, querría agradecer al personal de la Universitat de Girona su colaboración. Entre ellos, al Servei de llengües modernes, y a tantos profesores y alumnos de inglés y de francés con los que compartí momentos. Debo hacer una mención especial a los bibliotecarios, quienes aguantaron con paciencia y buen humor el exceso de faena originado por mis peticiones: Imma, Dolors, Emma..., sin olvidar por supuesto al resto. El servicio interbibliotecario entre las universidades catalanas fue un aliado fundamental, una infraestructura que no debería perderse.

A continuación, quisiera darles las gracias a los compañeros de departamento o de grupo de investigación: a los doctores Àngel Quintana, Xavier Antich, Carme Pardo, Maria Recasens, Lluïsa Faxedas, Dolors Vidal, Julià Maroto y Ramon Girona, a los compañeros y amigos doctorandos Anna, Isa, Ariadna, Gemma, Francesc, Anabel, David, Carla y Alberto. Entre todos ellos, obviamente merece un agradecimiento especial la directora de tesis, la doctora Maria-Josep Balsach, por la amistad que se ha ido generando, consecuencia de tantas charlas y consejos.

Al grupo investigación HHP, de la Universidad de Ámsterdam, a los profesores Hanegraaff, Forshaw y Pasi, a la secretaria del grupo de investigación, Nadine, que me ayudó con los problemas derivados de vivir en el extranjero, a los bibliotecarios de las magníficas instalaciones de la UvA, así como a tantos amigos y amigas con los que compartí experiencias como Mriganko, Hu Yahui, Magdalena, Mau, Lisa, Friedemann, AJ y Lo Tje. Sin ellos, el fenomenal periodo que viví allá no hubiese sido lo mismo.

Finalmente, queda el círculo más próximo, familiares y amigos. No puede encomiarse suficientemente el papel representado por mis padres, mis hermanas Marisa y Mónica, mi cuñado Josep, mis sobrinas y sobrino Susanna, Lúmbini y Kerala, o el resto de miembros del entorno familiar, Ana, Julián, Christian... y Bali, Chandra, Piga y Basti. Tanto los familiares vivos como los ancestros explican que se haya podido realizar una investigación como la presente.

Igualmente, mis amistades han sido un sostén durante el proceso: a Juan, Maica, Josepa, Jordi, Víctor, unidos sobre un pavimento escaqueado, a Zarinda, Chandra y Antea, por su apoyo, a Carlos, David, Sandra Gabarrós, y sobre todo a Carme Lafay, sin la cual probablemente mi carrera universitaria hubiese terminado antes. Por último, a Sandra Fernández, con amor, por la ayuda en los últimos meses de camino.

En definitiva, como he dicho, una tesis es firmada por uno solo, pero es producto de un entorno, por lo que es un deber de justicia agradecer a dicho ambiente su cooperación, tanto a los mencionados previamente como a muchos otros.

***PUBLICACIONES DERIVADAS DE ESTA INVESTIGACIÓN,
TANTO DE LA TESIS COMO DEL ANEXO (exclusivamente, no
publicaciones o conferencias con otra temática)***

Artículos en revistas indexadas con peer-review

- Ferrer Ventosa, Roger, "Lovecraft o el caos que nos acecha en los abismos siderales". *Quimera: revista de literatura*. 371, octubre 14, 2014, pp. 27-30.
- Ferrer Ventosa, Roger, "El huevo y el cero: de la nada al infinito". *Revista Sans Soleil*, 8, 2016, pp. 144-158. <http://revista-sanssoleil.com/wp-content/uploads/2016/12/Ferrer-Ventosa-Roger.pdf>
- Ferrer Ventosa, Roger, "Fantasmas que no hacen temblar". *Communication Papers, Media Literacy and Gender Studies*, vol. 6, n. 12, 2017, pp. 11-27. http://ojs.udg.edu/index.php/CommunicationPapers/article/view/341/FerrerC_P12
- Ferrer Ventosa, Roger. "Mundo Disneylandia. Retratos de la sociedad como parque temático en las series y el cine". *Fedro. Revista de estética y teoría de las artes*, 17, 2017, pp. 61-79. <http://institucional.us.es/fedro/index.php?page=Mundo-Disneylandia-Retratos-de-la-sociedad-como-parque-tematico-en-las-series-y-el-cine>
- Ferrer Ventosa, Roger, "Como actores en el gran teatro del mundo". *Laocoonte. Revista de estética y teoría de las artes* 4, 2017, pp. 109-125. <https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/article/view/10271/10305>
- Ferrer Ventosa, Roger, "Pensando en imágenes jeroglíficas: de la tradición hermética en el Renacimiento a las vanguardias hasta el arte contemporáneo". *Revista Arte, Individuo y Sociedad*, 30, 2, 2018, pp. 311-328. <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/56941>
- Ferrer Ventosa, Roger, "Review Carl Séan O'Brien's The Demiurge in Ancient Thought". *Anuario filosófico*, 51, 1, 2018, pp. 196-199.
- Ferrer Ventosa, Roger, "La filosofía de Hermes". *Revista Comprender*, 20, 2, 2018 (en prensa).

Capítulos de libro

- Ferrer Ventosa, Roger, "Los orígenes 'chamánicos' del arte", en Piñol Lloret, Marta (ed.), *Relaciones ocultas. Símbolos, alquimia y esoterismo en el arte*. Vitoria: Sans Soleil, 2018, pp. 69-112.
- Ferrer Ventosa, Roger, "Images as an embodiment of the sacred", Cabi publisher, (en prensa 2019).
- Ferrer Ventosa, "El replicante con alma de Stalker. Blade Runner 2049", capítulo en un libro en la editorial Sans Soleil (en prensa 2019).

Presentaciones en congresos, fruto de investigaciones para la tesis

- Ferrer Ventosa, Roger, "Viva imaginación", 18 junio 2015, Universitat de Girona.
http://www.udg.edu/Portals/9/Publicacions/electroniques/Investigar_humanitats.pdf
- Ferrer Ventosa, Roger, "La Teoría del arte y sus raíces en el pensamiento mágico. Problemas metodológicos", 27 noviembre 2015, Universidad de Oviedo, (con actas).
- Ferrer Ventosa, Roger, "La Pintura de Nikolai Roerich com gresol de les estètiques d'orient i d'occident", 3 diciembre 2015, Universitat de Girona.
- Ferrer Ventosa, Roger, "El sol en el arte imaginativo y en el arte fantástico", 16 diciembre 2015, Universidad de Granada.
- Ferrer Ventosa, Roger, "Non-dualism in Arts. Representations of the non-dualism way of thinking in visual arts", 2 febrero 2016, Universitat de Barcelona.
- Ferrer Ventosa, Roger, "Representaciones artísticas del no dualismo", 10 mayo 2016, Lusófona University in Lisbon (Portugal), <http://recil.grupolusofona.pt/bitstream/handle/10437/7516/Ata%20Arte%20e%20Esoterismo%20V2.pdf?sequence=3sequence=1>
- Ferrer Ventosa, Roger, "The Visual language of alchemical engravings (16th-18th centuries)", 13 octubre 2016, Saint Petersburg State University (Russia) (actas en prensa).
- Ferrer Ventosa, Roger, "Tarkovski: el sacrifici alquímic", 25 noviembre 2016, Universitat de Girona.
- Ferrer Ventosa, Roger, "Las Realidades inmateriales de lo imaginal: de Golgonooza a Inmateria". 28 abril 2017, UNED Barcelona. VIII Congreso Sociedad Académica de Filosofía.
- Ferrer Ventosa, Roger, "La fotografia com a fantasma". 3 noviembre 2017, Universitat de Girona.
- Ferrer Ventosa, Roger, "The Alchemical sacrifice made by A. Tarkovsky". 16 diciembre 2017, Università Cattolica del Sacro Cuore Milan (Italy). III Congresso Internazionale di Studi ermeneutici su simbolo religioso (forthcoming conference proceeding).
- Ferrer Ventosa, Roger, "Thinking in images in the Reinassance era". Universitat de Girona, 6 junio 2018
- Ferrer Ventosa, Roger, "Thinking and remembering in sacred images". (forthcoming, Leeds, 4 julio 2018).

ÍNDICE DE IMÁGENES

Alciato, «Emblema 8», <i>Emblematum liber</i> , 1531.	33
Sigmar Polke, <i>Hope is: Wanting to Pull Clouds</i> , 1992.	39
Cindy Sherman, <i>Untitled Film Still #35</i> , 1977.	55
Anónimo, <i>Vishnu y Lakshmi sobre la serpiente Shesha</i> , 1870 aprox.	58
K. Malévich, <i>Cuadrado blanco sobre fondo blanco</i> , 1918.	60
Richard Dadd, <i>Contradiction: Oberon and Titania</i> , 1854-58.	63
Paul Klee, <i>Angelus Novus</i> , 1920.	67
Claudio Parmiggiani, <i>Luz, luz, luz</i> , 1968.	72
El Bosco, <i>Tríptico Carro de heno</i> , 1512-1515.	80
Anuncio <i>The Power of Imagination</i> .	81
Nikolai Roerich, <i>Quemando la oscuridad</i> , 1924.	95
Christian Boltanski, <i>Monumento Odesa</i> , 1985.	101
Joseph Beuys, <i>Mesa con transformador</i> , 1958-1985.	103
Andrei Rublión, <i>Cristo Redentor</i> , hacia 1425.	105
Mark Rothko, <i>Sin título (naranja y amarillo)</i> , 1956.	111
Valadés, <i>Rhetorica cristiana</i> , 1579.	117
G. de Chirico, <i>Misterio y melancolía de una calle</i> , 1914.	127
H. Füssli, <i>Titania, Fondón y las hadas</i> , 1794.	128
Torres-García, <i>Arte constructivo</i> , 1943.	130
Grupo Vergós, Retablo de San Esteban, «Nacimiento de San Esteban», 1500.	135
V. Kandinsky, <i>En blanco II</i> , 1923.	140
William Blake, <i>Libro de Job</i> , 1826.	146
Uno de los emblemas de <i>Sueño de Polifilo</i> , con el caduceo.	149
Dibujo realizado por Kubin para ilustrar <i>La otra parte</i> .	154
Dibujo realizado por Kubin para ilustrar <i>La otra parte</i> .	155
Hilma af Klint, <i>¿Qué es un ser humano?</i> , 1910.	165
Leonora Carrington, <i>Adelita escapa</i> , 1987.	176
Giambologna, <i>Mercurio volador</i> , 1564.	181

Paseo fuera de la nave. 7 febrero 1984 (foto tomada por los miembros de la tripulación, en la web de la Nasa).	183
K. Malévich, <i>Cuadrado negro sobre fondo blanco</i> , 1913.	187
Estatuilla con el dios Vajradhara, siglo XVIII.	198
Anónimo. Manuscrito tántrico. Las dos formas de energía giran alrededor de un lingam invisible por los conductos de ida y pingala, Basholi, 1700.	203
Anónimo, <i>Aurora consurgens</i> , siglo XV.	220
M. Maier, <i>La fuga de Atalanta</i> , «emblema XXXVIII», 1617.	221
Anónimo, «Coniunctio», <i>Rosarium Philosophorum</i> , 1550.	222
Leonora Carrington, <i>Los amantes</i> , 1987.	228
<i>Azoth</i> , de Basilio Valentin, en Jamsthaler, <i>Viatorium spagyricum</i> , 1625.	230
Michael Maier, <i>Symbola aureae mensae</i> , 1617. Alberto Magno como alquimista representante de la cultura germánica señala al Hermafrodita, «el misterio de la Y».	237
H. Khunrath, <i>Amphiteatrum sapientiae aeternae</i> , 1595.	238
Victor Brauner, <i>The Birth of Matter</i> , 1960.	241
William Blake, <i>Libro de Job</i> , 1826.	250
W. Blake, lámina de <i>Milton: a poem</i> , 1810.	251
Imágenes para registrar la acción artística <i>Sweet Wall</i> , de A. Kaprow, 1970.	257
Anónimo, Figura en la gruta de Trois Frères, llamado el dios o el hechicero, hace unos 15.000 años, con partes enfatizadas.	260
Caballos de Ekain, Guipúzcoa, 13.000 a. C., aprox.	263
Calco de un dibujo en la cueva de Trois-Frères, oso que vomita sangre y con marcas de arañazos efectuados tal vez con una lanza.	265
Sigmar Polke, <i>Mu nieltnam netorruprup</i> , 1975.	272
Arte parietal Bushman (san), montañas Drakensberg, retratando lo que parecen danzas.	272
J. D. Mylius, <i>Opus medico-chymicum</i> , detalle de un grabado, con hombre-ciervo.	
Fotograma de la segunda temporada de <i>Les revenants</i> , 2015.	279
Rodete de Mas d'Azil, hacia el 14.000 a.E.C.	293
Cueva de El castillo, Cantabria, hombre-bisonte, hacia el 15.000 antes del presente.	297
Altamira, arte parietal, llamada la máscara, 13.000 a.E.C.	300

Cueva de Chauvet, hacia el 26000 a.E.C., con manadas de animales que parecen irrumpir en el espacio cavernario.	302
K. Malévich, <i>El triunfo</i> , 1907.	305
El Bosco, <i>Visiones del Más Allá</i> , «La ascensión al Empíreo», hacia el 1510.	308
Ángeles Santos, <i>Un mundo</i> , 1929.	313
Simón Ben Cantara, <i>Cabala mineralis</i> , mediados XV.	318
Hilma af Klint, «Retablo 1», de la serie <i>Retablos</i> , 1915.	320
Joan Miró, <i>Blau II</i> , 1961.	331
Joan Miró, <i>Autorretrato</i> , 1938.	334
Covarrubias, <i>Emblemas morales</i> , «Nulla in orbis quies», 1610.	336
Remedios Varo, <i>Creación de las aves</i> , 1957.	343
M. Maier, <i>La fuga de Atalanta</i> , «Emblema XXI», 1617.	345
L. Cranach el viejo, <i>Melancolía</i> , 1528.	356
A. Dürer, <i>Melancolía</i> , 1514.	358
Edvard Munch, <i>Melancolia, Laura</i> , 1899.	364
Louis Cattiaux, <i>El mago y los golem</i> , hacia el 1945.	366
Kiefer, <i>Traigo todas las Indias en mi mano</i> , 1995.	379
Leonora Carrington, <i>Templo del mundo</i> , 1954.	384
La idea de teatro de la memoria de Giulio Camillo.	406
J. A., Watteau, <i>Comediantes italianos</i> , 1720.	414
El laberinto hermético: Goossen van Vreeswijk, <i>De Groene Leeuw</i> , 1675.	421
M. Maier, <i>Atalanta Fugiens</i> , “14th emblem”, 1617.	436
Miró, <i>The Harlequin’s Carnival</i> , 1924-25.	445
Signum harpocraticum. Acchile Bocchi, <i>Symbolicarum quaestionem de universo genere</i> , 1574.	448

ÍNDICE

<i>Resumen, Resum, Abstract</i>	16
<i>0. Introduction = conclusion</i>	20
0.1 Abstract. Quintessence of the thesis: the work hypothesis	20
0.2 Why magic now?	21
0.3 At the magic-art crossroad	33
0.4 Structure of the thesis	41
0.5 A matter of method. Types of analyses, schools, approaches	44
Primera parte: Lo imaginal y su lenguaje	51
<i>1. Viva imaginación. El arte y lo daimónico</i>	51
1.1 Facultad creativa de transformación de lo real. Definiendo lo ilimitado gracias a lo posible	52
1.2 Los fulgores irisados de la feérica región-vitral imaginal	63
1.3 La imaginación como diferente de la fantasía	77
<i>2. Una lengua por imágenes</i>	82
2.1 Ontología de la imagen sagrada	84
Segunda parte: Daimones en la conciencia	123
<i>3. Endimión reina. Sueño, iluminación, manía: La estética de lo onírico</i>	123
3.1 Y el arte, sueño es	127

3.2 Y los sueños... imaginables son: aventuras nocturnas del yo sin sujeto	133
3.3 El tiempo mítico. Sueños y presagios	141
3.4 Una llave de plata con la que viajar al otro mundo. Las pesadillas en dos de los grandes clásicos de la literatura fantástica onírica	149
3.5 Manía artística y posesión de las Musas	158
3.5.1 El juez que percibía influencias astrales desde su celda en el manicomio	169
3.6 Por una teoría no dual que unifique el estado de conciencia del sueño con el de la vigilia	171
3.7 Conclusión	176
<i>4. El demiurgo es hermafrodita. No dualismo y la teoría del arte</i>	180
4.1 Pensar el cosmos desde el no dualismo	182
4.1.1 El pensamiento mítico-mágico y el no dualismo	190
4.1.2 El otro por excelencia: su satánica majestad	192
4.1.3 Un punto de vista no dual para la teoría estética	194
4.2 El no dualismo en la historia de las ideas. 4.2.1. El viaje a Oriente	196
4.2 El no dualismo en la historia de las ideas. 4.2.2. El linaje filosófico no dualista occidental	203
4.3 El zapatero místico: Jacob Böhme	211
4.4 Símbolos no duales en el bagaje cultural de Occidente. 4.4.1 Un matrimonio sagrado	218
4.4 Símbolos no duales en el bagaje cultural de Occidente. 4.4.2 El andrógino: de la figura alquímica a la mirada psicoanalítica	229
4.5 El artista que casó cielo e infierno: William Blake	242
4.6 Coda: el no dualismo en el arte contemporáneo. Caso práctico.	252
<i>5. Los orígenes «chamánicos» del arte</i>	259
5.1 Nunca sabremos si el mayordomo fue el culpable	261

5.2 El viaje del chamán	267
5.2.1 Un caso práctico	274
5.3 Tocar el mito. El pensamiento mítico en los cimientos del arte	275
5.4. El ritual chamánico como <i>revenant</i> del arte. 5.4.1 El rito, la religión, el arte	288
5.4 El ritual chamánico como <i>revenant</i> del arte. 5.4.2 La cueva como santuario. <i>Turn on, Tune in, Drop out</i>	294
5.4 El ritual chamánico como <i>revenant</i> del arte. 5.4.3 Hacia la dimensión desconocida	300
5.5 Quintaesencia del capítulo	308
Tercera parte: Del creador y su obra	311
<i>6. El artista demiurgo crea un nuevo universo</i>	311
6.1 Cronología del demiurgo	313
6.1.1 El demiurgo gnóstico trasplantado al cine fantástico de los noventa. Dos ejemplos: <i>Dark City</i> y <i>El show de Truman</i>	323
6.2 El demiurgo en acción. De la creación primaria macrocósmica, conocida también como la cosmogonía	326
6.2.1 Cosmogonía a través de la luz en Joan Miró	329
6.3 El artista mágico y su modelo arquetípico	334
6.3.1 Creación continua	343
6.4 Los hijos de Saturno. La melancolía como el carácter del artista	351
6.4.1 El carácter del sabio en el Renacimiento	354
6.4.2 La melancolía post-Melancolía	361
6.5 Nueva carne por el creador	364
6.5.1 Frankenstein como el personaje de ficción metafictional	371
6.6 Conclusión. ¿El artista demiurgo o el demiurgo artista?	378
<i>7. El mundo como la gran obra</i>	381
7.1 El mundo como representación	381

7.2 Pasen y vean (y actúen)	382
7.3 El ritual performático según Victor Turner	388
7.4 Mirar al Dios	393
7.5 Sombras que nos hablan	396
7.6 El teatro memorable	400
7.7 El <i>theatrum mundi</i> como parte fundamental de la estética barroca	409
7.8 Cruel como la vida misma. La estética dramaturgica de Artaud	415
7.9 Morir en el gran teatro del mundo. Una ilusión cinematográfica	418
7.10 En el club Silencio	423
0. Conclusion = Introduction	434
0.1 Each end is a new beginning	434
0.2 Harpocratic silence	447
Referencias bibliográficas	451
Fuentes primarias (filosofía, tratados de magia, astrología o alquimia, grimorios, libros de emblemas, antropología, etc.)	451
Fuentes primarias artísticas, libros de emblemas, obras en las que lo tomado haya sido el dispositivo visual	455
Fuentes secundarias, general	458
Fuentes secundarias artísticas: Artistas, escritores, obras	469
Novelas, poemarios o relatos citados	475
Películas, cortos, documentales y series citados	478
Cómics citados	481

Resumen

Las formas artísticas parecen guardar una relación muy estrecha con el pensamiento mágico, mediante su uso de símbolos y representaciones, la creación de objetos talismánicos y la articulación de prácticas rituales. Tal hermandad ha fluctuado históricamente, con periodos en que ambos estaban ligados inextricablemente, con otros en que las hebras intentaron desligarse, como en el apogeo del racionalismo; no obstante, parece que ese objetivo de separación no puede ser alcanzado, dada la vinculación, ya desde los orígenes del arte, o lo que suponemos respecto a tal punto cero.

En la investigación se utilizará un marco histórico amplísimo, desde ese foco inicial hasta el presente, dado que el objetivo es más bien articular unas ideas estéticas, una teoría que ayude a comprender mejor aquello que fundamenta al arte. De entre todas las formas de arte, escuelas, artistas y tendencias, se priorizarán aquellos más cercanos a lo visionario, a lo místico, a lo sobrenatural, puesto que esos creadores o corrientes presentan de manera más intensa tal tipo de vinculación. De esta manera, en el texto se comentarán obras de Remedios Varo, Sigmar Polke, William Blake, David Lynch, Alfred Kubin, Apuleyo, Andrei Tarkovski o H.P. Lovecraft. Sin embargo, ello no implica que se vaya a tratar exclusivamente a artistas visionarios.

La tesis se articulará mediante unos capítulos que desarrollarán un tema. Los siete capítulos versarán sobre la imaginación y lo imaginario, con ideas especialmente próximas al pensamiento mágico como lo imaginal; una teoría de la imagen de influencia neoplatónica, y la búsqueda de un tipo de pensar que opera mediante imágenes, particularmente útil para compartir conocimiento referido a lo espiritual, sobrenatural y áreas afines; la estética de lo onírico; la no dualidad como elección de planteamiento intelectual, y formas visuales de representarla, sobre todo en el bagaje visual de la alquimia; un capítulo específico para reflexionar sobre los orígenes del arte y la magia, tomando como punto de partida para ello la teoría del arte pleistocénico como práctica chamánica; las analogías del artista con el demiurgo, convertido en el arquetipo del hacedor estético; finalmente, un apartado sobre la noción de *theatrum mundi*, de la vida personal como una obra de arte, ello también referido a la sociedad.

En cuanto a una delimitación del pensamiento mágico, como base las teorías expuestas partirán del hermetismo, la escuela de la Tardo Antigüedad, aunque con raíces más profundas, y que inspiró el Renacimiento italiano gracias a filósofos como

Ficino o Bruno. Suya será la manera principal de entender qué cosa puede ser la magia, sobre todo en su hibridación con la cábala y la alquimia, pero sin desdeñar otras formas alternativas de entenderlo, como los chamanismos, la oleada ocultista-teosófica del siglo XIX o la contracultura del XX, puesto que todas ellas influyeron poderosamente en el arte.

Resum

Les formes artístiques semblen mantenir una relació molt estreta amb el pensament màgic, gràcies a l'ús de símbols i representacions, a la creació d'objectes talismànics i a l'articulació de pràctiques rituals. Aquest vincle ha fluctuat històricament, amb períodes en que ambdós estaven nuats indeslligablement, amb altres en els quals les fibres varen intentar deslligar-se, com durant l'apogeu del racionalisme; malgrat això, sembla que aquell objectiu de separació no pot obtenir-se, donat el vincle, ja des dels orígens de l'art, o d'allò que suposem respecte a aquest punt zero.

A la investigació s'utilitzarà un marc històric amplíssim, des del focus inicial fins al present, ja que l'objectiu es més aviat articular unes idees estètiques, una teoria que ajudi a comprendre millor allò que fonamenta l'art. D'entre totes les formes d'art, escoles, artistes i tendències, es prioritzaran les més properes a allò visionari, a allò místic, o allò sobrenatural, degut a que aquests creadors i corrents presenten de manera més intensa la relació. D'aquesta manera, dins aquest text es comentaran obres de Remedios Varo, Sigmar Polke, William Blake, David Lynch, Alfred Kubin, Apuleu, Andrei Tarkovski o H.P. Lovecraft. Amb tot, això no implica que es vagin a comentar exclusivament a artistes visionaris.

La tesis s'articularà mitjançant uns capítols que desenvoluparan un tema. Els set capítols versaran sobre la imaginació i allò imaginari, amb idees especialment properes al pensament màgic, com allò imaginal; una teoria de la imatge d'influx neoplatònic, i la recerca d'una manera de pensar que opera mitjançant imatges, particularment útil per a compartir coneixement referit a allò espiritual, sobrenatural i àrees afins; l'estètica d'allò oníric; la no-dualitat com una elecció de plantejament intel·lectual, amb maneres visuals de representar-la, sobretot dins el bagatge visual de l'alquímia; un capítol específic per a reflexionar sobre els orígens de l'art i de la màgia, prenent com a punt de partida amb aquest fi la teoria de l'art del Pleistocè com pràctica xamànica; les

analogies de l'artista amb el demiürg, transformat en arquetip del creador estètic; finalment, un apartat sobre la noció de *theatrum mundi*, de la vida personal com una obra d'art, també referit a la societat.

Pel que fa a una delimitació del pensament màgic, convertida en fonament de les teories exposades, l'hermetisme servirà com model primordial, l'escola de la Tardo Antiguitat, malgrat que amb arrels més profundes, i que va inspirar el Renaixement italià gràcies a filòsofs com Ficino o Bruno. Seva serà la forma principal d'entendre quina cosa pot ésser la màgica, sobretot la seva hibridació amb la càbala i l'alquímia, però sense menystenir altres formes alternatives d'entendre'l, com els xamanismes, l'onada ocultista-teosòfica del segle XIX o la contracultura del XX, ja que totes elles van influir poderosament a l'art.

Abstract

Artistic forms seem to be closely related to magical thinking, because of their use of symbols and representations, the creation of talismanic objects and the articulation of ritual practices. This link has fluctuated throughout history. There were periods in which they were intricately related, whereas in other times the threads almost released themselves (for example, during the apogee of rationalism). However, it seems that they never managed to separate completely. That is because of the link, present since the origins of art, or what we can assume about that ground zero.

For this investigation, there will be a very broad historical framework, from that initial focus up to the present. That is because the goal is to articulate certain aesthetic ideas, a theory that helps us understand better the foundations of art. Among all art forms, schools, artists and tendencies, the focus will be in those closer to the visionary, the mystical and supernatural. That is because that kind of link is more visibly present in those creators or currents. Therefore, the reflection will include works from Remedios Varo, Sigmar Polke, William Blake, David Lynch, Alfred Kubin, Apuleyo, Andrei Tarkovski or H.P. Lovecraft. However, that does not mean those will be the only visionary artists mentioned in the text.

The thesis is structured around a series of chapters that will elaborate on a subject. The seven chapters will talk about imagination and the imaginary, with ideas that are particularly close to magical thinking, such as the imaginal. A theory of images with

neoplatonic influence, and the search of a way of thinking that works through images, particularly useful to share information related to the spiritual, supernatural and related areas. The aesthetics of the oneiric world. Non-duality as a choice for an intellectual approach and visual ways of representing it, especially in the visual baggage of alchemy. A chapter that will focus on reflecting on the origins of art and magic, taking as a starting point the theory of Pleistocene art as a shamanic practice. The analogies of the artist with the demiurge, turned into the archetype of the aesthetic maker. Finally, there will be a section on the notion of *theatrum mundi*, about personal life as a stage play, referring to society as well.

With reference to the delimitation of magical thinking, the theories that will be talked about stem from Hermeticism. That school was created in late antiquity, but it actually has deeper roots. It inspired the Italian Renaissance thanks to philosophers such as Ficino or Bruno. The main approach as to what magic is will be theirs, especially in their hybridisation with the Kabbalah and alchemy, although it will not disregard other points of view, such as shamanisms, the occultist-theosophical current from the 19th Century or the counterculture from the following century, since all of them strongly influenced art.

0. Introduction = conclusion

0.1 Quintessence of the thesis: the work hypothesis

These things declare to me from the beginning, you Muses
Who dwell in the house of Olympus¹.

What relationship is there between artistic practice and magical thinking? That question is the starting point for the present thesis. In the investigation, the goal is to explore the gateways that connect art theory and magical thinking, which makes sense if we consider the fact that we can probably find the origins of art in that kind of mentality, as we will elaborate on in the corresponding chapter. That will be more of a reflection than an assertion, since the latter would be almost impossible to prove.

The question could be posed in a less direct way, inquiring if there really is a link between the two, but this paper will not focus on investigating if that connection exists or not. Instead, the link is taken as a fact, and the thesis explores how it happens, using its characteristics to reflect on what tools allow the art-magic relation. Thus, more than that initial question, which was the starting point; the hypothesis this paper is going to expand on is the series of peculiarities of the intersection between magic and aesthetics. Every idea, fragment and chapter have the goal of reflecting on said qualities.

There is another question that entails this one and that is formulated more generally: the current importance of magical thinking. It is probably not relevant for several areas of knowledge that have no relation to it, or at least not visibly. However, it is undoubtedly central to art theory; at least to understand the most visionary kind, which will appear in the investigation: from alchemy engraving books (*Atalanta Fugiens*) to Kubin's *The Other Side*, from Remedios Varo to Baudelaire, from William Blake to filmmakers such as Tarkovski, Anger or Lynch. From so much fantastic artwork to a certain Pleistocene parietal art —what we can understand from it—, from China's shadow puppetry to Hilma af Klint, from *Promethea* to *The Golden Ass*.

In fact, and according to one of the approaches that justify and at the same time I think will be corroborated by this study, it is one of the aspects of existence that helps the most in explaining art. Not the only one, of course, but one of the most important ones indeed. The purpose of the thesis is to investigate an episteme that is considered

¹ Hesiod, 2012, p. 85.

fundamental for aesthetics theory, and to contribute to those subjects being studied more deeply, since they have been stigmatized for centuries. Art theory was always founded in magical thinking, was it not? Be it in an explicit or subtle way? Because some aesthetics do not even mention it. Some brush strokes and lines of pigment resonate with us, and sometimes even manage to change mentalities —and therefore, a society—, which means, in anthropologic language, that they are capable of agency. That invites us to consider art theory according to those coordinates, at least as a starting point.

The matter we are studying here might seem trivial to some readers, houses of cards, as beautiful as they are fatuous. That is, compared to the quotidian Apocalypses that take place on Earth every day. However, just as Ramón Panikkar argued, these topics are actually in the central point of conflicts and solutions. It is as relevant, because it affects essential levels of our culture. Thinking about them is making a reflection on life in one of its most central expressions².

The present investigation will constitute an attempt at explaining the reasoning behind the link between magical-mythical thinking and art. That will be accomplished by analysing some aspects of the theory of magic, particularly from Hermetism, that have commonalities with aesthetics.

0.2 Why magic now?

Our question, my lord, is why
is magic no longer practiced in
England³.

The guidelines of a rigorous doctoral thesis would advise including a definition of magic now, to narrow down the focus. However, doing such a thing in a perfectly delimited way is completely out of the reach. As happens with many concepts, it is impossible to mark out a definition in a formula that explains it completely. According to criticism of Wittgenstein's philosophy, the only thing we can do is to be aware of the problem present in knowing something: what are we pointing out when we point something out? What will our interlocutor understand? It is the irreducible cognitive and intellectual issue of knowledge; knowledge as a process between subject and object that joins them together.

² Panikkar, 2012, p. 38-39.

³ Clarke, 2006 [2004], p. 24.

So, what is “magic”? Being very ambitious, and in a very Popperian understanding, it is possible to come to a definition. However, any resulting definition would be incomplete, and it would not include every unique use of the concept that has occurred throughout history. Therefore, magic as an attempt to get as close as possible to define it. At most, magics. Nonetheless, the thesis is not limited to one period and, for good reason, it stays away from historiography. The starting point is rather theoretical and hermeneutic.

Because of this, the goal will not be the impossible task of defining magic, as undoable as managing to precisely describe love, realism, football, human beings or even a glass —anyone willing to try may take the challenge. In this case, impossibility is even more essential. The term is problematic, just like Hermetism or esotericism. It is so hard to define objectively and without connotations that Wouter Hanegraaff even advises to avoid using the word in any academic investigation. However, we may and should investigate each of the emic conceptions (in anthropological terms) that various societies have had regarding the label⁴.

An unsolvable issue, that derives from this one, is accomplishing a rigorous definition of magic that does not exclude any of its practices, but that also allows the acceptance of others that may cast doubts on said definition. As an example within the aesthetic universe: are [Ana Mendieta’s staged rituals](#)⁵ art, magic, both, neither? Well, regardless of what people might think from a popular culture perspective or the prevailing view in academy, there is not a single criterion to refer to or understand magic.

Because of this, we will follow one of the approaches introduced by Marco Pasi in his seminal *Theses de magia*, in which he admits the weight of Martino’s knowledge, also relevant for this paper⁶. Magic has embellished with many different masks throughout history. It is as intellectually fruitful to use a historiographical approach to analyse its historical practitioners, as its detractors. “The history of magic in western culture (...) cannot be fully understood if the phenomenon of antimagical polemic is not taken into account and thoroughly investigated”⁷.

⁴ Hanegraaff, 2012, p. 168.

⁵ Apart from some images with pieces of art, the thesis and annexes include a number of links with the images and scenes from movies mentioned in the text; the links will be in blue and underlined, and they will redirect the reader to the source.

⁶ Pasi, 2008, p. 1-2.

⁷ Pasi, 2008, p. 3.

People who used Greek Magical Papyri in Late Antiquity did not conceive it the same way as foreign magicians in Greece from the 5th century BCE. Ficino also does not view it the same way as modern anthropologists that study the worldview of an Amazonian shaman⁸. Because of this, how can we come up with a guideline that unifies all those witchcraft manifestations structurally, beyond the blanket of the common image of the necromancer? Besides, this approach is not a new phenomenon: there is also the *goetia* or the reasoning behind the criticism of the *magoi*. Hanegraaf agrees with Pasi in the idea that there are as many definitions of magic as there are scholars that have studied it⁹ — or practitioners of it, we may also add.

Perhaps one of the unifying points that we can infer from the history of the concept, lies in that opposition mentioned above; it has dealt with the contempt of religious, scientific and intellectual sectors. Defining something by how it is judged by its detractors is always a risky intellectual strategy. In the polemics against esotericism, alchemy or astrology, depending on the type of attacker, there have usually been two types of accusations. The first one is based on religion, in which, in order to adhere to the European framework, Christians —Catholics or Protestants— would forbid esoteric or magical ideas or practices, accusing them of being heretic. The second one is based on scientific-erudite criteria, in which they would assign the condition of poor, fool brother to the occultist “other”, arguing that it was a pseudoscience; that it was not on their level. In that kind of offense, there is no prohibition. Instead, they used ridicule as a rhetorical confrontation¹⁰. However, we cannot infer a *per se* cause to those attacks. Is it possible to conceive a non-countercultural magic? For sure, it has even been institutionalized sometimes, with a group of accepted magical ideas, in turn transformed into religion, while the other group is forced into the illegality, becoming “the other”.

In any case, this introduction is not an attempt at defining this concept. Instead, the idea is to revalue the central role of “magic” in the creation of art, its guidelines, the way it operates, as well as all its historical phases, from the Palaeolithic caves to the latest performance. Magic is present in every layer of art —which is not equivalent to stating that it is present in every work of art— furthermore, its effect derives from its symbolic, and not literal, element. An element that seeks to submerge us in a

⁸ This thesis will use that term more than other synonyms, like conception of the world, because it implies a union of the mind and the senses, a vision, which synthesises a universe in an image. That is a very useful virtue for the topics and authors studied in this investigation. The term conception of the world is too abstract and exclusively theoretical.

⁹ Hanegraaff, 2012, p. 164.

¹⁰ Hanegraaff, 2005, p. 228-229.

transformative experience. How else could it make sense that a human being concludes that a few strokes of paint, some sounds, have an effect in our lives? Even the most rationalist person will agree that in many phases of culture, the meaning we gave to the lines came from magic.

In addition, the relationship between the magus and the artist is direct, maybe the most direct one there is. In both parts, energy is directed or generated in the imagination; it is then applied into the physical world one way or another. Similarly, as will be mostly discussed in the chapter about Hermetism, found in the annex, there are parallelisms between the magus and the scientist, following an approach found in Frances Yates' ideas. Among nowadays scholars, there is the rightful consideration that Yates exaggerated the points in common, but they do exist. That way, from an epistemological approach to magical thinking, magus, scientist and artist share a factor: they constitute different approaches to reality from a technique¹¹. That root on the technique used to transform reality is nuanced in one of the most famous alchemical emblems, [Khunrath's oratory](#), in which the magical (alchemy), scientific (laboratory and alchemy) and artistic (musical instruments) techniques join the divine intervention at the oratory. This reading of the engraving will be further discussed in the chapter dedicated to non-dualism.

Transmuting reality but also connecting with other levels. Magic as the codification that allows us to access the intelligible, or at least what is beyond the sensible plane, in the trail of a Ficino, an Agrippa or a Crowley as well. Here is where the limitations of words come into focus again, since some possible alternatives were “the divine”, “the superior”, “the sublime”, but all those concepts have old connotations that would distort the code we are trying to discuss. Closer to the esoteric tradition, particularly from the Renaissance, is the approach that views magic as the technique through which things that are beyond definition manifest themselves. Moreover, magic as the language we can use to interact with It.

I chose the word *intelligible* because it has fallen into disuse outside of philosophical-theological terminology, with no trace in popular culture, and very restricted use in the previously mentioned philosophical and theological environments. In the neoplatonic background, where this thesis is based, as well as one of the main supports of occidental esotericism, when celestial dimensions (pneumatology) and the

¹¹ Harpur, 2006 [2002], p. 200. Art anthropologist Gell sees art as a spell technique that stems from the skills in managing materials and a technique: Gell, 1999, p. 68-72.

divine express themselves humanely, they do so through actions that cannot be explained through Cartesian logic or mechanistic science. How that sacred dimension is revealed in art will be one of the main guidelines of this thesis, with significant interest in visionary art.

In a reflection about what magic is, it is important to consider the receiver, an essential part in both the magical experience and aesthetics. Unlike —at least partially— what happens with science, magic, like art, depends on them. If the receiver does not believe or is not sensitive, the work or spell cannot deliver its power. It remains as some kind of love (or hate) letter without a recipient. Science, since the 20th Century, is probably more aware that our looks can determine results, but they have tried to avoid the weight of the observant for two centuries. Many scientists still seek full objectivity. That way, the weight of subjectivity was confined to the arts or magical-aesthetic dark techniques. In the history of the practice, there is extensive literature on the need for both parties involved in theurgic operations to believe in what is to happen, as well as on the fact that the work is activated or deactivated depending on the recipients.

Magic, like art, depends on the spell persuading our eyes-ears-mind, seducing us and attracting us fully, impeding any other lateral vision that would take us to the outskirts of our magical illusion. Is that not the objective of any genuine work of art? Could we not state the same about any spell? Because its effectivity depends on that fascination caused in an individual that believes and thus wants to be bewitched¹².

In any case, the goal of this thesis will not be proposing magic as a hegemonic thought, or even less as the only way of relating to reality. Instead, we want to show a different way, opening up a third eye, as Panikkar suggests. The eye of the spirit, that shall join the first and second one —the eyes of the physic and intellectual planes— to show us other dimensions that are still present (or might still be present) even though we do not give them much attention in the prevailing worldview¹³. Life can have many other colours; it does not necessarily have to be an ice-cold prison of Cartesian-Lovecraftian pure lines.

¹² It has now been three hundred years of a forward-looking worldview, which promises heaven on earth, or three thousand years of theologies that pledge liberation for its followers, without it feeling like we are any closer or farther from those utopias. Could that possibly mean that they are already here without us perceiving it, like in the approach of the famous non-dualist Buddhist adage that states that *samsara* is *nirvana* and *nirvana* is *samsara*? Therefore, the difference between liberation and ignorance, or between slavery and emancipation, is in perspective, not location.

¹³ Panikkar, 2012, p. 41.

Because of this, in no case will we propose substituting a cultural monism—or more like the desire of a cultural monism—with a different one, science for magic. It is very likely that, despite sharing origins, scientists more into scientism might never accept its proximity to magical thinking. Hegemonic scientific thinking will probably never recognize it. That is what the anthropologist Ernesto de Martino argued, who saw in magic something “non-authentic compared to our positivity”¹⁴. In fact, it breaks with that hegemonic worldview, which is one of the biggest sins against the prevailing way of conceiving the world. There are enough historical examples of that: from the Pagan reaction to Christianity to Christian persecution of heterodoxy. It is the greatest sin against a position of power in any known time, even worse than a political dispute. One can only see in the direction they are looking at; the rest is out of our field of vision.

The discourse of this thesis will be non-dualist throughout the text, but special attention will be given to the topic in a dedicated chapter. The aim is for the philosophical basis of the investigation to structure ideas that way. Therefore, the thesis will argue the common root or the shared dynamic of the opposites, demonstrate how they complement each other, and show an ocean of possible alternatives as well. In broad strokes, in the contemporary world there is a nostalgia for a cultural monism that has been dismissed in this proposal. The paper will merely avoid replacing an area of knowledge with another one, a dogmatic corpus for its rival, just as it happened with Paganism and Christianity, or the latter and the scientific method.

The inquiry and proposals will come from a non-dualist approach, whose way of thinking intends to get around the illusory trap of the construction of the binary, created by concepts and language. There will be a proposal to join fields back together that are as separate nowadays as science, philosophy, magic or art history. The paper will take a comprehensive look at them, not going around them but creating a communal space, based on a worldview that connects all its elements. They are not being proposed with a monist will, as if it was the ultimate truth. Instead, it is an attempt at articulating a theory as elegant as possible, which joins all the areas of knowledge it can. Kind of the same scientific aspiration from the last century, which attempts to make compatible the theory of relativity, quantum physics and universal gravitation. With this proposal, the aim is to recover the inclusive spirit from the roots of the scientific method and Renaissance pansophism.

¹⁴ Martino, 2004 [1948], p. 198.

This, from the point of view of the author, implies integrating magical thinking, the myth, imagination. We can ask ourselves, just like the characters from the novel *Jonathan Strange & Mr Norrell*, located in England during the Napoleonic Wars, why there are no magic practitioners in today's society. That is a trick question, since that alleged absence can only be seen in the layers of hegemonic culture, especially in how it builds public speeches, in its search for knowledge. The absence of magic lies mostly in all of that built discourse, and in the cultural contempt derived from the Enlightenment. However, why the academic interest in magical thinking? Can something so discredited still be valuable for today's epistemology? Maybe not in every field of knowledge, but in this study, we enquire if it is for art theory. The answer can vary a lot with regard to the disdain present in judging it.

Labels like "esotericism", "occultism" or "magic" have become, since the end of the 17th Century, the "other"¹⁵, as opposed to the voluntary construction of identity from progress, sustained by the intellectuals in vogue from many of those periods, self-defined by rationalism, the lights, a system of physical planning based on maths, a causal logic.

In regard to the "I", the "other" has taken shapes of magic spectrum, so often rejected as superstitious, but also necessary inside of the dual frame, because without the other one, there is not a defined me. A Manichean god needs a devil. That construction of the magic —or the esoteric— has not only been a discourse that needs to be brought to light, it also does not correspond with the rigorous analysis from historiographic sources in the 16th and 17th centuries. Both science and magic from those centuries, or previous versions, were what people from the Enlightenment or positivists said. In fact, the limits between science and magic, chemistry and alchemy, or astrology and astronomy were blurry. Threateningly blurry, from the rationalistic me criteria. Moreover, as Kieckhefer argued through history from the Middle Ages and its conceptual constructions, magic can be perfectly rational. Someone whose mind is based on a magical worldview can explain causes and effects of what happens to them through those kind of reasons¹⁶.

Hence why studies about Western esotericism are crucial for a better understanding of history, but also of the human constitution. We must reflect on that "me" and

¹⁵ Hanegraaff, 2012, p. 376-379. Magical thinking as a knowledge rejected by mainstream culture is Wouter Hanegraaff's thesis in one of his main works: *Esotericism and the Academy: Rejected Knowledge in Western Culture*. It is also used by Barkun, even though he was not as interested in occultism as he was in modern forms of conspiracy and their derivatives in politics: Barkun, 2003, p. 26 and ff.

¹⁶ Kieckhefer, 1994.

“otherness” in our cultural pillars, and contribute to a better understanding of them, for reasons of both historical and philosophical comprehension, as well as for projecting that knowledge into the future. We are surely falling into the same tendency in the construction of collective discourse these days. Even if we fear investigating it, because it questions our preconceptions and worldview, we should go to the source in pursuit of a clear comprehension and being aware of the prejudices that distort our point of view. That should be one of the goals of academic knowledge.

From Faivre’s famous theory of the esoteric, with its four fundamental features —the system of correspondences, living nature, imagination and mediations, and lastly, the experience of transmutation¹⁷— to the incursions from the last two long decades, carried out by the group of historians linked to the Centre for History of Hermetic Philosophy, in Amsterdam, with Wouter Hanegraaf as front man. The knowledge of esotericism and, in addition, magical thinking, can be of great intellectual value.

Because the fact that the magical worldview has lost its prestige in the academy or other cultural institutional forms does not mean it has disappeared from society. Maybe it pulls an irreplaceable string in the human psyche? Its affinity with art would not allow it to get lost, so various artists have used the parameters of magical consciousness, even in the contemporary world. Regarding the artworks chosen as examples: the selection includes some of the most adequate ones to illustrate the discourse, thus not aspiring to comprehensiveness; instead, aiming for pertinence of every example, gleaning among many other possibilities.

Like this, historians that investigate the discourse of the rejected by mainstream thinking, such as Wouter Hanegraaff, considered esotericism as “the Other” in the European hegemonic intellectual discourse since the Enlightenment, even though it can be argued that that limits it excessively to the “Western” dynamic, the European esoteric tradition. This thesis’ approach abides to a wider corpus; not magical thinking as a whole, of course, but the Occidental framework derived from the Renaissance.

We could even add a new twist to the matter. The otherness from the dualist dominant discourse has suffered the stigma of incarnation of the negative, viewed as harmful, both personally and culturally. However, strangely enough, this “Other” turns its charge positive in esotericism. Since the 19th Century, that “Other” is seen as a

¹⁷ In a famous and referenced text: Antoine Faivre, “Introduction I”, in Faivre and Needleman (comp.), 2000 [1992], p. 9-22, p. 14-18. He also adds two that can be incorporated (practice of concordance between various traditions and transmission). Hanegraaf proposes another classification, based on following a certain type of gnosis and eight forms of practice: Hanegraaff, 2016 [2013], p. 86-118.

positive value, an attractive factor. Religious or philosophical ideas that were exotic to an European, such as the ones from India, the Tibet, Egypt or the shamans¹⁸, were proposed as value models in themselves. Those principles were so attractive they were adapted to the discourse of theosophy, the Golden Dawn or Gurdjieff's method.

With the peculiar atmosphere of openness present since the end of the Second World War and the countercultural explosion, that fascination for otherness has even taken over the occidental dominant culture. That could explain the success of occultism in postmodernity. These are times of pluralism and globalization; the attraction to the unknown and strangeness, detectable in esoteric sensitivity since the 19th Century—if not a constant inherent trait— adapts perfectly to them.

In that sense, we cannot overlook the occasion to quote one of the most used labels in the art/esotericism crossroad from the last decades: the *occulture*. Various people seem to have had the same idea for the term, punk musician Genesis P. Orridge among them, who has always been inclined to the esoteric¹⁹. Even though the term had been used before that, it seems like the *afterpunk* musician coined it, or at least helped spread it. However, Christopher Partridge was the one to introduce it properly as a topic of academic analysis. In 2004, he published a study on popular culture influenced, in his opinion, by occultism, with examples that range from Marilyn Manson to Dracula, from techno-trance to dub or science fiction. We will be using *occulture* in the broad meaning that Partridge gave it, with one foot in esotericism and the other one in popular culture's art forms.

According to the way of seeing magical and religious thinking since the 18th century, the European culture was immersed in a transformation—seen as an evolution— of disenchantment towards the world, an expression coined by the influential sociologist Max Weber. The idea becomes manifest in a contradictory double direction and in dialectic tension: rationalism aimed to stimulate it, and romanticism countered it. That is still how hegemonic academic thinking viewed it until the eighties. Sociologists were persuaded that religion was living a process of decrease of radical power and the world was becoming more and more secular. In the other path, Octavio Paz stands out as a brilliant example among the heirs of the romantic version. Paz posed a close relationship between magic and the reenchantment of the world. After all, Paz studied surrealism. According to him, the defining feature of our times is the feeling of

¹⁸ Granholm, 2014, p. 181-182.

¹⁹ Partridge, 2006, p. 68.

loneliness, unattachment to the being-world. For this poet, magical thinking no longer equals to dancing in order to attract rain; it now means re-establishing contact with the whole, providing it with eroticism²⁰.

However, if we analyse it from a broader historical view, and according to Partridge and the followers of his famous and widely used label *occulture*, the process that has taken place in Europe since the Enlightenment can no longer be seen as a disenchantment of the world, heading towards a secularization. Instead, there has been a landslide, which implied the loss of power and authority of predominant churches —and not all of them— but an increase in followers of the new forms of spirituality: the *occulture*, as referred to by Partridge²¹, at whose centre we will find occultism.

More than a disenchantment in the world, what happened in the last two centuries has been a movement towards religion forms outside of Christian orthodoxy, both in the catholic side and some of the protestant ones. That movement, that was given a new impulse after the Second World War and the countercultural movements, explains the exponential rise of occultism in the same period. It went from ostracism at the end of the 18th Century, to being studied in universities, continued success of sales of new age products or its appearance in mass media. Let us consider, for example, the boom in cinema or TV shows of the fantastic genre, uncountable blockbusters, an ongoing cultural success with paraphernalia that often comes from esotericism. Be it for creating a wrapping with that aesthetic, be it with actual deep knowledge in the field. Fantasy blockbusters show the major change in the taste of the masses. You just have to compare the number of productions with occultist paraphernalia before the sixties, with the amount produced afterwards. In short, Partridge's thesis is that enchantment in the world did not disappear. Instead, it just changed its shape and became a more complex matter.

This way, far from religious thinking replacing magical thinking, and both being crushed by scientific thinking, as was believed by evolutionist anthropology from the end of the 19th Century, what happened is it took new shapes, adapting with its protean nature to the new forms of economy, media and technology. With those new incarnations, “we are witnessing a return to a form of magical culture”²². Except intellectual theories in vogue, which wield hegemony, born from both Adorno and

²⁰ Paz, 2001, p. 350-351.

²¹ Partridge, 2006, p. 66-86. About it, among many others that use the label, also: Asprem, 2012, p. 7; Granholm, 2014, p. 176-177.

²² Partridge, 2004, p. 40.

Popper, just cannot assimilate it. That is because it entails a crisis and breaking point in their worldview. They only conceive critical thinking in one direction: the one that does not question their prejudices.

The roots of *occultism* and *culture* form the label *occulture*. In order to define *culture*, anthropologist Clifford Geertz's definition derived from Weber —we already stated earlier how far his shadow reaches— when he described humans as animals embedded in significance plots, to what Geertz added that culture is its warp. To analyse it, we cannot use experimental science, which is so useful for other matters. Instead, we need interpretative science, which seeks meanings²³. Therefore, hermeneutics must set one foot on known and empirical land, but the other one in *terra ignota*.

Cultural survival of the occult in the present is useful to vouch factually for a strong theory in this investigation: even theorists as friendly with magic as Martino considered this thought as proper to a different being in the world. That is why he thought schizophrenia or paranoia were a break-in of those previous layers of being in the world, returned to that other historical moment: the present, with the consequent time lag²⁴. Nonetheless, in this paper we argue that it is not about that. Instead, it is about two ways of being in the world (magic and rational), which can develop in unison. Both culturally by various individuals, and in the same person. Magic was always here, just as it still is. Only the main ideology preferred to look in another direction to certify its apriorisms. Same with the scientific look: it was always here, it is not a modern creation.

A culture embedded by gnosis, or at least coloured by layers originating from there, is not exclusive to postmodernity. In this thesis, we will collaterally X-ray a mentality: the thinking that uses magic. That is, as a symbolic element that attempts to transform the world through an experience, through methods that reason —seen in a rationalist sense—, science or faith cannot explain. That will be accomplished through examples both from art history as a whole and currents of religious, spiritual and esoteric thinking. Particularly occultism and its history: from Late Antiquity Hermetism to Christian Neoplatonism, Renaissance neoplatonic Hermetism, 17th century's Christian theosophy or 19th century's orientalist theosophy, occultism from that same century or the new age from nowadays. In any case, we will give priority to the ways of understanding magical thinking that fit in that frame of reference. That is with the aim

²³ Geertz, 1995 [1973], p. 211.

²⁴ Martino, 2004 [1948], p. 217-225.

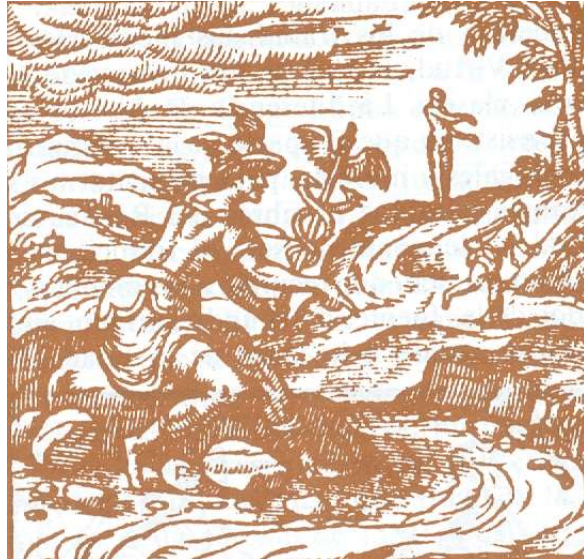
of focusing on an approach that is already completely open by itself, sustained in theory more than historiography.

We will consider three main variants of Hermetism: Hermetism, or philosophical Hermetism (*Corpus hermeticum*, *The Asclepius* and other reference texts), magical practice, popular Hermetism and other similar nomenclatures, normally belittled as being of low birth, as well as alchemy under the patronage of Hermes. In all three of them, the Greek god governs nominally, even though it is three different aspects of Mercury.

Nonetheless, with that interest in Hermetism, we will conceive it in a generic sense, not the specific one from the Hermetic school. Instead, we will focus on its derivation in occultism and that cultural Other we have mentioned. We will talk about Hermetism as a mental attitude, an inquisitive spirit that takes into account not too evident facets of reality. A very heterogenic episteme or gnosiology, but with a tiny thread that joins motley tendencies, with a variety of points of view. The same tensions and distensions we would find in any other area of knowledge²⁵, or even more, since there is not —or has ever been— a central power that marks a standard criterion.

In order to start the path, we are going to place ourselves under the protection of Hermes, so he guides our feet to the right path in our journey, just like in Alciato's Emblem 8. The journey is dangerous, the risk of getting lost is constant and enigmatic sphynxes await us at several bends. However, with the help of the hermeneutic effort, we might reach our goal. If that is the case, we hope the journey is useful for the reader.

²⁵ Webster, 1988 [1982], p. 112-113



Aliciato's "Emblem 8", *Emblematum liber*, 1531, about letting the gods guide our way.

0.3 At the magic-art crossroad

Artistic creation is a magical process, which plays its spells and whose effect is an enchantment, Hugo Ball²⁶.

The working hypothesis is that an artistic practice is full of magical thinking, which means this thesis will propose a theory of art based on it. Therefore, it is also important to try to delimit in what sense aesthetic will be taken into account, what practices will be included, what theories, schools and artists will illustrate it. Because believing that art is swimming in magic would be as absurd as denying magic's influence in it.

We have already commented on the long-lived fellowship between magi and artists. In his *Magic in Theory and Practice*, 20th century magus Aleister Crowley proposed a definition of paradigmatic magic, probably the most famous one from the 20th century. To Crowley, magic is Science and Art that trigger change according to Will²⁷. The latter shines as the key of his approach.

²⁶ Ball, 2005 [1914-21], p. 193. The Dadaist wrote his diaries between 1914 and 1921, during the First World War and the post-war period. On magic, he reflects that while the world was drowning, pulverised by the hecatomb of war, it claimed to be complemented by magic, "with the word as a stamp and ultimate essence of life", Ball, 2005 [1914-21], p. 332.

²⁷ Crowley, 1973, p. 131. The voluntary act that determines a result, according to Crowley, is something that is beyond the magic of religion; it is more arbitrary and subject to the will of other supernatural beings. Appearing in Pasi, 2014 [1999], p. 63-64.

That definition is too vague, since we could argue that he is missing how that change is produced, with what means, the fact that they cannot be physical—in the sense that a mechanistic physician would give to the word—, or not only them, even though they eventually must affect, to mark, matter. Then we can talk about magic as what alters reality according to a will predetermined by the magus, through means that cannot be explained by modern science, philosophy or even psychology, among other areas of human knowledge that attempt to establish what is real—even though Crowley, in general, gave magic a psychological approach in many of his intellectual periods.

That said, we brought up Crowley's definition because it reflects that fellowship between magic, science and art, mentioning them three, common roots that he saw in the phenomenon. That is because in magic, as well as in Science or Art, Changes are created according to Will—in capital letters, the way Crowley wrote them. All of them are based on the mastering of a technique, to the extent that in Ancient Greece they referred to art with the same word, *techné*²⁸.

Writer Alan Moore denotes Crowley's influence when he proposes considering all those areas as sisters, which has been accentuated during the last centuries. Science has generally sought to demonstrate the radical, absolute, fraud of witchcraft, of religion; it has stigmatized it and chased it. In contrast with those attitudes, many artists have been aware of its shared aspects with magic, and some have even practiced it. Said closeness is advised or allowed²⁹ by the lack of a definition of art, its power to enlighten human areas we cannot analyse or prove through other fields—religion and science—, the absence of ideological interests or a worldview that collides. In order to validate his theory of that aesthetic-magical communion, Alan Moore equates ironically the so-called [Venus de Willendorf](#) with [Henry Moore](#)³⁰, alpha and omega of a process.

This investigation will not be concerned with the question of whether magical thinking works—in scientific terms—or not; it is not relevant. We probably do not even have a definite criterion that would allow us to prove it. The argument we will break down and analyse in this writing lies in exploring what this thinking is and how it

²⁸ A reflection on the etymology of art, technique and science: <http://etimologias.dechile.net/?arte>. Granholm considers—rightly, according to the writer of this thesis—that one of the singularities in the nineteenth-century approach to magic is how it takes it more as a technique than a religious practice (Granholm, 2014, p. 44). We may add that that has also been changing during the 20th century, incorporating a much more psychological nuance, as a technique that gives place to the performance of psychodramas.

²⁹ Moore, 2014 [2002], p. 129-130.

³⁰ Moore, 2014 [2002], p. 125.

works regarding art. Magic is not essential to the latter; instead, we can find it in its core; it comes from that source and continues to emerge from there ever since its early days. That tendency has been accentuated in particularly creative periods. In order to revitalize it, we must usually follow that romantic advice of suspending our disbelief, enchanting the world again. At least, that is what will be argued here.

Whenever we think about magic, it becomes essential that we use its epistemological structures, based on symbols and their possible codification in rituals, as a way to cause a cognitive impact. Both one and the other combine both fields of humanity; knowing that epistemology helps us add comprehension to the meaning of art. Especially in a very important part of historical production —art in several specificities, religious, visionary, *mythopoeia*, and many other variants that will be broken down in this thesis—, but also in other works.

“What is magical thinking” is too elusive, but what we can state is that, as a system, it works through symbols. Magical thinking does not stick to the literal and it establishes a connection between things that are not directly related, thinking about something non-physical that links them together, a union translated in a symbolic form. That is when art intervenes. The language of magic avoids by definition that literal factor we can find in other ways of sharing knowledge; an artistic need for a symbol, a metaphor, a myth, a bridge that connects the two.

We could say that in the [thirteenth Tarot card](#) there is a skeleton holding a scythe, which equals to representing death, and that if it appears in a tarot reading, it would reveal changes. However, what gives interpretative coherence to the whole thing is something based on symbolic thinking, staged in a ritual —tarot reading. It might have an aesthetic meaning depending on the will of the participants and possible spectators, and, in any case, it uses cognitive abilities similar to the ones used for art. Nonetheless, the situation cannot be sustained by something literal. Instead, it is a symbolic intuition, with different aspects linked by the brain, culture, intuition.

Traditionally, a recurrent cultural aspect consisted in evaluating art as a powerful otherworldly mediator, which allows us to connect with imaginal worlds, fairy kingdoms, with God, angels or demons, other dimensions or universes, the non-physical world of the bard or any other similar name used for the concept of non-physical cosmos. Kripal, who investigates religious states, also thinks that art, just like certain drugs, can be an excipient that leads to certain religious, mystical, supernatural states,

with the corresponding receptive openness to them³¹. The capacity for imagination that artistic reception requires and is fed by, as well as its historical link with magical thinking, facilitates that connection and the spirit of accepting the other.

This key condition of art has even become a narrative excuse in several works. For example, in the third part of *The Chronicles of Narnia*, by C.S. Lewis, the three main characters access the other side, Aslan's world, through a painting of a seascape, with a boat that tries to stay afloat in the middle of a storm. In addition, how many movies have used art as a trigger for a process of psychological introspection? Moreover, that quality is not limited to the children's fantasy genre; works that explore the sinister have also used it, such as *Twin Peaks: Fire, Walk With Me* (David Lynch, 1992), a stimulating movie from an aesthetic perspective. In that film, a painting takes Laura Palmer to the terrible kingdom of gods that control her fate³².

The usage of artwork to enter a different world is not limited to paintings. We can also find it in books, especially in fantasy, of course. An example is what is probably the most famous of them all: Lovecraft's *Necronomicon*, or also Chambers' *The King in Yellow*. Both books drive crazy anyone who is obtuse, oblivious or evil enough to dare to read them. From a more spiritual approach, we can also find the mythic *Book of Dzyan*, where H. P. Blavatski underpinned her theosophical works.

Close to Lynch's masterpiece, we can find the access to the fairy world in *Phantastes*, by George MacDonald. That novel uses a variation that is probably the origin of that painting or magical story that grants Lovecraft's silver key to access another reality. In *Phantastes*, the main character enters the other world from a place as prosaic as his bed. From the basin he uses to clean up springs a river; the carpet grows flowers and herbs. The character then manages to get to the fairy world, which means something oneiric can work as a plot trigger. We will dedicate one of the chapters to dreams and their imaginary, oneiric and artistic nature. Art as a non-dual crossroad in which wakefulness and dreams merge.

In artistic artwork or religions, the image becomes a hermetic password that grants access to the otherness. As will be talked about in the section on imagination and images, Hermes, as a guardian of thresholds, allows accessing *mundus imaginalis* and attracting information from the intelligible to the physical. The main forms of art for this investigation, which probably are the most primal forms of this human activity,

³¹ Kripal, 2015 [2011], pos. 5112 and ff.

³² <https://www.youtube.com/watch?v=ZrvyVNnrKDK> [Date of access: 16-11-17].

create a transition zone, in which the two poles of a duality come in contact. That is, subject and object united in the piece, individual and community together in the experience, physical and metaphysical merged in the artistic work, imagination's possibilities and the reliable that is captured, producer and recipient linked in the ritual...

Therefore, the type of artistic idea that the investigation will focus on has two origins: the rituals we could call shamanic, as some investigators have done, for the creation of scenographies that allow an easier entry to the other world. The analysis sometimes uses those works conceived as something derived from the ritual, in order to access a more primal reality through it and through symbolic language. It even allows dialoguing with it, exchanging, modifying the personal cognitive map that stems from contact. One of the guiding forces of the thesis we will unravel is that rather ritualistic aesthetic form. We will reflect on what some of the main characteristics are, what that way comprises, and we will finally converge in the performance.

The other origin is imagination, middle ground between reality and its possibilities, imaginary worlds that end up materializing. A space that, just like stained glass, becomes a hybrid between opposites, united in it by light and colour. We will start with imagination and its code of transmitting information through images. In the chapter about images, we will try to outline an aesthetic theory of images as the language of imagination. It facilitates nailing down a very complex vision of the world, using the epistemological qualities of images, qualities to synthesize the matted infinity of reality in images. That ability leads to Mitchell saying that it has the power to unify and integrate³³, coagulate, in terms of alchemical non-duality, with the *solve et coagula*.

The terms that meant "reason" and "thinking" in Greek, *noos* and *noein*, linked to *nous*, had also previously meant representing something³⁴. That suggests that the capacity to imagine something in our mind would lay the foundation for rational capacity, a power for representing, mental images, symbols and imagination that we will often cite in the thesis and must sustain an aesthetic of the visual.

In times of lack of ideas or hidden, if not extirpated, imagination, the ancestral recompilation of primordial images, exemplary iconographic motifs and curious *pathos formel* are still available for anyone who wants to plunge into them in order to revitalise a culture. Opening up to any experience contained in an image, and the experience it

³³ Mitchell, 2017 [2005], p. 99.

³⁴ Snell, 2007 [1946], p. 407.

may activate, will be much more powerful if we let imagination intervene. In many other recorded historical periods —beginning of the Gothic, the Renaissance, the Romantic period, symbolism, abstraction— imagination has helped to agitate and uncover new worlds, and brand new and unexplored modalities of humanity. Upon gestating a new worldview, it seems to stem —at least as it is seen in Western esotericism— from the infinite possibilities of the world of imagination.

Ever since the irruption of the first romantics and their eccentricities, the history of the occidental culture has lived periodic returns to Hermetism. Some examples are Baudelaire, in the middle of the 19th century, theosophy, the neo-rosicrucianism of the salons (around 1890), Vienna's decadent movement during the following decade, the counterculture from the fifties (20th century), the eighties' New Age.

Maybe the moment this tendency crystallized was during surrealism, with Breton, Masson, Ernst, etc. who had a prolonged interest in some of its aspects. For example, the idea that the work can change the recipient, disrupt their worldview to the point of altering it to get a magical result in which the artist manages to change the world. That is a transmutation guided by the will of the artist through the creation itself³⁵. This idea partially sustained Breton's *L'art magique*.

The following artwork by Sigmar Polke helps emblemize the thesis with an *imago mundi*. It shows certain elements the reader will find. Some examples are the mix of different styles, the heterogeneity that allows Polke to combine abstract and figurative, and the interest for the past without being historiographic. At a purely conceptual level, that foundational act of this thesis, of trying to pull clouds through a technique, drag them to the expositive plane and thus attempt to analyse something as human as art and magic.

³⁵ Bauduin, 2014, p. 33.



Sigmar Polke, *Hope is: Wanting to Pull Clouds*, 1992

Pieces like this one, by Polke, adapt perfectly to the theory about the artistic developed by Pierre Schneider in *Petite histoire de l'infini en peinture*, which conceives the pictographic field as comprised by three components: figures, the second level they are placed in, and the background the image emerges from. Polke's artwork highlights the framework of pictorial art; it fleshes out its components in search for maximal essentiality. The second level stands as a protective fence that safeguards the figures of the solvent potency of the background, the infinite³⁶. Precisely, Polke eliminates the security line of this second level formed by buildings, goods, props, and lays out the figures like an apparition in the primal fog of the background, in a larval state, of original image, before the glory of the naturalist disposition.

The combination of paint, figures extracted from old engravings or advertisements, and the monochrome backgrounds, so idiosyncratic in Polke's style, refer us back to the ideas of primal images, strange motifs that we can find in so many historical periods and diverse cultures³⁷. With that combination of abstract backgrounds and figures cut out from engravings superimposed to those backgrounds, Polke explores the potentialities of aesthetics of pneumatology, of how the process of creating images has to be if we apply it to the hermetic Renaissance ontology. His works end up becoming ghostly art, a less psychological way in which the dynamic energy of impulse intervenes.

³⁶ Schneider, 2001, p. 453-487.

³⁷ Kuspit qualifies Polke's style as a self-burlesque grandiosity, with ironic ingenuity: Kuspit, 2003 [1993], p. 236.

Hope is: Wanting to Pull Clouds, which we could rename as *The Cloudcatcher*, becomes a sort of hypnagogic image, or the first images formed after that phase, in the middle of a dream or vision. His peculiar phantasmal recuperation of baroque engravings combined with a treatment of colours between post-abstract, pop and psychedelic, give this piece a hint of X-ray of the human culture. In Polke's case, of the Occidental culture, formed by the visual motifs of his tradition, joining several periods in this piece.

When it comes to the meaning of this artwork, we may ask ourselves if the figure in Polke's piece is pushing aside the clouds or pulling them closer. He is probably doing both: some will praise his act, while others will fear the consequences. That is because with those newly brought clouds, those who fear may lose descent over the hegemonic culture. Just as we do with [Primavera's Hermes](#), we may read Polke's piece as Hermes dissipating the clouds that numb and disorient the mind, and bringing into the physical plane the hazy quality of the best and most beautiful ideas. The intelligible transcends the physical.

In regard to the types of images that concern this thesis, it will mostly include pieces with a strong initiation content, visionary, often pertaining to exo or esoteric religious contexts, but not only those. At the DNA of art, there is that visionary background, pieces of art that attempt, in Joaquín Yarza's words, to "materialize the invisible and visualize the numinous"³⁸. What will be presented here will be more comprehensible if we apply it to visionary art, but it will lose part of its force if it focuses exclusively on that art. Every form of art potentially contains what will be proposed in this thesis, but not all of it actually represents it, of course. Special attention will be given to the artists that created a universe, holders of a *mythopoesis*, with their particular Parthenon, their cosmology and chronology: William Blake, H. P. Lovecraft, David Lynch, Andrei Tarkovski, Remedios Varo, among others.

The theories presented in the thesis will focus mainly on artwork made in a spiritual cultural framework or somewhat influenced by it, but not only on that. That is because, as previously stated, even if the framework in which art operates does not always have something symbolic or representative of something else, it always has an effect of

³⁸ Yarza Luaces, 1987, p. 15. Visionary —or imaginary— art stands out in what anthropologist Alfred Gell systematised as active artist — passive prototype, a creation based on the imagination of the artist to give a physical appearance to what is physically non-existent, unlike in the case of the active prototype — passive artist, in which the artist tries to imitate some certain ideas: Gell, 1999, p. 38-39. In a Neoplatonist-Jungian manner, we could say passive prototype but active archetype.

presence. Something that is crouched in its foundations and so it returns. It seems like art was an initial tool of magic, or that is what will be argued. It has later accompanied it in its path, even if in the last centuries there has been an attempt to separate both spheres.

It should also be clarified that the proposal does not aspire to the impossible exhausting the topic, but instead to reflect on a mentality, a synchronic discourse on how the ideas that will be presented have been applied to visual, performance or literary arts. We aim to venture into the coordinates of the magical-hermetic universe to, thanks to it, understand magical thinking and its influence in aesthetics.

It is probably not a conscious act, just a pragmatic use of them. Still, in the hermetic occultist framework we can find one of the cultural segments that has used images the most, in the broad meaning we understand from them. Maybe for the same reason, if we look at the number of artists that have an interest in this specific area of magical thinking, of mysticism, we will find a much bigger percentage than in other professions, probably unlike in any other area of knowledge³⁹. However, no quantitative studies can be provided to verify this fact, just personal impressions.

The possibility of explaining reality through symbolism is something that must be pointed out as a conclusion to this section. That is something Warburg had already stated in his conference on the trip to the land of the Pueblo people⁴⁰. Said characteristic has been a cultural guideline so broad and persistent we might call it universal. Art, both in old and contemporary societies —let us not forget *occulture*— scans this protean and labyrinthine magma of reality with the symbol as a cognitive attribute. It establishes a gnosis with it, which can translate as a ritual, used to organise and explain that infinite and sublimely beautiful It of the ineffable reality.

0.4 Structure of the thesis

Concerning the structure of the text, it will be divided into parts, chapters, sections and sub-sections, each marked by a different font size and typography, in order to better organise the information and to point out in each case what part of the text it is. The

³⁹ It is still a curiosity, but many chapters will talk about how art has sought metaphors in different areas of magic, particularly in alchemy, so the comparison between artistic work and the Great Work have been a recurring motif in the history of culture.

⁴⁰ Warburg, 2008 [1923], p. 37, 59. He also talked about how it helped us get in touch with non-physical beings, daemons and other entities.

reader will find three main conceptual parts. The first one focuses in imagination and its language of images. The second one will address three main topics: the link between aesthetics and dreams, the intellectual foundation of non-dualism, and the roots of art we can find in magical thinking. Finally, the third section will reflect on the artist as a demiurge and the world as a big play.

As a summary of those three parts: the first one acts as an introduction to the study, as well as origin of the thesis. It is also a starting point in a theory of imagination from Hermetism and magical thinking, their imagination worlds, the daimonic presences of a reality that is very different to the physical one —but not opposite—, the condition of open possibility for the faculty or its differences with the merely fantastic. If the imaginary were a dimension between the ideal and the physical plane, art would act as a bridge, with artwork as agent used to provoke a reaction in the audience.

Because of this, the text will discuss what kind of ideas of the image this thesis studies, with imagination as the core of those visionary forms, since we have often considered images as the most adequate one for imagination. That language, so widely used in the history of culture, is closely linked to magical thinking. Artists and artwork with a visionary content, linked to the sacred, to the kingdom of the intelligible in the hermetic-neoplatonic baggage, have used that epistemological tool to communicate their gnosis. Accordingly, the language of imagination is based on images —not necessarily visual.

The second part can be seen as the foundation, walls and roof of the study, divided into three chapters that mark the proposal. From the intertwining of the aesthetic, the oneiric and the logical to non-dualism, which puts the two opposite energy modes on the same page, to conclude with the origins of art, seen as scenography to take part in a ritual of access into another dimension of reality. The three topics in this part justify the hypothesis, according to which magical thinking is so close to theory of art, since it is both its mother and the midwife that assisted its birth.

For the first chapter of that second part, the non-dualist framework will be applied to conscience. Therefore, this approach establishes a distance between wakefulness, the oneiric and the aesthetic. We could almost say that dreams, traditionally linked to magical thinking and the mythical, constitute the most elemental way of connecting to the mind, with visionary art as a hybridisation between those forms of conscience, each of them sharing ways of organising and communicating.

The second chapter of that second part will focus on the non-dualism mentioned in the paragraph above. That is where we can find the *forma mentis* defended in the thesis. It is some kind of foundation for the whole reflection. Non-dualism shows a tendency towards overcoming a mental framework made out of binary poles, and the war and disintegration they cause. That non-dualism is partially found in Hermetism, particularly in the alchemical code, with several iconographic motifs that allude to them. That chapter will explain what it is and point out some of the mystics and artists that have defended it, like visionary William Blake. Non-dualism will determine an ontology of existence.

The third and last chapter of the second part will reflect on the origins of art; this paper's approach will ascribe the artistic practice in the Pleistocene to the construction of scenography for religious and cultural rituals. This chapter will also discuss the creation of altered states through endogenous or exogenous means that facilitate access to the visionary state, with drugs, rituals and artwork, among other possibilities, as methods of opening up to the cognitive otherness. The artwork, therefore, helped communicate with another reality in the initial period of artistic practices, at least the ones we are aware of, in caves and their frescoes, painted in the Pleistocene.

The third part will be broken down into two chapters. It will propose the implications in a theory of the creator (first chapter) and the creation (second) of the rest of the thesis. What notion of work does a hermetic creator evoke? The first of the two texts will dig into the idea of the artist turned into emulator of the demiurge platonic-hermetic that created existence, a being so powerful that they lit up the universe, but with an existential flaw that would explain certain errors in creation. The hermetic artist, with their divine *nous*, certainly benefits from the power of universal creation. However, that talent generates a Frankenstein monster that personifies the human glory and misery. The creature from that novel will be relevant for the reflection, as well as robots, the golem, the alchemical homunculus and other similar artificial beings. In addition, among all the artists, we will focus particularly on those with mythopoetic skills, the ones that create a universe and mythological references that sustain it.

As previously stated, this third part and the whole document will conclude with a metaphor about the world as a big play, which explains the huge power of art and imagination, not just a copy of reality but the latter a version of the first. There will be a reflection on the metaphysical notion that life itself is a play, therefore a work of art. We could say that idea is universal; we can link it to cultural forms and ideas as diverse as

yoga, transition rites or the topic of *theatrum mundi* in the Baroque. The path proposed in this thesis will conclude with the figures of the human tragicomedy on stage.

The reader may find some complementary chapters in the annex, which talk about imagination and images. Said chapters will nuance the discourse presented in the main theoretical chapter. They will add historical information, as well as serve as baggage to examine closely some of the points made in the basic text. They will be a digression but still relevant, for a better understanding of the information, from a history of imagination in philosophy to types of images connected to magic.

In addition, there will be several chapters focused on explaining what exactly Hermetism is. That will be accomplished through an attempt to define some of its characteristics and a constellation of the people, theories and most relevant moments of its history. In that chapter, the main role will be played by its implications in religious and scientific thinking from the perspective of culture and society's history.

The annex will include a reflection, linked to magical thinking in the manner of occidental esotericism, which will break down the three legs of that worldview it has traditionally been classified as in the European context: magic, astrology and alchemy. There will be an explanation of the main principles of occult philosophy, showing its fondness for pansophy, a non-dual desire to apply one's talent to everything possible: from the spiritual to the chemical, from symbolic to stellar, from art to religion or science. An intellectually omnivorous non-dualism that distinguishes between the Renaissance and the hermetic spirit, with its combination of astrology, alchemy, theology and art, all of those interrelated and explored from a conceptual unit and linked by magic.

0.5 A matter of method. Types of analyses, schools, approaches.

Though this be madness, yet there is method
in't⁴¹, *Hamlet*.

This section will focus on the methodology, the starting framework, and some procedural matters of the thesis.

The thesis will propose a hermeneutic of art, from the perspective of its relationship with magical thinking. That will be accomplished with the help of tools specific to

⁴¹ *Hamlet*, 2.2.206, in Shakespeare, 1997 [1601], p. 268.

human sciences applied to history of art: the use of primary and secondary bibliography, the observation of a corpus of selected artwork. A hermeneutic exercise will be performed on them.

As mentioned above, this paper was conceived as something eminently theoretical, an aesthetic reflection whose natural place is an art theory that suggests a heuristic explanation to understand it better. The data collected, the type of discourse built here will not be historiographic⁴² —even though there will be elements of that. Instead, they will be theoretical, an aesthetic conception. This is a much more synchronic thesis, “philosophical”, than diachronic or “historiographic”, despite the historical aspect appearing often (but not systematically or organised chronologically). It will be more of a way to understand aesthetics than a monographic investigation about a specific period or artist.

Still, one of the main influences of this thesis are the studies carried by the Center for History of Hermetic Philosophy, from the University of Amsterdam, specialized in Western esotericism. Nevertheless, they work more as a starting point of the aesthetic mediation than as emulative of its system. Theory advises a certain personal perspective, of sympathy towards what you are analysing, which historiography advises against. Therefore, the type of data taken into account will be qualitative, more usual in human sciences.

You may notice the thesis works in a conceptual, theoretical spirit, rather than as a historiographical treatise for usage. Nonetheless, we will use a selection of artistic material to present the ideas we defend in the thesis, as extracts of a timeless frame of mind. Also, as an indicator of a specific time, kind of like Aby Warburg showed us art historians. Artwork as a thermometer of a period and a society.

The mustering of so many divergent elements, united by that initial intuition discussed in the goals of the thesis, helped avoiding various previous diachronies or states of the matter for every chapter. That is, even though some have been introduced, like in the chapter about alchemy you will find in the annex or a diachrony about imagination, in the annex as well—, according to the traditional outline of a thesis.

The content analysed here, and the resulting discourse will not only pertain to history of art. In the text, you will also find cultural anthropology, visual theory,

⁴² The paper could be approached in the style of Francis Yates, an important writer in this field whose perspective will be described as historiographic in this paper (Yates, 1983 [1964], p. 156). Nevertheless, that would be deceiving the reader, as well as likely induce mistakes, just as it happened to Yates herself.

philosophy, religious studies or history of culture, to name some. As previously stated, the approach will be broad and transversal, broken down into chapters with independent topics, but linked in the text, through the main argumentation that justifies the thesis.

Halfway between so many areas of knowledge, the study will be eminently transdisciplinary, “because an individual transdisciplinary, and not collective interdisciplinary, attitude is necessary. That requires a certain creative talent, both for finding the subject and for reconstructing and narrating the result”⁴³. Despite that variety of interests and disciplines, the reader should always keep in mind that this research falls within a theory of art. Therefore, with some exceptions, the discourse will naturally lean towards finding how the ideas presented here were reflected in some of the most representative works.

The artwork will often allow us to see a reflection of the thesis, as historical anchors as well, set in the time and place we are talking about, albeit we must acknowledge that there will always be an element of arbitrariness and teleology in the choices, as a justification to the theory. The thesis will talk about some works from the musical, literary, visual or cinematographic canon, which show some influx from the type of worldview we are analysing. Said works highlight the closeness between magical thinking and art.

Nonetheless, in all honesty, some of the works could be used to argue the opposite. In that sense, the text will discuss a possible discourse that sheds light upon the various fluctuations of certain ideas. Again, a possible speech. The author of this dissertation hopes that it is well articulated, that it has internal coherence and that it offers a clear picture that allows the reader to understand aesthetics more deeply, therefore understanding humanity better. At least, some types of artists. The aforementioned had to be cleared up in order to explain the rules of the game before it starts.

The investigation has somewhat of an emic approach, from the point of view of someone that thinks aesthetics is crossed by magic in its four cardinal points. Someone who, in addition, is personally interested in the matters that will be presented. However, it should be clarified that a thesis is not a grimoire or a clavicula (or key) of magic — two of the ways magic material is disseminated— or an artistic manifesto. Instead, it is a reflection on sciences in the doctoral form, unmistakably transdisciplinary, focused in magic and art, from the criteria of humanistic discourse and the history of culture and

⁴³ Roger Castillo, 2017, p. 10.

ideas. Nothing more (and nothing else) than that. In addition, the theoretical base that will sustain the study has not yet been totally affirmed by any group or critical current exclusively, at least not that the investigator knows of.

The study will not be limited to a historical framework. The investigation goes from the [bison-man from the Cave of El Castillo](#) to any of Weerasethakul's magical movies. Every chapter will break the chronological order, jump out of the train tracks of unitary time and diachronies. That is a difficult challenge. Such a broad spectrum can lead to issues in the homogeneity of the discourse, even though the prevalence of that discourse to consolidate the text. It aims to avoid the multiple historical ramifications, which can undoubtedly yield results in future investigations, applying the theoretical framework to specific cases.

Another challenge derives from the breadth of the focus in the areas of knowledge and methods that converge in the text, art theory as base camp of anthropology, religion or philosophy. As well as many other subareas included in them, and in others, such as the history of symbols, psychology of imagination, religious phenomenology and many other fields, as you will find. Of course, the complication deriving from the goal of the thesis, with its wide-ranging interests, will also constitute one of the great pleasures of the study: an immersion in many fascinating areas of knowledge, some of them paths in the forest that are not often travelled these days.

Because of this, this document involves a transversal discourse that mixes several disciplines and methods, a non-methodical eclecticism, product of the variety of interests. The goal is to find more of a combination of different ingredients, than a pure flavour. Despite taking from many of them, it is not surprising that the ideas come from them; in many occasions, the reading has been more of a confirmation than a discovery. It also does not imply that its methods will be applied systematically, which they will not be. The ideas in the thesis comes from its author, which means the primary or secondary sources are not to blame for any possible mistakes, controversial assumptions or problems in the thesis.

On the topic of the history of ideas, some authors in the bibliography are Cassirer, Horkheimer and Adorno, even though the first one is probably the biggest influence. Nevertheless, the whole Frankfurt School and particularly Adorno are important because of their criticism of esotericism, which fuelled a consistent judgement of that area of knowledge, and the beliefs that accuse it of a fake consubstantial sympathy towards fascism, the far right or traditionalist totalitarianism. A

group of thinkers argue that esotericism has some kind of fondness for irrationalism. That would lead to that alleged subordination to the far right. Marco Pasi would exemplify that including Adorno⁴⁴.

Walter Benjamin, friend with Adorno but not strictly a member of the Frankfurt School, is definitely more relevant for this study. Without getting to his structural watermarks, the goal is a certain originality in both the exposition and the hypotheses presented here. Walter Benjamin's essays are one of the models in this. The German thinker, in several of his books, used structures with very original forms, but always with the intention of improving the writing and the experience for the reader. In the most fragmented form of essay, he applies the Benjaminian view of the historian as a rag and bone man that creates *imago mundi* from unwanted things.

One of the most relevant groups for the discourse of the thesis is the one the Warburg Institute got together. I am particularly interested in Aby Warburg, who initiated iconology, and Frances Yates, a researcher that focused more in the topics brought up in this thesis, Hermetism, even though she sometimes exaggerated its weight in the society of the Renaissance⁴⁵. Among nowadays authors whose studies are linked to this institution, there is Patrick Harpur and Peter Kingsley. Nonetheless, this is not an iconographic work, as any iconographer will notice.

There will be quite a bit of content about art philosophy, not only about art history. That is because the idea is to elucidate, in a way, the reason why this human practice is produced, the cultural reasons or even an anthropology of art. Persevering to understand how the public reacts to the artwork, or why it is created in human groups, just as, for example, Gell did in his anthropologic look⁴⁶. From them, to Mitchell's visual studies.

Many other thinkers and their methods will be mentioned in this document: culture historians such as Garin, with his studies on the Renaissance, and the typical Yates sympathy towards its object of hermetic analysis, critical with the Occidental

⁴⁴ Pasi, 2009, p. 59 and ff. Apart from Adorno, some authors that traced parallelisms that were similar and, in the opinion of the writer of this thesis, wrong, were George Orwell, Umberto Eco and James Webb.

⁴⁵ Fuelled by her obvious strength as a narrator, Yates often let her impressions take the lead, rather than academic rigour. Some of her thesis are refutable, both by criticism from the followers of her thinking and by its detractors. Thinkers that continued her work —like Hanegraaff himself— highlighted several inconsistencies in her points of view, even from a sensitivity that is rather prone to Hermetism. Nonetheless, there is no doubt that her powerful style has been an inspiration for the following generations of researchers.

⁴⁶ Gell, 1999, p. 3.

cultural monism. That attitude also got support by philosopher Paul Feyerabend and Ramon Panikkar. Anthropologists like Marcel Mauss and Michael Harner that agreed with his non-dual pattern. Particularly all those that improved our knowledge of shamanism, analysts from Ancient Greece like Patrick Hadot, Giorgio Colli or Festugière, etc⁴⁷.

In the field of religious studies, two main methodologies will be present in this work: historiography that seeks the empirical in historical documents —the Center for History of Hermetic Philosophy, in the University of Amsterdam—, but also the religionist perspective. The first one, with books and articles from doctors Hanegraaff, Pasi, Forshaw and so many doctors and professors that studied there, such as Bauduin, Oviedo, Aspren or Granholm. All of them were an inspiration for reflecting and constant reading, even though this paper is much more theoretical than the standard one there, where they lean more towards a historical empiricist search or methodological inquisition. Besides their importance in the configuration of the discourse, they are also relevant in a more personal way, since I did research in that institution for six months.

The other significant tendency for the present thesis, from the field of religious studies, is religionism, with its theoretical and conceptual approach. That is, despite the issue that approach to the religious phenomenon has, which is the way they place it excessively in the Empyrean of the pure ideas, far from historical avatars that grant it singularity, nuance, character, and that differentiate so clearly Böhme from Blavatsky, for instance. However, the books by Eliade, Corbin, Durand or partially Culiuanu have given a lot to the present proposal. We cannot forget Antoine Faivre, a middle ground between the two mentioned methodologies.

Finally, some clarifications on the procedure. The idea was to work both with abundant secondary sources —and with as many types of schools and methods as possible— and with primary ones, with the limitations in languages. The lack of knowledge in Greek, Latin or Sanskrit weighed down the reception of primary sources, which made necessary external translations —and corresponding interpretations— with the loss that implies.

⁴⁷ The approach of this thesis when analysing people and cultures from the past is the opposite of the one used by hegemonic thinking since the Enlightenment. Upon observing Plato, Plotinus or hermetic authors, nothing justifies the sentiment of being greater than they are: Bataille, 2013 [1955], p. 12. Not regarding them, not regarding their cultures and worldviews. This should also not lead to the other extreme, an uncritical adoration like the one observed in certain traditionalists.

Apart from the problem with translations, there is also the issue with access to some of the mentioned materials. For example, some of the engraving books mentioned, which have not been actually consulted. Despite a temporary move to Amsterdam, some visits to various national libraries or the progressive digitalisation of those collections, there are still dark areas that stay outside the focus.

In conclusion, and before we finally get to the point, it should be recognised that there is also a temporary limitation, imposed by the academic framework. Imagination is beyond physical time, but the body and the servitude of labour organisation are not. There was a specific period, clearly marked by the clauses derived by the contract with Formación del Profesorado Universitario (FPU), from the Ministry of Education, Culture and Sport.

All those previous circumstances are written in black and white in the rules of the game set out in this introduction, which should be taken into account by the reader during their reading. Now, without further delay, Let's rock! ⁴⁸

⁴⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=SxCat9-KaC4>, date of access: 21-1-2018.

Primera parte: Lo imaginal y su lenguaje

1. *Viva imaginación. El arte y lo daimónico.*

El lunático, el amante y el poeta
están hechos por entero de imaginación (...)
El ojo del poeta, en divino frenesí,
mira del cielo a la tierra, de la tierra al cielo
y, mientras su imaginación va dando cuerpo
a objetos desconocidos, su pluma
los convierte en formas y da a la nada impalpable
un nombre y un espacio de existencia.
El sueño de una noche de verano, William Shakespeare⁴⁹.

Los capítulos con el contenido de la tesis se organizarán como encrucijadas. En ellas, con el fin de señalarlas para ayudar al caminante en su recorrido, se plantarán [hermas](#), esperamos que similares a la [Herma de Xenakis](#). En esta primera encrucijada se cruzarán dos caminos, la imaginación y su lenguaje por imágenes. En concreto, este primer camino estará protagonizado por los *mundus imaginalis*, o lo que vendría a ser una teoría de la imaginación que proviene de cómo se la ha concebido en diversas escuelas esotéricas, sobre todo tal y como fue expuesta por el investigador en lo hermético Henry Corbin.

Se ha escogido en primer lugar la imaginación por rendirle honores de umbral de la tesis, de pasillo de comunicación por donde acceder a la sala secreta; el corpus teórico del hermetismo otorga una gran valoración a esa facultad, al mismo tiempo plenamente humana pero que iguala al ser humano a lo divino, al compartir ese poder creador, parte insustituible de cualquier proceso creativo, incluido el más elevado. Para cierta cosmovisión mágica, el alma coopera en el proceso de creación continua del mundo y lo hace gracias a ese talento, que transforma lo existente.

Se dedicará pues este capítulo a un objetivo central de la tesis, la imaginación viva, genuina, activa y otras nomenclaturas similares para referirse a ella desde diversos pensamientos herméticos. Uno de los grandes estudiosos de lo esotérico desde la academia, Antoine Faivre, cree que la imaginación forma parte de uno de los cuatro principios imprescindibles de lo esotérico, junto a la teoría de las correspondencias, de la naturaleza viva y la experiencia de transmutación; ella sirve para dotar de imágenes,

⁴⁹ Shakespeare, 1996 [1596, 1623], p. 124.

ritos y símbolos que permiten la conexión con los espíritus intermedios; con ella se penetra en el jeroglífico de la naturaleza⁵⁰.

De ella nos concernirán dos de sus características básicas: en primer lugar, su naturaleza de condición de posibilidad, un horizonte siempre abierto, que por propia constitución nunca termina de desplegarse de manera absoluta; por el otro, su apertura a mundos imaginales, a mundos sin dimensión en términos físicos, habitados por seres etéreos hechos de imagen. Relacionado con esto, en el anexo se desplegarán más reflexiones sobre ello, describiremos algunas de las formas de entenderla en la historia de las ideas, desde un punto de vista más diacrónico, por tanto; también se incluirá allí cómo se la utiliza desde diversas áreas de conocimiento: la psicología, la pedagogía, la política o, para concluir, el arte. Tanto en la historia de la imaginación como para exponer el punto de vista defendido se tendrán en cuenta en especial tres grandes conjuntos de ideas sobre la imaginación: las propugnadas desde el esoterismo occidental y sus estudiosos, las de la historia de la filosofía y, para concluir, como resulta lógico en una tesis centrada en las artes, la teoría sobre ella pensada por artistas.

Y en una de las frases que más se repetirá durante la investigación, conviene recordar la imposibilidad de agotar una cuestión como esta; el siguiente capítulo tiene una voluntad de señalar algunas de las hermas que se encontrará el viajero en el camino de los mundos imaginales, así como de trasladar al lector a ese otro mundo (o mundo subterráneo, tierra de duendes) de la imaginación.

1.1. Facultad creativa de transformación de lo real. Definiendo lo ilimitado gracias a lo posible.

El alma imagina⁵¹.

La imaginación forma parte de aquellas características cognitivas humanas que parecen carecer de dimensión física; respecto a estas facultades, o tenemos que hablar de sus funciones o bien metaforizar sobre ellas. Decimos que es una capacidad interior, pero ¿qué significa eso?, ¿dentro de qué?, ¿qué superficie tiene esa interioridad y cómo podemos medirla? Parece que funcionaría por imágenes «interiores», provocadas por las

⁵⁰ Antoine Faivre, «Introducción I», en Faivre y Needleman (comp.), 2000 [1992], pp. 9-22, pp. 16-17. La definición de Faivre ha sido ampliamente utilizada en los estudios sobre hermetismo y esoterismo desde que la formuló el pensador francés, aunque en los últimos lustros también ha sido ampliamente matizada, rebatida o ampliada.

⁵¹ Harpur, 2015 [1990], p. 394.

experiencias vitales, pero ¿estamos seguros de que no hay imágenes «exteriores» que intervienen? Según el célebre fragmento de Heráclito: «Los límites del alma no los hallarás andando, cualquier camino que recorras; tan profundo es su fundamento»⁵², en el que sus traductores españoles traducen logos por fundamentos. Donde pone alma, podríamos sustituir el término por imaginación.

La facultad constituye una de las cualidades desarrolladas en el ser humano gracias a la cual la realidad modifica su posición; de hecho, el universo se transforma a sí mismo gracias a ella —o como en otro periodo cultural y con otra mentalidad dejó escrito Montaigne, quien lo puso en boca de clérigos: «una fuerte imaginación generó el acontecimiento»⁵³—, crea nuevas aperturas cuando más cerrados parecen los puntos de vista, establece una gnoseología fundada no en la supuesta objetividad del hecho positivo sino de las se diría infinitas posibilidades que agujerean lo real; expande lo existente en nuevas formas que son pensadas y aplicadas desde las infinitas caras de lo posible. Desde la cosmovisión «hermética» que se utilizará en la investigación, la imaginación deviene realidad ontológica que influye y renueva a la realidad.

Las posibilidades que se convierten en realidad, las que no, pero asimismo las irrealizables que acaban sucediendo efectivamente. Como poetizó William Blake en *El matrimonio del cielo y del infierno*: «Cualquier cosa que pueda ser creíble es imagen de la verdad»⁵⁴. También los surrealistas, quienes retomaron muchas de las ideas de Blake, enfatizaron ese vínculo entre imaginación, arte y posibilidades infinitas: en el *Primer manifiesto surrealista* Breton afirma que únicamente ella permite captar aquello que puede llegar a ser⁵⁵.

De hecho, su vínculo con el arte ha sido constante, y ya desde el romanticismo la facultad ha destacado como uno de los focos de resistencia ante la mirada desencantada hacia el mundo. El mundo moderno, desde el racionalismo, eliminó el nivel medio entre la materia más densa y el mundo de abstracción de la espiritualidad, lo divino, lo inteligible u otras denominaciones, matizaciones o especificidades que se han utilizado. Como se verá en el capítulo, el mundo de imaginación ha sido pensado como el que

⁵² Fragmentos 697 y similar en 754, en Tales, Anaximandro y Anaxímenes de Mileto; Pitágoras y los primeros pitagóricos; Alcmeón de Crotona; Jenófanes; Heráclito y Parménides, 1981, p. 373 y similar en 386.

⁵³ Montaigne, 1985 [1595], p. 142

⁵⁴ Blake, 2013, p. 97. La cuestión de constituir imagen de algo ocupará el siguiente capítulo de la tesis.

⁵⁵ Breton, 2002, p. 16. Para los surrealistas, lo que afectaba a la imaginación y sucedía en la mente gozaba de un valor supremo, ya ostentaba un rango de realidad, aunque no sucediera factualmente: Bauduin, 2014, p. 67.

pone ambas dimensiones en relación, y desde el romanticismo se ha intentado potenciar ese reino intermedio.

En su estudio sobre los aparentes opuestos en análisis lingüístico, sostiene Ogden que lo que es imposible en el terreno factual puede ser posible en el de la metodología o en el de la imaginación⁵⁶. En la vida suceden cosas que parecían imposibles, más allá de los acontecimientos fácticos. Un arte de la imaginación podría ser el de un viaje a los confines de lo posible, que decía Musil, o a sus límites, que diría Bataille⁵⁷. Y en ellos, cualquier cosa es posible. Los hermas revelan a Hermes como intermediario que ha de guiar. Sobre ello, y respecto a la fascinación del discurso abierto, ya apuntó Montaigne: «en el estudio que hago de nuestras costumbres y movimientos, sirven los testimonios fabulosos con tal de que sean posibles, igual que los verdaderos»⁵⁸. El monismo intelectual del positivismo histórico ha empobrecido lo real, fijándolo a un supuesto hecho fáctico.

Aunque no tenga vínculos ni aparentemente intereses con la filosofía oculta, una artista que plasmaría perfectamente esa ontología de la posibilidad es [Cindy Sherman](#), eternamente representando infinidad de papeles, un juego de máscaras en el que una identidad ficticia se asocia a un contexto, un vestuario, una acción, y una gestualidad, para proponer un carrusel de identidades. ¿Cuál es la definitiva? Entre otras consideraciones que suscita su obra, explora los numerosísimos roles a desempeñar en la era del sujeto, una inflación del yo auspiciada por el capitalismo, que tiene una especial incidencia en el consumo; también en la imagen del yo. Lo real también como lo posible.

⁵⁶ Ogden, 1967 [1932], p. 81.

⁵⁷ Josep Casals, «Duplicitats de l'espiritualitat i la materialitat de "Der Blaue Reiter" a Leiris, Masson i Bataille», en Cirlet y Manonelles (coor.), 2015, pp. 37-56, p. 52.

⁵⁸ Montaigne, 1985 [1595], pp. 152-153



Cindy Sherman, *Untitled Film Still #35*, 1977

También en el cine más arriesgado encontramos ejemplos válidos de una teoría de la posibilidad. Las películas del cine minimal o de la sustracción de Hong Sang-soo o de Apichatpong Weerasethakul transforman en arte ese criterio de lo posible. Esa característica puede hallarse en buena parte de su filmografía, pero citaremos una en la que se expresa con mayor claridad. En el filme *En otro país* (*In Another Country*, Hong Sang-soo, 2012) los mismos personajes en idéntico espacio dan para multitud de variantes de cambios de identidad o de relación que se suceden en la trama, realidades múltiples a explorar por el cineasta; la película adquiere así un aspecto de boceto trazado para jugar con cuántas combinaciones pueden dar de sí los tipos humanos, en una obra potencialmente infinita.

En cuanto a obras del segundo director citado, Apichatpong Weerasethakul, a mitad del metraje de *Syndromes and a Century* (Apichatpong Weerasethakul, 2006) la acción se detiene a la mitad del metraje para reiniciarse; los mismos personajes muestran variaciones que construyen un segundo intento de historia, sin que, se adivine, esas dos muestras agoten por entero las posibilidades. Otro uso artístico habitual de este desarrollo de posibilidades se da en el género fantástico, con las historias sobre Tierras o realidades alternativas paralelas, especialmente fructíferas en los argumentos abiertos en el género desde los años setenta.

De acuerdo con la filósofa Martha C. Nussbaum, tal y como lo expone en su *El conocimiento del amor*, la capacidad de imaginar otras circunstancias hace madurar a los personajes; por las mismas razones, el hecho de mostrar diversas variaciones de lo humano en el gran teatro del mundo, que encontramos en la literatura más realista, ensancha la mentalidad del lector, nos hace más perspicaces, más conscientes de lo ambiguo y ello repercute positivamente en nuestro sentido moral. «Una novela, precisamente porque no es nuestra vida, nos sitúa en una postura moral que favorece a la percepción y que nos muestra lo que hubiera supuesto adoptar esa postura en la vida»⁵⁹. Se desarrollará este argumento en el capítulo final, con la idea del gran teatro del mundo y el arte.

En el sentido que nos interesa, las capacidades de lo imaginativo operan en el escenario de lo posible, se siente cómodo en una combinatoria de juego, de manera que cuando se pretende modificar las condiciones de lo real, se puede lanzar el lazo y arrastrar al escenario a nuevas ideas desde lo imaginal. No hay que confundir lo positivamente materializado con los vagos mundos de lo posible, pero entre lo posible y lo real no hay más que un paso: ambos constituyen dos fases de un proceso cuya culminación resulta incierta. La persona vuelve la espalda al presente para desplegar un horizonte donde se dibuja aquello que le interesa a la imaginación. Respecto a esta cualidad de lo posible, el antropólogo Victor Turner en diversos puntos de su *From Ritual to Theatre* plantea que la imaginación es el lugar en el que se dan los procesos liminales, un espacio en el que cualquier cosa puede suceder, una de las teorías fundamentales de dicho ensayo.

En las formas visuales, lo no perfilado nítidamente ayuda en el esfuerzo por conectar con lo imaginal o con abrirse a lo imaginativo. Leonardo lanzaba esponjas empapadas en diversos colores, para inspirarse mirando las manchas que dejaban en la pared, con sus semejanzas con rostros, personas, animales... un poco como quien observa las nubes para ver qué formas le sugieren⁶⁰, en el ejemplo más común de la pareidolia.

Pero ¿cuál es la razón de ese talento para sortear los límites temporales que ofrece lo imaginativo? Plotino planteaba que en la visión del Alma universal no había noción de pasado y de futuro, como si se produce en los productos del alma (los seres en el tiempo). Pero en la visión del Alma todas las razones existen simultáneamente⁶¹. Y

⁵⁹ Nussbaum, 2005 [1992], p. 299.

⁶⁰ Bredekamp2017 [2010], p. 237.

⁶¹ *Enéada* IV 4, 16, en Plotino, 1985, p. 396.

probablemente esa visión de otra realidad sea la que se obtenga a través de lo imaginativo, un talento específico del alma.

Un campo inmejorable de la abertura a las diversas posibilidades del yo y de los otros es, claro está, el mundo onírico, en el que a menudo soñamos con aquello que no experimentamos en la vida real, lo que pudo ser y no fue, o no ha sido todavía. La variedad de experiencias y sentimientos que comporta «son igualmente “suyos” en la totalidad de una psique que trata nuestras vidas de manera impersonal como si fueran mitos»⁶². Gaston Bachelard distingue entre sueño y ensoñación, más creativa, y en la que interviene la conciencia. En este espacio, indica: «En la ensoñación, tomamos nuevamente contacto con posibilidades que el destino no ha sabido utilizar»⁶³. La ensoñación rompe con las pasadas estabilidades establecidas en la conciencia, una brecha desde la que puede irrumpir la novedad. Sobre ello ahondaremos en el capítulo dedicado a los sueños.

Desde su condición de lo todavía indeterminado, de diseño sin ni siquiera esbozo, de idea latente, lo imaginativo posible sirve para mantener una mentalidad abierta a lo que está por llegar, todavía no presente, que ha de fertilizar luego el campo de lo positivo. O también para compensar aquello que pudo ser pero no fue, un modo de hacerlo propio, aunque finalmente no viera la luz.

Creía Sartre que la facultad tiene que permitir al ser humano moverse hacia lo que todavía no es⁶⁴, o como afirma el proverbio del infierno de Blake: «lo que hoy está probado, antaño fue sólo imaginado»⁶⁵. Un cargamento de ideas fecundas aguarda su momento en las vagas formas de los infinitos mundos imaginables, a la espera de ser reclamadas efectivamente en el campo de juego físico. La cualidad capacita para sobrepasar los propios límites y para trascenderlos⁶⁶. Incluso tiene una aplicación en la ciencia, ya que decidirse por una posibilidad entre otras es un paso previo a cualquier descubrimiento. Antes de la ciencia experimental se halla la especulación que ensancha mentes y abre la puerta a futuras comprobaciones.

⁶² Harpur, 2006 [2002], p. 132.

⁶³ Bachelard, 2013 [1960], p. 170.

⁶⁴ Sartre, Jean-Paul, *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada, 1981 [1943], p. 435. Como señala Salabert, incluso desde un sistema que ciertamente no simpatiza con lo mágico, como la fenomenología existencialista sartriana, se sostiene que el acto imaginativo tiene algo mágico: Salabert, 2005, p. 243.

⁶⁵ Blake, 2013, p. 97

⁶⁶ Greene, 2005 [2004], p. 277

En algunas religiones y mitos el estado previo en el que todas las posibilidades pueden concebirse es el de las aguas primordiales anteriores a la creación⁶⁷. Por ejemplo, de acuerdo con la metafísica vedántica de la India, existe una fase del ciclo cósmico, o una fase que existe cuando este todavía no ha iniciado su movimiento, para ser más precisos. El cosmos va perdiendo su poder poco a poco, hasta desgastarse por completo. Entonces, durante el *pralaya*, el universo se disuelve y queda unificado en una masa única, en la que recupera la fuerza, para iniciar el ciclo de nuevo. Durante ese intervalo entre la destrucción de un universo y la creación del siguiente, la deidad Vishnu descansa sobre la serpiente cósmica —Sesha— en el océano infinito tras la disolución universal. Lo posible ensueña universos y desarrollos en un estado larvario, como envuelto en el líquido amniótico de la gestación de lo que se manifestará.



Anónimo, *Vishnu y Lakshmi sobre la serpiente Shesha*, 1870 aprox.

La música es una de las artes que de una manera más natural y rotunda puede plasmar estéticamente esa concepción circular del tiempo. Analizando las ideas sobre la música del romanticismo, Carmen Pardo sostiene que con su tendencia a lo sinfónico sin voz se engendraban posibles series infinitas, al menos en el espíritu, y con ello una nueva sensibilidad de lo posible que implicaba tanto una liberación del sujeto como la voracidad de lo abierto que constituye lo divino⁶⁸. Al fin y al cabo, jugar con las posibilidades es potestad del dios o de los dioses. [Los ragas de la India](#) o las cortinas sonoras de [John Coltrane](#) no andan muy alejadas de esa estructura cíclica musical.

⁶⁷ Eliade, 1999 [1955], p. 165

⁶⁸ Pardo, 2016, pp. 75-76.

Para ilustrar ese estado universal sin formas, solo con la forma única primordial, pueden servir los celebérrimos [*Cuadrado negro sobre fondo blanco*](#) y *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*, de K. Malévich, al menos desde mi punto de vista. El pintor, y con él sus acólitos suprematistas, toman su nave, se elevan del planeta y se alejan hacia el espacio exterior. Las imágenes suprematistas muestran planos cenitales que ahora identificamos con vistas aéreas, para finalmente abandonar la Tierra y sumirse en la negrura trascendente de las profundidades siderales —en la versión negra⁶⁹.

Pero es en la versión blanca en la que riza el rizo. El pintor ruso llevaba las cosas mucho más allá de la realidad presuntamente objetiva de los realistas, pero también de las cosas no como se ven sino como se piensan de los cubistas, de ahí que se llamaran suprematistas⁷⁰. El pintor suprematista los concibió como iconos de su tiempo. El blanco en su forma pura resulta la ausencia de todo color en unas tinieblas luminosas. Es el estado del Uno sin segundo, —*ekam evadvityam*, Brahman, en la terminología vedántica—, el todo convertido en una sustancia única, el estado monista máximo, su quintaesencia, el Esfero de Parménides o Empédocles, en términos de la filosofía presocrática, estado en el que la tierra no se distingue del agua, en palabras del *Corpus hermeticum*⁷¹.

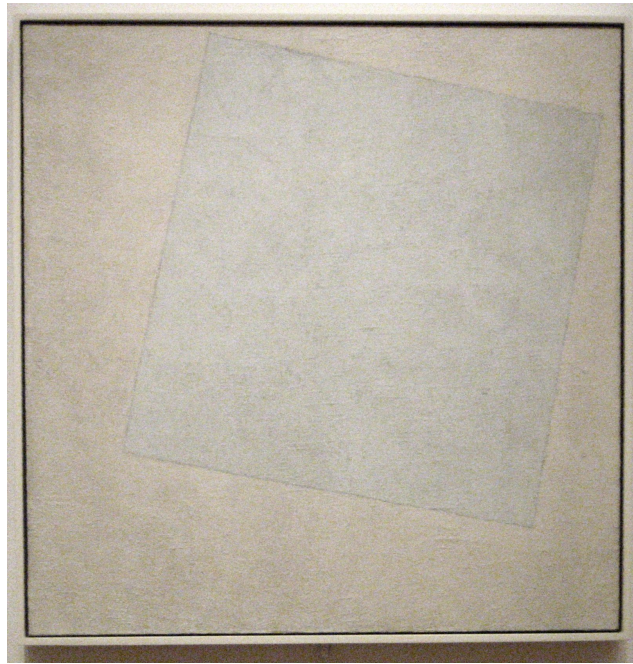
Con sabiduría gnóstica, Goethe hace decir al Mefistófeles de *Fausto*, en su primer encuentro con el sabio paradigmático del pensamiento europeo: «Yo soy una parte de la parte que al principio era todo»⁷². El diablo como el producto de la división continua del Uno o Esfero que hay en el monismo inicial.

⁶⁹ Sume en una negrura sabia, como las iniciaciones místicas de la Antigüedad griega, que según parece comenzaban en absoluta oscuridad, tinieblas rotas por una luz deslumbrante, incienso y música armoniosa acompañada por la visión de la estatua de la divinidad: Puigarnau, 1995, pp. 56-57.

⁷⁰ Ángel González, «Un enemigo de la luz», en Malévich, 2013, p. 7.

⁷¹ *Corpus hermeticum*, I, 5, Coopenhaver (ed), 2000, p. 111-112; para la terminología vedántica, véase Panikkar, 2014, p. 786 y ss.

⁷² Goethe, 2010 [1808, 1832], p. 107.



K. Malévich, *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*, 1918

Si la intuición capacita para percatarse de una realidad más sutil, la imaginación sirve para desvelarla, eludir el sujeto pétreo, solidificado, reificado, inherente a las formas post-cartesianas, percibir lo incorpóreo, los niveles más livianos de la realidad pneumática, polar el universo de capas y más capas. La intuición y la imaginación actúan de inmediato, no necesitan deliberar ni pasos intermedios entre premisas y conclusiones. Y en estas corrientes culturales subterráneas del hermetismo, la filosofía oculta y otras la imaginación es el órgano que permite conectar con estas realidades suprasensibles. Su represión equivale a perder el contacto con esa faceta, lo cual transforma por completo los aspectos cognitivos, la ciencia, la antropología... es decir, que modifica por completo la cosmovisión.

Así pues, el artista según el paradigma hermético que se propone aquí, debe acostumbrarse a saber explorar lo informe, lo latente, la cosa antes de que escoja entre los muchos senderos y cambie; el explorador deberá aprender a interpretar los signos con los que orientarse por los senderos entre la espesura de la selva de lo fantaseado. También los fantasmas internos. Esquematiza Starobinski que la imaginación opera en dos modos antagónicos: el primero, como un aliado de la función de realidad de la conciencia; pero junto a lo anterior, es capaz de retrotraer la mente hacia sus fantasmas, retirarse hacia las sombras para jugar con fabulaciones, con la conciencia que huye de lo

real para ser rey de su universo de ensueños⁷³. Desde un criterio «hermético» —en sentido lato— esa segunda opción sería más amplia y compleja, y diría que con los ensueños modifica las condiciones de vida y, de ahí, puede propagarse hacia la sociedad.

No cualquiera puede cabalgar tan proteica fuerza; se requiere un largo aprendizaje, además de paciencia inasequible a los yerros. Aprender cómo moverse por los multiversos infinitos de lo posible no es poca cosa; como advierten cuentos tradicionales o tantos relatos fantásticos, el empeño no está libre de riesgos, más bien al contrario: quien entre en el bosque sin saber leer sus señales, acabará destruido por su creación, sea un golem, sea un alien creado por bioingeniería. «*The basis of most theories of natural magic is the power of the imagination, aided by planetary influences and the vis verborum, musices, etc., and that this can work in two ways, subjectively or transitively*»⁷⁴.

La imaginación descuella en esa cosmovisión mágica como una facultad imprescindible gracias a la cual el mago, el artista o el imaginativo a secas transforma el mundo. En *Dodes' ka-den* (Akira Kurosawa, 1970)⁷⁵ el cineasta mostró las consecuencias de la derrota japonesa en la II Guerra Mundial, con las ciudades en ruinas de su país, en una obra que puede formar un díptico con *Alemania, año cero* (*Germania anno zero*, Roberto Rosellini, 1948). Lo relevante del filme de Kurosawa para este estudio es que propone dos instrumentos con los que superar las limitaciones impuestas por la miseria colectiva: la camaradería grupal y la imaginación; con ellas podrá afrontarse el naufragio de la sociedad y el derrumbamiento de infraestructuras y hogares.

Gracias a la facultad un mendigo hace soñar al hijo de una prostituta que vive en la calle; le habla por ejemplo de la casa que construirán cuando todo vaya bien; otro ejemplo de imaginación activa que sirve como herramienta de liberación a una presión psicológica insoportable se da en el loco del lugar, quien cada día simula ser el tren que realizaba sus trayectos por el barrio⁷⁶; imita a la máquina de metal, incluso mantiene horarios con perseverancia. Soñar con unas condiciones de existencia más amables les

⁷³ Starobinski, 1974 [1970], pp. 137-139

⁷⁴ Walker, 2003 [1958], p. 149. Traducción propia: «El poder de la imaginación es la base de la mayoría de teorías de magia, ayudado por las influencias planetarias y la *vis verborum*, músicas, etc., y eso puede trabajar de dos maneras, subjetivamente o transitivamente». En el siguiente capítulo, el tercero, entraremos más en detalle sobre cómo se ordena esa forma de comprender el mundo basada en la magia.

⁷⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=wIxGFLe5Pzo> [última consulta, 21-06-15]

⁷⁶ <http://www.tcm.com/mediaroom/video/477910/Dodes-Ka-Den-Movie-Clip-Train-Freak-.html> [última consulta, 21-06-15]

permite afrontar los rigores de la posguerra y crear las nuevas condiciones que se desarrollarán durante las siguientes décadas. Ya Henri Bergson en su *Les deux sources de la morale et de la religion* había opuesto a la potencia disgregadora de la inteligencia, conocedora del drama inevitable de la muerte, el rol de la función fabuladora. La imaginación permite adaptarse a la vida, hace tolerable el sufrimiento y sirve para modificar las circunstancias⁷⁷.

Antes de pasar al siguiente apartado, conviene tener en cuenta que la imaginación ha sido muy diversamente concebida en las diversas culturas y periodos. A lo largo de la historia se ha producido una polaridad entre periodos de gran efervescencia en el aprovechamiento de lo imaginativo —incluso de uso colectivo de los mundos sutiles, como el *barzaj* sufi—, con otros de decidido rechazo, en los que se ha reprobado por parte de las autoridades políticas, religiosas o científicas ese tipo de saber y de perspectiva vital. Lo mismo ha sucedido con teorías y escuelas que se estudian dentro del esoterismo occidental, ya que, recordemos, uno de los cuatro puntos esenciales que definen a este según Faivre es la imaginación viva⁷⁸.

Si nos atenemos al ordenamiento de la historia del arte por periodos y estilos —un criterio no muy fiable pero usado generalmente— encontramos influjo hermético y neoplatónico en el Renacimiento, del teísmo o del panteísmo en el Romanticismo, de la teosofía o del espiritismo en el Simbolismo y el Decadentismo, de la teo y de la antroposofía en la abstracción, del psicoanálisis junguiano en el Surrealismo o del chamanismo y el orientalismo durante la contracultura.

Podríamos llamar a estos autores que comparten aspectos de una mentalidad, afines en el interés por algo mágico que subyace al arte, como la comunidad vertical imaginativista. Permanecen unidos en su capacidad de saltar por encima de otros tipos de condicionamientos, para compartir una mirada más o menos hermética que ha primado lo imaginativo en el sentido dado por esta corriente. Ello los hace más afines con artistas de otros periodos pero similar mirada que con compañeros de generación o incluso de corriente artística. Podríamos incluir total o parcialmente en ella a ciertos artistas románticos, a Tarkovski, Lynch o Anger, a Miguel Ángel y al primer Botticelli, a Blake, a Balzac, Kafka, Kubin, Apuleyo o Pessoa, a los simbolistas, a una parte

⁷⁷ De hecho, la teoría de la imaginación mítica del psicólogo Bergson tiene concomitancias con la idea de imaginación genuina. Bergson planteó una capacidad del pensamiento mítico en cada ser humano, una potencia para la fabulación. En palabras de Carretero Pasín, comentando a Bergson, dicho talento sería indispensable para la vida humana, ya que resultaría una estrategia protectora frente a la incertidumbre de la existencia: Carretero Pasín, 2006, p. 110.

⁷⁸ Antoine Faivre, «Introducción I», en Faivre y Needleman (comp.), 2000 [1992], pp. 9-22, pp. 16-17.

significativa de los surrealistas, especialmente a Varo, Carrington y Coulqhoun, a los pintores de arte sagrado de muchas tradiciones...

En las décadas en que esta cosmovisión con sus diversas vías de pensamiento retorna al subterráneo, se ataca el vínculo con la cosmovisión hermética, incluso en ocasiones con contundencia homicida, como durante las diversas persecuciones de la brujería en Europa y en América, tanto en la parte latina como en la anglosajona.

1.2 Los fulgores irisados de la feérica región-vital imaginal

There are more things in heaven and earth, Horatio
Than are dreamt of in your philosophy⁷⁹.



Richard Dadd, *Contradiction: Oberon and Titania*, 1854-58

Para encabezar este apartado hemos elegido al ilustrador Richard Dadd con su obra maestra *Contradicción: Oberon y Titania*. El pobre atormentado Richard Dadd, recluido durante muchos años en un psiquiátrico de presidio por haber matado a su padre durante un trastorno mental. Pocos artistas han destacado tanto como Dadd en poner en imágenes el espíritu de la imaginación en sus obras más significativas. Él nos servirá para ilustrar el acceso a la dimensión feérica, la de hadas, elfos o gnomos.

⁷⁹ Shakespeare, 1997 [1601], Acto I, escena V, p. 216. Traducción en esta edición: «Hay más cosas en la tierra y en el cielo, / Horacio, de las que tu filosofía pudo inventar».

Dicha cosmovisión prefiere la proliferación centrifugadora que la reducción centrípeta, apoyado por una relativización carnavalesca. Al artista le encantaba soñar con espacios festivos cargados de personajes, un *horror vacui* riquísimo en expresividad, con cada personaje y situación claramente esbozado.

El espacio en el que manda la imaginación no podía ser otro que los bosques. Como en la mitología griega, los dibujos de Dadd o el país de maravillas que recorre Alicia, el hogar de los seres feéricos puede encontrarse en los bosques más frondosos, no en las ciudades, espacio propicio para las reflexiones de Sócrates —o las cámaras de videovigilancia— pero no, desde luego, para hadas, ninfas o elfos. El pensamiento mágico se siente más a gusto en la espesura que en las megalópolis, lugar del raciocinio y del poder humano. De lo que hablan las escenas feéricas es de una realidad previa a las urbes; de hecho, las grandes aglomeraciones de personas, cemento y asfalto acallan a este tipo de seres⁸⁰.

De acuerdo con un texto que adapta míticamente el espíritu del hermetismo al siglo XX, *El Kybalion*, estos seres pertenecerían a los tres planos de la mente elemental. Son seres sin extensión física, indetectables por los sentidos humanos o para los modos de captura digitales. También alguno de ellos puede catalogarse dentro de los planos de seres angelicales, dentro del gran plano espiritual⁸¹. La cuestión de los elementales con cuerpo sutil en lugar de material constituye un asunto para la percepción, pero sobre todo para la imaginación.

Bruno resumió sus ideas sobre la magia en lo que se refiere a los seres feéricos con que: «unos espíritus habitan la materia más grosera, otros una más sutil, que unos moran en los cuerpos compuestos, otros en los simples, que unos [residen] en los sensibles, otros en los insensibles»⁸², en una prolongación de las teorías sobre los daimones griega. Respecto al pensador renacentista y la ontología de la posibilidad, sostiene Gómez de Liaño, en referencia a los criterios mágicos de Giordano Bruno, que los espíritus de la magia «son universos posibles, tiempos, espacios, cuerpos, modos de vida posibles, periplos desorbitados de las cosas»⁸³. Y aún más referido al mismo tema:

⁸⁰ Aunque ahora les han salido competidores con las identidades virtuales en la dimensión electrónica, fenomenológicamente análogos a los daimones sin cuerpo para quien navegue por la Red y reciba sus mensajes.

⁸¹ Tres iniciados, 2102, pp. 84-91

⁸² Bruno, 2007, p. 268.

⁸³ Recogido en Bruno, 2007, p. 240.

«Ni a la cosa ni al universo podemos ponerles límites, pues eso nos obligaría a reconocer que no hay infinitas posibilidades de condiciones de cosas»⁸⁴.

La forma más adecuada de entenderlos es huir del lenguaje del logos, o al menos del logocentrismo, que busca la sustancia de cualquier cosa: pero de los seres feéricos se puede decir lo mismo que asegura Hillman respecto a los *eidolon*: a saber, que no son; en lugar de ello, parecen ser, aparentan, asemejan⁸⁵. Estas criaturas están relacionadas con el mundo interior, con lo anímico, son un producto de mirar desde la psique, pero también están relacionados con lo más primordial de la naturaleza, de ahí que hayan sido considerados seres elementales en diversas teosofías.

Más allá de si están captando la realidad objetiva, forman parte de una dimensión subjetiva o son una simple quimera, discusión que no nos interesa, tradicionalmente han sido percibidos por un cierto tipo de personas con una sensibilidad especial; este tipo de personas ha sido capaz de entrar en contacto con seres daimónicos, es decir, de espíritus sin carnalidad; chamanes o médiums acceden a una configuración de lo real inscrito en un horizonte muy diferente al del racionalismo.

El espacio en el que confluyen lo físico y lo psíquico, lo mental y lo anímico, lo astral y lo espiritual, es aquel en el que se desarrolla la trama del *Fantastes* de MacDonald. En la referida novela el narrador y protagonista Ánodos —entre otros sentidos, significa ascensión a Dios— afirma que el estado cognitivo para percibirlos es el de asombro crónico, un estado similar al del infante⁸⁶. Ese estado de apertura a lo otro también caracteriza a la obra artística, incomprensible para una mirada literalista. ¿Tiene un sentido literal cualquier obra, siempre representa? La apertura, la desfamiliarización, el extrañamiento, resultan necesarios tanto para crear como para recibir adecuadamente el arte.

Es gracias a la imaginación que se accede a la visión en la que los fenómenos chamánicos, espirituales, sobrenaturales, etéreos o cualquier otra variante, tienen sentido para sus exploradores. Los novicios de chamán han de aprender a dominar su «imaginación guiada», con la que desenvolverse en la Otra Realidad; para ello, anulan el principio crítico para que afloren a la conciencia emociones, imágenes y fantasías⁸⁷. Con este talento el chamán podrá moverse por la dimensión feérica. Para el hermetismo, los seres que encuentre no son imaginarios como sinónimo de fantásticos o de irreales.

⁸⁴ Recogido en Bruno, 2007, p. 162.

⁸⁵ Hillman, 2004 [1979], pp. 83-84.

⁸⁶ MacDonald, 2014 [1858], p. 55.

⁸⁷ Lewis-Williams, 2005, p. 137

Mircea Eliade sostiene que «el mundo imaginario y el mundo intermediario de las experiencias extrasensoriales no son menos reales que el mundo físico»⁸⁸.

La percepción de lo existente, el concepto de realidad postulado por el racionalismo, esculpe en la mente un criterio de solidez que limita lo real a aquello ya conocido⁸⁹. La imaginación viva no es la creación de reinos mentales autónomos creados en la psique de cada cual, o no exclusivamente, sino que permite romper la dureza de lo esculpido, acceder a una visión de lo real mucho más amplia de lo que permite vislumbrar la razón o los sentidos, mostrar niveles profundos de lo multidimensional. Los alquimistas siempre han creído que «*through the magical qualities of their imagination they could manipulate the universe*»⁹⁰.

Los seres feéricos pertenecen a esa dimensión *imaginal*. El término imaginal fue acuñado por Frederic Myers, un investigador de lo psíquico de formación en clásicas, que murió a principios del siglo XX⁹¹. Ese concepto luego fue retomado y divulgado de manera más mayoritaria por Corbin, al menos en el ámbito académico. La expresión será recurrente en este estudio; en Corbin, la palabra adapta el término árabe *alam al-mital*.

Lo imaginal interviene como una fuerza de la imaginación que capacita para conectar con lo metafísico. Los mundos imaginales no forman parte de la experiencia de lo real mundano materialista, pero sí pueden ser percibidos desde el mapa cognitivo del chamán o del mago hermético —y del artista visionario. Para ellos, «los seres imaginales forman parte de nuestra experiencia de la realidad, y probablemente lo han sido desde el nacimiento de la consciencia humana»⁹². Son incorpóreos más no inmateriales⁹³.

Para Corbin los *mundus imaginalis* resultan un producto de la imaginación, o esta como llave que los abre; ellos se despliegan en universos atópicos, sin unas coordenadas

⁸⁸ Eliade, 1984 [1962], p. 237

⁸⁹ De hecho, se diría Lo daimónico ha sido siempre controvertido; es más, el pensamiento moderno rechaza su simple existencia per se, de manera se diría consubstancial. Incluso Ernesto de Martino, pese a ser tan sensible a estos asuntos, que él llamaba de la metapsíquica, llegó a escribir: «En ciencia, cualquiera sea su objeto, todas las hipótesis son posibles, salvo la de los espíritus y la de las fuerzas ocultas —y ello no por apriorismo o dogmatismo, sino por la simple razón de que la ciencia, por su origen y pro su estructura, rechaza tal hipótesis»: Martino, 2004 [1948], pp. 557 n. 82.

⁹⁰ Traducción propia: «mediante las cualidades de su imaginación podían manejar el universo»: Szulakowska, 2011, p. 11.

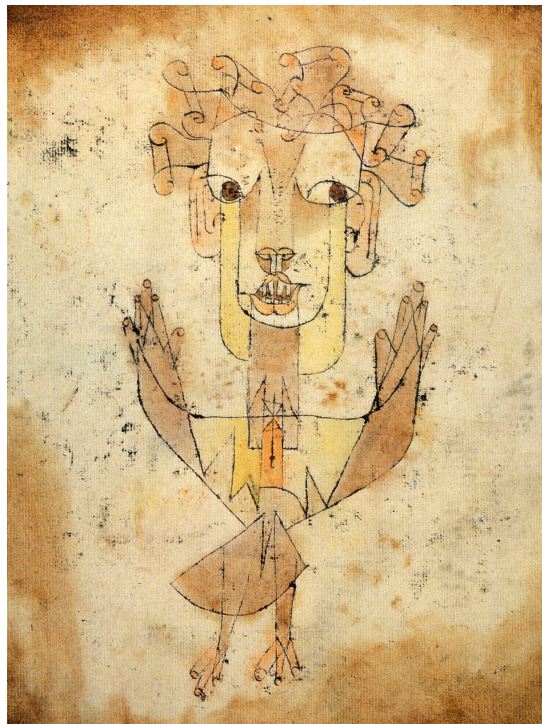
⁹¹ Kripal, 2015 [2011], pos. 1171 y ss.

⁹² Narby y Huxley (ed), 2005 [2001], pp. 230

⁹³ Harpur, 2006 [2002], p. 30 y ss..

físicas, al menos según la física de la ciencia mecanicista estándar⁹⁴. La condición del mundo *imaginal* de pensar realidades no presentes inmediatamente por los sentidos, se actualiza en el arte por la propia naturaleza del medio. En cierta medida, hacer visible lo invisible, consiste en convertir en algo visible lo invisible por antonomasia: los mundos imaginables.

El milagro estético de volver visible lo invisible constituye una célebre fórmula artística expuesta por Klee —y por otros antes que él, claro. Poéticamente, Chantal Maillard expone que la propiedad metafísica del arte consiste en revelar presencias⁹⁵. Ese objetivo vuelve a igualar arte y magia, ambas maneras de manejar lo invisible y permitir que se vea y que pueda comprenderse, algo crucial para el ser humano, ya que como sentenció Heráclito en su fragmento: «la armonía invisible vale más que la visible»⁹⁶; lo invisible como previo y más original que lo visible.



Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920

⁹⁴ Corbin, 1993 [1958], p. 254 y ss. En otro texto Corbin describe los *mundus imaginalis* como «el mundo autónomo de las figuras-arquetipos» Corbin, 2000 [1984], p. 61. Las posibilidades de lo imaginal forman parte nuclear de la filosofía perenne y del hermetismo. Para una descripción del método trascendentalista de Corbin, quien opta por lo metafísico frente a lo histórico, desde un criterio religionista, véase Hanegraaff, 2012, pp. 299-302, punto de vista interesante puesto que Hanegraaff prefiere un posicionamiento historiográfico.

⁹⁵ Maillard, 1992, p. 139. La imagen como la evidencia de lo invisible, que sostendrá Jean-Luc Nancy: Nancy, 2003, p. 30 y 171.

⁹⁶ Fragmento 648 en Tales, Anaximandro y Anaxímenes de Mileto; Pitágoras y los primeros pitagóricos; Alcmeón de Crotona; Jenófanes; Heráclito y Parménides, 1981, p. 355.

Sobre el *Angelus Novus* de Klee, cabe añadir, a modo de digresión, que la palabra ángel significaba originariamente mediador, entre la Inteligencia y lo manifestado⁹⁷; los seres feéricos, hechos de palabras, imágenes, o de elementos, resultan los seres de la imaginación activa que actúan como mediadores entre dos áreas, en este caso lo superior y lo inferior —lo de arriba es como lo de abajo, según la *Tabla esmeralda* alquímica—, lo celeste y lo terrestre, lo divino y lo humano.

El ermitaño Pelagius, maestro de Libanius, quien a su vez lo sería del abad Trithemius o Tritemio, en la última década del siglo XV —el creador de la esteganografía, el mensaje cifrado, y que aparecerá en más ocasiones en la tesis—, proponía un sistema epistemológico con los seres feéricos como intermediarios en el conocimiento del Uno⁹⁸; nos podemos preguntar si las imágenes no sirven al ser humano como mediadores para acceder al conocimiento inscrito en ellas.

Corbin incluso propuso un método cognitivo, el *ta'wil*, inspirado en técnicas del esoterismo musulmán, consistente en llevar lo sensible a su forma imaginativa y luego a los principios de los que emana, los arquetipos. Hillman cree que al hacerlo se descubren las raíces arquetípicas⁹⁹. Con la imaginación se perciben los mundos imaginales, ella constituye la percepción del *anima mundi* o mundo del alma, de los daimones, el Malakût de la teosofía sufi¹⁰⁰. En la teoría de Corbin ese mundo intermedio del *Anima Mundi*, entre lo puramente inteligible divino y lo sensible sería aquel aprehendido por la imaginación activa¹⁰¹, nada que ver con castillos en el aire o libre asociación de ideas. Así pues, la imaginación desvela una realidad sutil constitutiva de lo real, dimensión ontológica, cuya percepción cambiaría la cognición y las formas de epistemología para ordenar y transmitir dichas modificaciones.

⁹⁷ Maillard, 1992, p. 53. Sobre Klee escribió Hugo Ball que era el pintor que se enamora de lo pequeño, del detalle, como en una ala de mariposa, pero sin por ello dejar de ver el cielo y lo infinito en lo minúsculo, pintando juntos a ambos: Ball, 2005 [1914-21], p. 192.

⁹⁸ Arola, 2002, p. 101; Pasi, 2011, p. 154.

⁹⁹ Hillman, 2004 [1979], p. 185. El término arquetipo en la filosofía influida por Platón se refiere a unas formas eternas y perfectas generadas en la mente divina o variantes. En la forma de entenderlo más común en el siglo XX, se toma a partir de Jung, para quien existen unas imágenes primordiales que serían universales, por tanto no limitadas a ningún individuo, y que serían forjadoras de cultura y de personalidad. Piechowski-Jozwiak, Boller y Bogousslavsky recogen una cita de Jung en ese sentido: « An image can be considered archetypal when it can be shown to exist in the records of human history, in identical form and with the same meaning»: en Piechowski-Jozwiak; Boller y Bogousslavsky, 2017, 2.

¹⁰⁰ Corbin, 1996 [1979], p. 22 y 26.

¹⁰¹ Corbin, 1996 [1979], p. 44. En un fragmento de las Enéadas, Plotino argumenta que la característica del alma es justamente su condición de puente entre lo inteligible y lo sensible: *Enéada* IV 8, 7, en Plotino, 1985, pp. 540-541.

Las operaciones visionarias tienen lugar en dichos mundos *imaginalis*, que interactúa con el ser humano mediante los órganos de la fisiología sutil¹⁰². Ted Danton los define como mundos de los símbolos metafísicos, en un vínculo de lo imaginal con lo simbólico¹⁰³; para contactar con ello, ya avanzamos parte del capítulo siguiente, se hace imprescindible conocer su léxico formado por imágenes.

Con la herramienta mediadora de la facultad imaginativa se accede a dimensiones etéreas, previas a lo físico. En la gnosis sufi —punto de inicio de Corbin— cualquier universo existente nace de actos teofánicos originados por la imaginación divina. Es más, en ello se halla el principio y origen del ser¹⁰⁴. Pueden contarse mundos intermedios entre el inteligible y el material, mundos imaginales imperceptibles para los sentidos físicos —dado que no disponen de cuerpo material, al menos en sentido físico— a menos que se utilice la facultad para desbloquear las claves. La imaginación trabaja con los daimones, que a su vez son intermediarios entre los dioses —que serían como las ideas-raíz— y los mortales¹⁰⁵.

Lo imaginal se diferencia de la imaginación como mera facultad personal y subjetiva en su carácter externo, que sirve para conectar con otros reinos de la vida, el de las *animae coelestes*, espíritus y otros, para los que es necesario ejercer la imaginación activa. Estas *animae coelestes* permiten a cualquiera vincularse a ellas, servir como mediadoras para depurar la Inteligencia agente; con esa purificación puede alcanzarse la iluminación. Las consecuencias que comporta este tipo de creencias son muy relevantes

¹⁰² Corbin, 2000 [1984], p. 91.

¹⁰³ Anton, 2000 [1996], p. 127. Incluso algunos los interpretan de manera idealista: «la mente inventa mundos y los hace tan reales que se vuelven, efectivamente, reales»: Anton, 2000 [1996], p. 159.

¹⁰⁴ Corbin, 1996 [1979], pp. 173-176. Respecto a la cualidad mediadora de la facultad, Kripal cree que la mística cabalística entiende la imaginación de esa manera, órgano mediador que opera con la psique visionaria y con la matriz cultural, pero vacía de contenido propio. Con ella se accede a lo corporal (lo inteligible), transmutando lo sensible y lo intelectual en símbolos: Kripal, 2001, p.281. Una lectura muy cercana a la que se propone en este capítulo.

¹⁰⁵ Harpur, 2006 [2002], p. 74; Corbin, 1996 [1979], p. 21 y ss. Jaime Alvar, «Isis y Osiris Daímones (Plut., *De Iside*, 360 D)», en Alvar, Blánquez y Wagner (eds.), 1992, pp. 245-264, pp. 250-251. También los daimones o Eros son seres mediadores: Jaime Alvar, «Isis y Osiris Daímones (Plut., *De Iside*, 360 D)», en Alvar, Blánquez y Wagner (eds.), 1992, pp. 245-264, pp. 250-251; Fernando Gascó, «Devociones demoníacas», en Alvar, Blánquez y Wagner (eds.), 1992, pp. 231-244, p. 233, siguiendo un célebre fragmento de *El banquete* (202D). Más sobre los daimones, Pasi, 2011, p. 149 y ss.

Ya desde Hesíodo, en Grecia se dividía las especies racionales en cuatro: dioses, daimones, héroes y humanos, sirva como ejemplo de esa ordenación Plutarco: *La E de Delfos* 390E, en Plutarco, 1995, p. 263. En otro texto de Plutarco, el diálogo sobre los oráculos y su desaparición, uno de los personajes incorporados por el autor, Cleómbroto, indica que los daimones se diferencian de los dioses en que mueren —aunque su vida se extienda a muchos más años que la humana—, a que son con quienes se contacta en los oráculos y quienes transmiten la voluntad de los dioses, y a que una parte de ellos son malvados, al menos según el criterio humano. Plutarco, *La desaparición de los oráculos* 418D-F, en Plutarco, 1995, pp. 383-384.

socialmente, puesto que las iglesias institucionalizadas pierden valor, al no ser el único medio para la liberación personal o la sabiduría absoluta¹⁰⁶.

El mundo imaginal —o ideas similares— ha recibido diversos nombres a lo largo de la historia. Desde Malakût o ciudad esmeralda en la gnosis sufí al reino de las hadas, infinidad de posibilidades referidas a la esfera de la imaginación; mil nombres para algo que plasma esa noción de infinitud. El guionista de cómics Alan Moore lo llamó [Inmateria](#) en su serie *Promethea*, construida a partir del horizonte cultural hermético. Moore inventó al ser feérico [Promethea](#), ser imaginal quien, unido a una persona, servía de guía que abría la posibilidad de acceder y de explorar ese universo inmaterial pero objetivo y tan personal como impersonal de la imaginación. Encarnaba dicho mundo.

Lo imaginal puede funcionar como un espacio de libertad con el que dar nueva energía a lo físico. Como en el [Cristo atado a la columna](#), de Bramante (1490), la facultad serviría como obertura con la que acceder a una realidad más plena; en sentido neoplatónico equivaldría a trascender la dimensión del dolor por una de belleza liberadora, como ese paisaje que se abre en la puerta a la izquierda de Cristo, un panorama a un paisaje natural, que contrasta con el sufrimiento presente del personaje en plena pasión. Ese tipo de composición, con ventanas o puertas que dejan ver un paisaje, fue muy habitual por esa época en el Renacimiento italiano.

Aunque la teoría de Corbin resulta clave para el enfoque de la imaginación que proponemos, cabe reconocer que lo utilizamos de modo diferente, o con nuevos matices al extenderlo a más áreas, para ser más precisos. Como hemos indicado, su imaginación activa sirve para acceder a los datos de un mundo intermedio entre lo inteligible y el material, una percepción del *anima mundi*; Corbin tiene un interés puramente espiritual, según la tradición de diversas culturas, pero sobre todo del chiismo, de concebir una gnosis de los reinos sutiles.

En la propuesta de la tesis, además de ese sentido dentro del imaginario esotérico-hermético, aprovechamos la misma teoría de lo imaginal, pero para aplicarla al mundo del arte. Las obras de arte pueden devenir petrificaciones de ese nivel de realidad, fósiles en feliz metáfora de Alan Moore, que nos capacitan para hacernos una idea de

¹⁰⁶ Antoine Faivre, «Fuentes antiguas y medievales de los movimientos esotéricos modernos», en Faivre y Needleman (comp.), 2000 [1992], pp. 37-116, pp. 96-97. El mismo Faivre, como ya se dijo inicialmente, discípulo de Corbin, en otro texto, y a resultados de cavilar sobre Jacob Böhme, que el tipo de imaginación mágica, activa, o creativa del hermetismo servía para conectar con lo divino, el otro mundo, otra realidad, etc.; consistía en una especie de órgano que la mayor parte de la población tiene dormido, un intelecto específico: Antoine Faivre, «La théosophie chrétienne au XVII^e siècle», en Faivre; Bonardel, 2013, pp. 77-80, p. 79.

toda esa dimensión mágica que, sin esas obras, visionarias o no, quedaría inmanifiesta. Alan Moore las estima como las «pruebas» más convincentes¹⁰⁷.

El antropólogo del arte Gell otorga una capacidad de acción a los objetos, y por tanto a las obras de arte, que pueden devenir como agentes secundarios en los procesos, extensiones de una personalidad¹⁰⁸. En palabras de Martínez Luna, «medios a través de los que se manifiestan y realizan intenciones»¹⁰⁹. Como reflexiona Gell: «*Through the study of these artefacts, we are able to grasp 'mind' as an external (and eternal) disposition of public acts of objectification, and simultaneously as the evolving consciousness of a collectivity, transcending the individual cogito and the coordinates of any particular here and now*»¹¹⁰.

En mi opinión, la instalación de Claudio Parmiggiani, *Luz, luz, luz*, del 1968, trabaja sobre esa idea de la imaginación y de la luz como elementos que intermedian entre dos ámbitos, lo inteligible y lo sensible, lo actual y lo que está por llegar, o relaciones similares. La imaginación como un umbral, con el espectador situado a este lado pero que mira hacia el otro, del que llegan sus resplandores.

¹⁰⁷ Moore, 2014 [2002], p. 136.

¹⁰⁸ Gell, 1999, pp. 17-23. En palabras del teórico de los estudios visuales Moxey: «Los enunciados en torno a objetos dotados de una vida propia que poseen un estatus existencial dotado de agencia- se han convertido en lugar común»: Moxey, 2009, p. 8. Una forma de entenderlo que no queda tan lejos de Adorno, quien consideraba a la imagen como un campo de fuerza que, de alguna manera, cobra vida cuando es mirada: recogido en Bredekamp, 2017 [2010], p. 240.

¹⁰⁹ Martínez Luna, 2012, p. 177.

¹¹⁰ Gell, 1998, p. 258. Traducción propia: «Mediante el estudio de estos artefactos somos capaces de captar la “mente” como una externa (y eterna) disposición a la objetivación de actos públicos, y al mismo tiempo como una conciencia en evolución de una colectividad que trasciende el pensar individual y las coordenadas de cualquier aquí y ahora». Sin embargo, a Gell se le ha criticado que su antropología y su distinción «persona» y «cosa» sigue dentro del marco teórico del humanismo y la filosofía occidental: Martínez Luna, 2012, pp. 185-186.



Claudio Parmiggiani, *Luz, luz, luz*, 1968

De esta manera, la instalación tiene la virtud de conseguir recrear el efecto de lo imaginal, en la propuesta de esta tesis, es decir, una región-vitral, similar a la atmósfera creada en las iglesias góticas con los vitrales; de ese espacio intermedio creado y en el que el conocimiento se transmite por imágenes puede decirse algo similar a las palabras que el abad de Suger dedicaba al espacio con vitrales de las catedrales góticas, con su sugerente atmósfera de luz y color únicos: «creo encontrarme en cierta manera en alguna extraña región del universo que no existe en absoluto, ni en la faz de la tierra, ni en la pureza del cielo»¹¹¹. Una zona metafísica en la que confluyen tanto lo inteligible como lo sensible, zona de transición en la que se indaga en lo otro.

Los mundos de la imaginación adquieren una categoría ontológica de estados intermedios, situados más allá del tiempo —como mínimo del tiempo histórico humano— y del espacio físico; esa división propia del hermetismo-neoplatonismo, con la imaginación en un estado intermedio entre lo sensible y lo inteligible, sigue el gusto por las estructuras tripartitas del no dualismo —según se verá en el apartado correspondiente—; allí se puede experimentar un preludio del estado no dual que funde

¹¹¹ Recogido en Gonzalo M. Borrás Gualis, «Lo fantástico en el mundo medieval», en Calvo Serraller, Bango Torviso [et altri], 2006, pp. 43-58, p. 50.

sujeto y objeto¹¹², ambos espoleados por la vis imaginativa y su inclinación por lo híbrido y las transformaciones.

Supera por tanto uno de los principios instaurados por la filosofía: la dualidad mente-interior-subjetivo, por un lado, y mundo físico-exterior-objetivo por el otro. No es ya solo que los bordes entre ambos se mezclen, sino que parecen conformar más bien un sistema monista, pero dispuesto en dos modalidades. Y si ello actúa así, lo mágico-subjetivo será entonces aceptable lógicamente. En una tesis cuya propuesta enraíza en la no dualidad, motivo recurrente en todo el texto, no podía menos que intentar comprender esa imaginación genuina esotérica que permite fundir en él sujeto y objeto.

Y ese espacio mediador tiene correlatos también con lo hermético: en el himno homérico dedicado al dios, Hermes es calificado de guardián de los umbrales o merodeador de las puertas¹¹³. Hermes habita en el espacio fronterizo. Es más, San Agustín ofrece una interpretación de la etimología de Mercurio como que proviene de *medius currens*, el que corre en medio, ya que la palabra interviene como intermediario entre los seres humanos, «corre» entre ellos¹¹⁴.

Quizá por su parte divina, los seres feéricos o daimónicos producen una pasión reverencial; el ser humano no puede observar desapasionadamente, objetivamente, dicha relación, porque por esencia dicho vínculo rompe con el sujeto y el objeto, tiende a poner en suspenso el ego, el yo racional, de quien se encuentra con ellos, como en aquellas experiencias de locura sagrada de las que hablaba Platón en *Fedro*¹¹⁵. Harpur especula en que seguramente se debe a que la imaginación del humano y la del ser

¹¹² Salabert, 2005, p. 49. Anecdóticamente, este teórico del arte desarrolla la teoría de lo medio de la imaginación, pero vinculándolo no al hermetismo y el esoterismo occidental sino al psicoanálisis lacaniano: Salabert, retomando conceptos de Lacan, piensa en la facultad como dominio de lo que media entre lo Real proto-humano y lo simbólico (Salabert, 2005, pp. 202-205). Entre ellos, se sitúa lo Imaginario.

Denotando un influjo lacaniano, como mínimo en mi opinión, Brea apunta que «es propio de lo imaginario habitar únicamente los intersticios del real —para desde allí, y ominosamente, invadirlo, reemplazarlo, sustituirlo» (Brea, 2010, p. 92), una idea que, abandonando ese lenguaje persuasivo empleado para causar un impacto en el lector, no deja de ser la de los *mundus imaginalis* que fertilizan lo real.

¹¹³ Homero, 2004, p. 116.

¹¹⁴ San Agustín, *Obras completas XVI. La ciudad de Dios (1ª parte)*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1988, p. 438. Por ello Hermes también se trata del dios del comercio, quien se ocupa de las relaciones de las transacciones económicas entre los humanos, dios de los mercaderes como hijos de Mercurio, del mercado y del *merces*, la paga o recompensa, y quizá *merere*, merecer: García Font, 2000, p. 162; Anónimo, *Etimologías de Chile*, «Mercado», en <http://etimologias.dechile.net/?mercado> [última consulta 25-08-2016]. Hermes igualmente se especializa en retórica (como queda subrayada por el caduceo en la *Rhetorica* de Cornelis Cort, 1565) pero también en medios de comunicación, no por nada medios (Báez Rubí, 2010, pp. 193-194), es decir, umbrales, intermediarios, y como tales bajo la advocación hermética.

¹¹⁵ Por ejemplo, en *Fedro* 244a, en Platón, 1986, p. 340.

feérico se convierten en la misma durante el encuentro, lo cual no quiere decir que sea únicamente la fantasía del ser humano la que genera al ser feérico. Proceden, piensa Harpur, de una imaginación que contiene al ser humano¹¹⁶.

Lejos de ser una mera capacidad mecánica con la que evocar el mundo mediante las imágenes que la mente ha creado de él, los imaginativistas de la historia —como hermético-neoplatónicos renacentistas, panteístas románticos o algunas de las tendencias contraculturales del siglo XX— creen que es una potencia que permite conectar con otra faceta de lo real, una faceta escondida, que se ha ocultado por el doble interés teológico y de hegemonía cultural del cristianismo y del racionalismo. Solo cuando vemos con el yo de la imaginación, vemos realmente, en profundidad y altura.

Entonces sí que puede captar la tropa feérica, esos daimones de la Grecia arcaica¹¹⁷, espíritus que pueden tener buenas o malas intenciones respecto a lo humano. Lo daimónico está incardinado en el pensamiento platónico-neoplatónico; su teoría se enuncia en *El banquete*, cuando Diotima reflexiona sobre la condición central del amor en el cosmos; comenta ella que Eros es un daimón, intermediario como todos ellos entre lo mortal y lo inmortal, situado entre la divinidad y lo humano, cuyo papel es interpretar lo de los dioses y comunicárselo a los humanos y a la inversa, en una teoría que será luego continuada por pensadores del platonismo medio y del neoplatonismo. Los daimones hacen que funcionen los oráculos y la magia¹¹⁸.

Por su parte, un autor del canon hermético, Paracelso creía que estos seres eran una categoría a parte de los diablos, con una naturaleza a medias entre los seres humanos y los espíritus; incluso alguno de ellos podía servir como modelo de trabajador y demostraban además una tendencia a la justicia¹¹⁹.

Pero ¿cómo podría afectar ello a la teoría estética? Si los mundos imaginales se refieren principalmente a las dimensiones sutiles, a la naturaleza feérica, a una física adecuada para la mitología, también puede empadronarse en su territorio *imaginale* a todas las creaciones de las artes, desde los personajes de la narrativa, las series, las

¹¹⁶ Harpur, 2006 [2002], p. 299.

¹¹⁷ Defendía Dodds que su origen en la cultura griega era antiquísimo: Dodds, 1985 [1951], p. 26.

¹¹⁸ *El banquete* 202d-203b, en Platón, 1986, pp. 246-248. Esa idea de ellos como mediadores se prolongó en el platonismo medio y en el neoplatonismo. Pese a la antigüedad de lo daimónico en la cultura griega, fue en los siglos II y III d.C. cuando se vivió un gran incremento de la creencia en ellos, su proliferación como seres intermediarios entre los humanos del mundo sublunar y los dioses de las áreas elevadas inmutables, con una gran popularidad de la asignación de los sueños con mensajes de dioses y daimones: Ana María Vázquez Hoys, «La serpiente en la Antigüedad: ¿genio o demonio?», en Alvar, Blánquez y Wagner (eds.), 1992, pp. 81-134, p. 82; Fernando Gascó, «Devociones demoníacas», en Alvar, Blánquez y Wagner (eds.), 1992, pp. 231-244, p. 233.

¹¹⁹ Citado en Webster, 1988 [1982], p. 152

películas o los caracteres de las obras teatrales, a las figuras de la pintura o la escultura, o del resto de las artes. Más adelante, en futuros capítulos tanto del texto principal como del anexo, se verán diversas aplicaciones de la imaginación-vitral en la historia del arte, del arte parietal cavernario a los libros de grabados de alquimia, pasando por las performances o el teatro de sombras. Sobre lo artístico en este sentido daimónico, el investigador en lo religioso Jeffrey Kripal apunta que algunos artistas pueden percatarse o creen hacerlo de una dimensión oculta del mundo que funciona justamente como una narración, una dimensión mítica, sobrenatural, que nos hace estar atrapados en su historia, con la imaginación como desencadenante¹²⁰.

O también de una forma más metafórica. Como los personajes de las mitologías, pese a carecer de entidad física, los personajes y figuras del arte pueden influir en el humano, aunque los separe la constitución material. Es por ello que en la tesis se propone considerar a las creaciones artísticas como seres feéricos. De cualquiera de las formas del arte y de sus figuras se podría decir lo que afirma Platón respecto al universo en el *Timeo*: que es un organismo diferente, que no tiene órganos de la percepción porque no los necesita y que se alimenta de sí mismo¹²¹. Las figuras de las obras de arte entendidas como seres feéricos son por tanto independientes de todo, una clase de «algo» enteramente diferente al resto.

Sobre ello reflexiona el personaje que da nombre a *Zanoni, o el secreto de los inmortales*, una de las novelas clásicas del género fantástico. Dice Zanoni en el relato: «¿Y qué es la pintura, sino el arte de dar forma y realidad a los seres invisibles que ha acariciado vuestra imaginación? ¿Estáis disgustado de ese mundo invisible? Ese mundo ha ofrecido siempre un vasto campo al genio, y si no existiese sería necesario crearlo. ¿Qué más puede hacer un mago?»¹²². Es más, la novela tiene varios diálogos en que se

¹²⁰ Kripal, 2015 [2011], pos. 681.

¹²¹ *Timeo* 33c-34a, en Platón, 1992, pp. 176-177.

¹²² Bulwer Lytton, 2015 [1842], p. 130. En otro punto de la trama el personaje pintor, Glyndon ataca la concepción mecanicista del arte:

Glyndon sintió que lo que Nicot había dicho acerca del arte era un crimen, puesto que reducía la imaginación a una mera máquina. ¿Podía aquel hombre, que sólo veía en el alma una combinación de la materia, hablar de escuelas superiores a las de Rafael? Sí, el arte es mágico; y como el joven reconoció la verdad del aforismo, comprendió que en la magia puede haber religión, puesto que la religión es esencial en el arte (Bulwer Lytton, 2015 [1842], p. 157).

Zanoni describe de manera novelada una iniciación; el artista constituye un candidato perfecto para la iniciación a esferas superiores de conciencia y de realidad. Una novela cuya inspiración tuvo Bulwer-Lytton en un sueño (Kripal, 2015 [2011], pos. 955), ese estado de conciencia tan ligado a la práctica artística más vinculada a lo mágico-simbólico, según se expondrá en un capítulo posterior. Además, también se tocan otros temas que se comentarán en la tesis, como la capacidad demiúrgica del arte.

propone una visión del arte marcada por la imaginación, con la excusa argumental de que alguno de los personajes se dedica a la pintura.

La forma de ahondar en los conocimientos superiores es exacerbar la imaginación para que sea sensible e intuya. Uno de los inmortales inicia poco a poco al protagonista en el conocimiento hermético, para convertirlo también en inmortal como él. Según se indica en el texto, las conversaciones entre maestro y alumno inflaman la imaginación del segundo para capacitarla a intuir los secretos de la vida¹²³.

Para cerrar este apartado, conviene realizar una aclaración, a riesgo de ser tachado de tertuliano de programa de «misterios» «esotéricos» de medianoche catódica. Hemos apuntado la posible existencia de unos niveles de realidad no físicos —al menos según los parámetros de la física mecanicista— y su posible retrato artístico —del arte sagrado a William Blake. Además, hay algunos artistas que afirman haber realizado obras creadas teóricamente en conexión con entidades no humanas, inspirados por ellas — Hilma af Klint, por poner un ejemplo. Pues bien, para lo expuesto, para el objeto de este análisis, tanto da si el vínculo es real o si esa relación revela una mente con trastornos psicológicos, o cualquier otra posibilidad; lo interesante para este estudio es que un artista realice su obra pensando que tal lazo se está produciendo y le está inspirando, o que esa experiencia suya de otro tipo de dimensión tiene algún tipo de realidad, que puede acceder a ella, es decir, que tiene un efecto de tipo fenomenológico, aun cuando no tenga base o sustancia efectiva.

Además, la teoría de la imagen que se propondrá en el siguiente capítulo, una vez termine este dedicado a la imaginación, pensará en la imagen, sobre todo la simbólica, como una especie de daimon petrificado. Si no hubiese algo que apelase tan directamente en cada una de ellas, ¿suscitarían ese profundo odio mezclado con temor? Con los daimones de las imágenes parece sensata la idea de Mitchell de relacionarse fraternalmente, como en el totemismo, rebajar la tensión de milenios basados en la idolatría o la iconoclastia, reverso una de la otra, situación que no mejoró con la modernidad, ya que a las arremetidas iconoclastas monoteístas se añadieron las de cierta crítica marxista a un supuesto fetichismo de lo visual, tan común entre pensadores de la escuela de Frankfurt y epígonos, a los situacionistas, a algunos posestructuralistas...; eso por un lado, por el otro, a la idolatría acrítica pagana se sumó la capitalista. Con la

¹²³ Bulwer Lytton, 2015 [1842], p. 264.

fraternidad totémica, Mitchell propone un vínculo de juego¹²⁴, no dual, añadiríamos, con la distancia humano-imagen superada al fijarnos en la relación entre ambos.

En definitiva, las obras de arte en cuanto objetos nos presentan mucho más que la simple subjetividad del autor. Recordemos cómo para el antropólogo del arte Gell los objetos artísticos devienen marcadores sociales. En ellos se puede captar una dimensión colectiva, que da la impresión de ser eterna, y que tiene en el arte o en las formas estéticas una forma de volverse concreta, de objetivarse.

En cuanto a las figuras que pueden aparecer en las obras, los daimones de las imágenes tienen el valor de quedar plasmados también gracias a ellas, de concretar ese espíritu de un tiempo, una personalidad, un espacio, en un proceso de materialización de unas culturas y sociedades; en nuestro presente, los daimones muestran el sino posindustrial, son hijos del pos-racionalismo, habiendo alcanzado el límite de la circunferencia de la cosmovisión literal y literalista. ¿Quién creería en los daimones ahora? Cualquiera puede sentir fascinación por la visualidad exuberante de las sociedades contemporáneas.

1.3 La imaginación como diferente de la fantasía

Pero no con la fantasía, sino con la imaginación, que nos permite comprender por fuera de las palabras y de la lógica¹²⁵.

Para ir cerrando el capítulo, se planteará un matiz con el que delimitar mejor la parcela imaginal. Los hermas que señalan la encrucijada de la imaginación son diferentes a las que indician los vaporosos reinos de fantasía. Pese a lo que pueda parecer, y para delimitar mejor experiencias cognitivas, tradicionalmente se ha separado experiencias que comparten rasgos, lo fantasioso respecto a lo imaginativo. Muchos teóricos o artistas han distinguido entre ambas, de una forma de pensamiento de gran longevidad y que separa la potencia de transformación con los ensueños vacíos.

Si vamos a la raíz etimológica de ambos términos, encontramos su origen diverso: una proviene del latín *imaginatio*, mientras que la otra deriva del griego *phantasia*. Aristóteles indica que la palabra imaginación en griego —*phantasia*— deriva de la palabra luz en griego —*pháos* o *phôs*—, de ahí la relación entre el sentido de la vista — el sentido por excelencia, para Aristóteles— y la imaginación, que se basa en las

¹²⁴ Mitchell, 2017 [2005], p. 142.

¹²⁵ Ibáñez, 1999, p. 480.

imágenes, como resulta más evidente en el latín *imaginatio*¹²⁶; así, podemos deducir que esa raíz del término en la luz, lo une tanto con la iluminación-ilustración como con la creación de imágenes —sin luz no es posible crearlas—, ya desde su origen etimológico.

Resulta del todo aconsejable no confundir la luz a la que nos referimos con la luz solar. Para Giordano Bruno: «Esta luz, que es una cierta sustancia espiritual, que informa la potencia de nuestros sentidos, aun cuando no luzca sol o fuego u objeto exterior alguno, se [nos] ha dado como alma, no sólo nuestra sino también universal, que por la inmensidad se difunde»¹²⁷.

No las separa la capacidad de suscitar emociones, ya que ambas pueden provocarlas. Ya lo indicaron teóricos de la Antigüedad como Quintiliano, quien teorizó en este sentido. En su *Institución oratoria* explica Quintiliano: «Estas son cosas que los griegos llaman fantasías y que nosotros, por supuesto, llamamos visualizaciones imaginarias, a través de las cuales las imágenes de cosas ausentes son tan vivamente presentadas al intelecto que nos parece percibirlas con nuestros propios ojos, como si ya las hubiéramos visto antes. Quien perciba estas cosas vivamente será capaz de generar emociones»¹²⁸. Esta razón explica que sea una cualidad tan apetecible para cualquier artista, que basará buena parte de su poder de sugestión en causarlas gracias a ella.

El teórico renacentista de la magia Cornelio Agrippa separa ambas; la primera reúne las imágenes captadas por los sentidos internos, mientras que la fantasía juzga y clasifica lo recibido, en una ordenación para la que se basa en Averroes, el talento, el orden o la discriminación entre qué hacer y qué no dependen de la fantasía, igual que la adivinación basada en sueños¹²⁹; esa forma de entenderlo es bastante original respecto a la del hermetismo, de forma extraña, ya que Agrippa es uno de los grandes continuadores de esa corriente en el siglo XVI.

¹²⁶ Aristóteles, 1978, p. 229; Vinatea Serrano, 2005, p. 15. Hobbes al reflexionar sobre ella apunta a cierta diferencia entre ambas: la *imaginación* que proviene del latín sí que se vincula exclusivamente a la imagen que fue creada en la visión; no obstante, la *fantasía* griega guarda relación con la *apariencia* y pertenece a todos los sentidos, no únicamente a la visión (cursivas del autor): Hobbes, 1984 [1651], p. 10. En otro rastreo etimológico, Eliade hace derivar *imaginatio* de *imago*, como representación o imitación, y de *imitor*, igualmente imitar. Jiménez también comenta esa raíz semántica común de *imitatio* e *imago*: Jiménez, 2002, p. 69. Por su parte, Faivre propone como palabras relacionadas con *imaginatio* magia, magnetismo o imán, además de imagen. Antoine Faivre, «Introducción I», en Faivre y Needleman (comp.), 2000 [1992], pp. 9-22, p. 17.

¹²⁷ Bruno, 2007, p. 368.

¹²⁸ Recogido en Puigarnau, 1995, p. 86. También en Azara, 1992, p. 140.

¹²⁹ *Magia natural* LXI, Agrippa, 1992 [1531], pp. 239-240.

La variación que interesa para este análisis es la establecida por Henry Corbin, quien advierte sobre las diferencias entre ambas: «esta *Imaginatio* no debe en modo alguno confundirse con la *fantasía*. Como ya observaba Paracelso, a diferencia de la *Imaginatio vera*, la fantasía (*phantasey*) es un juego del pensamiento, sin fundamento en la Naturaleza»¹³⁰. Lo que las separa, pues, es para el alquimista renacentista la falta de fundamentación en lo existente y el ser un mero mecanismo mental. La imaginación agente no ejerce de sinónimo de lo irreal, de una ficción creada por el ingenio humano¹³¹.

Aunque en otro contexto, Martha C. Nussbaum relaciona una fantasía con la autocomplacencia¹³². En su lectura de ambas ideas en un ámbito político, Aurora Fernández trae a colación una cita del antropólogo Arjun Appadurai califica a la fantasía de «opio para las masas para las que el verdadero trabajo se encuentra en otro lugar»¹³³. Horacio formulaba una crítica equivalente a la de fantasía: para Horacio, por ella se pueden asociar imágenes falsas en forma de *aegi somnia* y *vana especies*, creación anárquica¹³⁴.

En cambio, la imaginación constituye una forma de conocimiento; para la escuela platónica, especialmente el platonismo oriental, y sus herederos históricos (por ceñirse al marco occidental) constituye un órgano de conocimiento. La diferencia entre ambas estriba en el grado de realidad ontológica entre una y otra¹³⁵, así como en la utilización como herramienta de profundización en la gnosis, con ejercicios de visualizaciones o imaginación activa. Una forma de entenderla que se extiende al hermetismo y a otras culturas. El Romanticismo adaptó muchos de los postulados de la Antigüedad del platonismo oriental, entre ellos este. Así, Coleridge reiteró la exactitud de la separación entre fantasía e imaginación, pese a que el común los considerara como sinónimos¹³⁶.

Cuando se hace que ese espacio de ensueños, de algo no físico pero que lo predetermina, se inscribe en la realidad física, psicológica o incluso social, entonces se entra de lleno en lo imaginativo, tal y como fue comprendido por el Bosco o por

¹³⁰ Corbin, 1993 [1958], p. 210; en otro libro sentencia lo mismo: Corbin, 1996 [1979], p. 22.

¹³¹ Corbin, 1996 [1979], p. 21. Sobre la imaginación y la fantasía en Corbin: Berger, 1986, pp. 142-148. Otro miembro del círculo de Eranos, Jung, también estableció una clara separación entre ambas; como Corbin, Jung había estudiado a los autores herméticos, entre ellos a Paracelso.

¹³² Nussbaum, 2005 [1992], p. 292

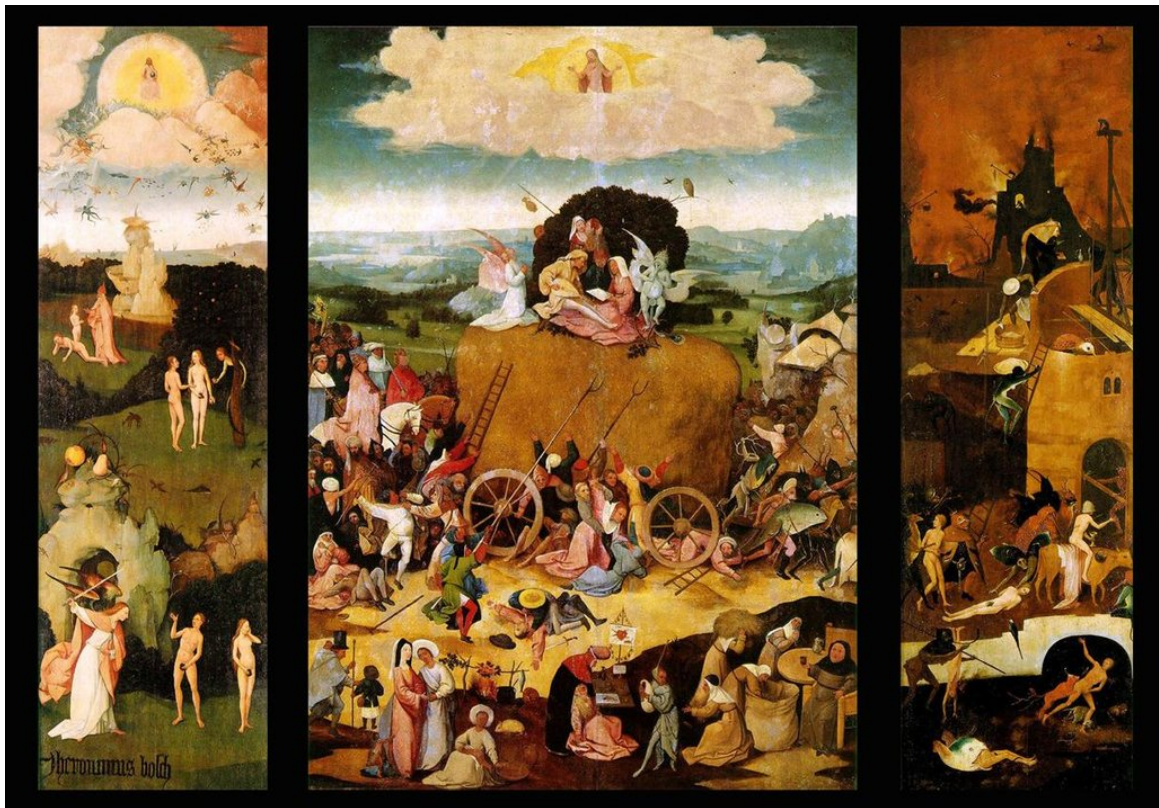
¹³³ Fernández Polanco, 2005, p. 133, n. 21.

¹³⁴ Starobinski, 1974 [1970], p. 142

¹³⁵ Hanegraaff, 2016 [2013], p. 5 y 110. Ioan P. Culianu pensaba en ella igualmente de esta manera epistemológica: la facultad inventaba unas pautas para afrontar la vida diaria Anton, 2000 [1996], p. 62.

¹³⁶ Coleridge, 1977 [1817], p. 50.

Goya¹³⁷. Sus caprichos no son caprichos vanos, sus jardines de las delicias, paraísos o infiernos no se oponen a la realidad cotidiana, sino que se solapan con ella, la explican, constituyen anticipación o justificación de la realidad visible.



El Bosco, Tríptico *Carro de heno*, 1512-1515

Una forma pragmática (y personal) de verlo es que la imaginación constituye todas las posibilidades, también aquellas que consiguen algo, o que permiten un desarrollo provechoso de esa misma cosa, mientras que las fantasías son entonces aquellas posibilidades que engañan a uno, que se manifiestan huera o desvían del buen camino, las que tienen como consecuencia que, cuando se piensa tener bien asentados los pies en el suelo, de repente se descubra que en realidad no hay más que vacío bajo ellos, y la persona cae. Pero no deja de ser una manera muy personal de concebirlo.

Como colofón del apartado sobre las diferencias entre imaginación y fantasía, y cierre asimismo del capítulo, puede servir un anuncio, que ilustra este caso y, al mismo tiempo, lo problemático de escindir dualísticamente lo hegemónico de lo contracultural o el sistema de su supuesta némesis. Como se demostró sobradamente tras el mayo del 68, lo que es un eslogan contracultural sobre una nueva antropología, la imaginación al

¹³⁷ Werner Hofmann, «Fantasías cabales: El Bosco y Goya», en Calvo Serraller, Bango Torviso, [et altri], 2006, pp. 217-234, p. 233.

poder puede acabar perfectamente transformado en un eslogan publicitario para vender productos. Así ocurre en el llamativo caso de la campaña publicitaria de los condones *Durex*, de la agencia Buzzman, con el poder innegable de lo sexual para capturar la imaginación¹³⁸, cosa de la que se aprovecharon para vender su producto en un mercado en el que socialmente es tabú hablar explícitamente de cuestiones sexuales.



¹³⁸ http://www.dailymotion.com/video/xvop4l_case-study-durex-power-of-imagination_creation [última consulta 31-12-17]

2. Una lengua por imágenes

«Glorificar el culto de las imágenes (mi grande, mi única, mi primitiva pasión)», Charles Baudelaire¹³⁹.

La segunda señal en el camino recomienda detenerse en las imágenes, hermanamente asociado al anterior capítulo. Tras intentar esbozar qué características especiales tiene la imaginación vinculada con el pensamiento mágico y a qué áreas del conocimiento se puede aplicar, siempre desde un criterio de pensamiento mágico reflexionaremos en este capítulo sobre cómo se comunica dicha imaginación, gracias a las imágenes. Ahora bien, no se pretenderá reducir la lengua de la imaginación a un uso exclusivo de material visual. Las entenderemos no circunscritas en exclusiva a él, sino en un sentido amplio del vocablo, también verbalmente se pueden crear imágenes, o incluso musicalmente. ¿La abstracción también es una imagen? Por supuesto que puede ser entendida como tal.

Por ejemplo, el giro icónico del teórico Boehm no analiza solo imágenes en cuanto objetos, en su visualidad, con el término icónico quiere tener en cuenta las imágenes también como proceso cognitivo, en la imaginación¹⁴⁰. Igualmente, otro teórico del arte, Mitchell, quien ha establecido fructíferos diálogos con el anterior, planteó un juego dicotómico entre *picture*, las obras concretas, con una superficie física determinada, e *image*, la imagen primordial que se concreta luego en ellas¹⁴¹. En el capítulo nos mantendremos en el nivel de la imagen, pero no exclusivamente.

Vamos a utilizar la expresión lengua en imágenes o por imágenes, dependiendo del contexto, pero no en el sentido de la semiótica ni de Peirce —como signos que participan en un sistema universal de signos¹⁴²—, sino de un modo mucho más vinculado a lo neoplatónico, y de ese marco intelectual al esoterismo, es decir, como un modo de comunicación de ideas primordiales expresadas mediante un tipo específico de imaginación, considerada como la genuina, una que conecta con los mundos imaginales y que trabaja con «imágenes».

¹³⁹ Citado en Calasso, 2011 [2008], p. 19; también en Béguin, 1981 [1937], p. 461. Precisamente en la capacidad de proponer imágenes del poeta francés estima Palau i Fabre su principal talento: Palau i Fabre, 1997, pp. 355-356.

¹⁴⁰ Boehm y Mitchell, 2009, p. 108 n. 5.

¹⁴¹ Mitchell, 2017 [2005], pp. 13-17.

¹⁴² En su afán por demarcar bien su campo de estudio, la antropología del arte de una semiótica, simbología o un estructuralismo cultural, Gell plantea que las imágenes no pueden suponer una lengua. La cuestión de si dicho lenguaje lo es en sentido estricto, si forma sentido, signos y configura textos — como crítica Gell sobre la pretensión de un lenguaje visual (Gell, 1999, pp. 6-7) — es ajena a la intención de este texto. De nuevo, no debería de entenderse de manera literal.

Para Berkeley lo visual era un lenguaje universal¹⁴³. En todo caso puede aducirse con relativa sencillez que resulta, si no universal, sí mucho más general que los lenguajes textuales, que su radio de acción es mucho más amplio que cualquiera de ellos, también que las matemáticas, que requieren de una instrucción mucho mayor que la simple visualidad.

Lo que se sugerirá es que epistemológicamente esta forma de comunicar conocimiento sintetiza, crea una «imagen» de algo muy complejo para presentarlo en un objeto que transmite su información en un simple golpe comunicativo, igual que un panorama oteado desde una gran altitud permite ver a varios kilómetros a la redonda. Así, todo el universo puede convertirse en una simple imagen, según se verá especialmente en este capítulo —y en el del anexo sobre las ideas respecto al cosmos del hermetismo-neoplatonismo. Una imagen engloba lo que se pretende decir, acuñado en un simple acto comunicativo, cuyo sentido no es precisamente simple pero sí al menos abarcable por el sujeto. Ese proceso de sintetización recibe en alquimia el nombre de *coagula*, dentro del binomio principal de dicho código de *solve et coagula*, disolver para analizar sus elementos mínimos constitutivos y reunir en un conjunto unitario mejor comprendido.

Por esa capacidad sintética y de trascender las limitaciones de las lenguas textuales, las imágenes, esta vez sí en sentido estricto, han sido tan empleadas en las historias de las religiones para transmitir ideas sobre lo sagrado —un caso específico y fascinante sería el ámbito musulmán, pero merece una investigación específica¹⁴⁴. En cambio, la palabra sirve mejor para concretar el mensaje, especificar los detalles, definir los límites de lo que se pretende decir.

En este capítulo no se seguirán las teorías de la imagen de los últimos años, el giro pictórico de Mitchell, el icónico de Boehm, los estudios visuales y su indagación en la visibilidad, o a teóricos de la imagen como Bryson, Mitchell o Boehm ni la escuela iconológica de donde parte este último. No por un desinterés en dichas teorías, al contrario, sino porque se investiga un tipo específico de ellas, las que contienen un contenido metafísico dentro de cierta corriente de ideas, así que se indagará más bien en cómo operan estas imágenes, conectadas a los mundos imaginales.

¹⁴³ Mitchell, 2017 [2005], p. 427.

¹⁴⁴ Podría aducirse que la preeminencia de lo visual en el catolicismo, el cristianismo ortodoxo o en las religiones orientales, marca una clara diferencia respecto al islam y su prevención iconoclasta, aunque creo que en el islam lo que acontece es que se siguen utilizando las imágenes, solo que en un registro diferente, más abstracto. Pero un asunto de tal importancia y derivadas como este merece una investigación en profundidad en otra tesis.

Se pretende exponer cómo artistas y obras con este trasfondo metafísico, sagrado o incluso divino, en general con intereses en los temas desarrollados por el esoterismo occidental, han intentado cuadrar el círculo de comunicar sus ideas más allá de lo físico (metafísicas) de una manera completamente física. Es decir, cómo han superado esa imposibilidad oximorónica de expresar ideas, aún más cuando se refieren a facetas supuestamente más allá de lo físico, pero encarnarlas en un material visual, la pintura o el grabado, sensible, necesariamente físico, o símbolo de lo físico.

También se comentarán algunas de las características que han poseído este tipo de obras: la sofisticación intelectual de significados muy complejos y para el que se requiere una cultura muy vasta, el uso de un código simbólico que ha de evitar los significados literales, el gusto por lo enigmático y lo misterioso, la lógica onírica y el intento de transmitir una sensación de extrañeza...

En el anexo también se incluirá una sección sobre los tipos de imagen; en ella, se apuntarán algunos de los más próximos al pensamiento mágico, como la simbólica, la alegórica o la emblemática; ofreceremos asimismo algunas palabras sobre la relación entre imagen y memoria, especialmente en los siglos del Renacimiento y del inicio del Barroco, para concluir exponiendo el tránsito entre los referidos tipos y un avatar suyo en la sociedad capitalista: la imagen publicitaria, que incorpora características de todas ellas.

2.1 Ontología de la imagen sagrada

Al final de *El asno de oro*, de Apuleyo, cuando su protagonista Lucio ha recuperado su forma humana tras su involuntario periplo metamorfoseado en asno, el narrador describe la parte de una iniciación que podía revelarse a los legos. La información se comparte en un lenguaje y escritura especiales: «unos manuscritos escritos con caracteres ininteligibles, que unas veces abreviaban las palabras del texto con animales de toda especie, y otras protegían su lectura de la curiosidad de los profanos con complicados trazos apretados en forma de ruedas y espirales»¹⁴⁵.

El texto de Apuleyo ofrece de manera soslayada dos de las ideas básicas del hermetismo-neoplatonismo, sobre todo desde el Renacimiento, pero que ya hallamos en la Tardo Antigüedad: la construcción de una lengua por imágenes o ciencia de las

¹⁴⁵ *El asno de oro* XI, 22, en Apuleyo, 2010, p. 288.

imágenes y el uso de encriptaciones para ocultar el sentido de un libro a los que desconocen la codificación, estrategia útil cuando se trata de religiones místicas, aún más cuando quien posee la hegemonía perseguía al resto.

En otro de los textos clásicos de la tradición mágica europea, *Las bodas alquímicas de Christian Rosenkreuz*, separada poco más o menos mil quinientos años de la anterior, se cita en buena medida los mismos elementos; al final del tercer día de las alquímicas y rosacruces bodas, el protagonista va a una fuente «decorada con bellísimas imágenes y con inscripciones y signos extraños»¹⁴⁶, por tanto incluye la obra más o menos en el mismo horizonte cultural que *El asno de oro*, dos clásicos que ponen de relieve la tradición iniciática y mística europea, desde la Tardo Antigüedad hasta el Barroco pasando por la Edad Media o el Renacimiento, de esconder las consideradas verdades divinas en mitos y parábolas¹⁴⁷.

En este apartado intentaremos esbozar la teoría de la imagen que nos interesa; obviamente nos referiremos a imagen en el sentido de configuración plástica en que se muestra una forma o una combinación de formas —evitaremos los términos figura y espacio con la pretensión de poder incluir imágenes más abstractas—; mientras que no nos serviremos tanto de ella en el sentido más verbal o textual de las formas metafóricas que aluden a otra¹⁴⁸. Si como la define Gómez de Liaño, la imaginación es la facultad por la cual lo consciente o sentiente-inteligente opera con representaciones¹⁴⁹, siguiendo y actualizando una comprensión del fenómeno que ya se encuentra en Giordano Bruno, entonces comprensiblemente se deducirá el poder que tienen las imágenes como herramienta cognitiva y epistemológica de primer orden.

Ellas constituyen un sistema gráfico de comunicación, el sintético-figurativo, diferente al analítico-discursivo de la escritura alfabética. Para el objetivo de la tesis nos interesan sobre todo las imágenes que aluden de una forma u otra a lo sagrado, tomadas como espacio abierto a lo trascendente¹⁵⁰. En la concepción medieval o renacentista las imágenes servían para poder expresar las verdades últimas, salvando las limitaciones de los textos: el analfabetismo o la fragmentación en diversos idiomas. Para este tipo de

¹⁴⁶ Valentín Andreade, [sin indicación del año], pos. 10017; también comenta esta escena Sebastián, 1989, p. 29.

¹⁴⁷ En concreto sobre la tendencia renacentista, en Taylor, 2006 [1992], p. 150.

¹⁴⁸ Flor, 1995, p. 181.

¹⁴⁹ Impresión de Vinatea Serrano, 2005, p. 371.

¹⁵⁰ Eliade, 1999 [1955], p. 187. Para Nancy siempre lo es. Con tan contundente afirmación inicia sus *Au fond des images*, claro que él desliga lo sagrado de lo religioso: Nancy, 2003, p. 11. Con todo, según el teórico del arte Brea, en cuanto imagen-materia, en su nomenclatura, ellas no podrán desvincularse de su procedencia religiosa: Brea, 2010, p. 31.

imagen sagrada la imaginación resulta imprescindible, ya que es la que permite dominar el idioma de las imágenes, el apropiado para los mitos, el cual, como se verá más adelante, debe de compatibilizarse con el lenguaje verbal y, por tanto, con el logos. En la teología divulgada por imágenes la imaginación se consideraba una fase crucial¹⁵¹.

La imagen de tipo sagrado o mítico es aquella tan próxima a la cosa verdadera en sentido espiritual que es, o puede llegar a ser, lo mismo¹⁵², idea que siempre puso nerviosos a los iconoclastas, y que es una de las razones de la destrucción de estatuas paganas, además de las razones crematísticas —hacerse con el oro, marfil o plata— o pragmáticas —aprovechar el material para construir otra cosa. El temor a que el símbolo analógico fuera tomado por real atenazó al catolicismo, sobre todo de una manera acentuada ante la crítica iconoclasta de la Reforma¹⁵³. Con todo, una variante de la imagen con propiedades talismánicas —a lo Ficino— o sagrado también se encuentra en el cristianismo, desde los iconos hasta el uso de imágenes en el método de San Ignacio de Loyola o muchas otras variantes.

El problema con las imágenes ha sido central en nuestra cultura, por lo que estudiarlas, crear una ciencia respecto a ellas, se torna tan valioso como irrealizable, al menos tal cosa afirma escéptico el investigador en el hermetismo Wouter Hanegraaff, consciente del peso de más de 2000 años de monoteísmo en su raíz anicónica —y de dualismo con aspiración al monismo cultural, añadiríamos—, por lo que aconseja seguir el consejo de Wittgenstein en el *Tractatus*: «Lo que *puede* ser mostrado, no *puede* ser dicho», permanecer por tanto en silencio ante lo que solo puede ser mostrado¹⁵⁴.

Y es que incluso pese a la raíz anicónica del monoteísmo, encontramos extraños y contradictorios episodios de súbita utilización de las imágenes. Por ejemplo, cuando Moisés idea la creación de la efigie de una serpiente para ayudar al pueblo de Israel. En la travesía por el desierto, muchos eran mordidos por serpientes de fuego y morían. Yahveh le dijo a Moisés que creara una serpiente de bronce y que la colocara sobre una asta; al verla, los mordidos se curaron, evidenciando el poder sanador de la imagen, una imagen que precisamente mostraba aquello maligno tan temido por aquellas gentes¹⁵⁵.

¹⁵¹ Acker, 1995, p. 404.

¹⁵² Gombrich, 2001 [1972, 1984], p.177; Flor, 1995, p. 188. La imagen que ocupa el lugar de lo representado: Gombrich, 2001 [1972, 1984], pp. 124-125.

¹⁵³ Gombrich, 2001 [1972, 1984], pp. 151-152.

¹⁵⁴ *Tractatus logico-philosophicus*, 4.1212, en Wittgenstein, 2014 [1921], p. 84. Fuente secundaria: Hanegraaff, 2007, pp. 132-134.

¹⁵⁵ *Números* 21:4-9.

Pensemos en el sentido etimológico de icono, que viene del griego *eikon*, y que no significa únicamente imagen sino también semejanza, la de la figura retratada con el personaje mítico; como nadie conoce el aspecto de Jesucristo, y dicho conocimiento resultaría por completo irrelevante, la mencionada similitud ha de referirse necesariamente a la sustancia o a la energía de Cristo —o cualquier otra de las representaciones de lo divino en las otras tradiciones, puesto que en el fetiche o en el icono la semejanza visual con el retratado no importa al estimar la obra. El dios representado en el icono ha tomado esa forma¹⁵⁶. Eso implica conocer por presencia y no por representación, dirá Corbin, siguiendo al místico musulmán Suhrawardi, lo que llama una iluminación auroral, una expresión en la que resuena la poética filosófica de Zambrano, con sus referencias a una aurora del pensamiento¹⁵⁷.

Y es que para la conciencia mítica-mágica la imagen no es solo una representación de la cosa; más que eso, se trata de la misma cosa, al menos parcialmente, forma parte de su realidad, funciona como alter ego, hipóstasis o avatar, signos e imágenes son la cosa misma, justo al contrario que en la teoría semiótica. Se trata de una dimensión de la realidad. Un caso paradigmático lo encontraríamos en la teoría de las estatuas en el Egipto faraónico¹⁵⁸. Lo que le pase al cuerpo de la imagen le sucederá igualmente al cuerpo físico o al alma.

Por lo que se refiere al cuerpo, la religión egipcia, en su momificación de los cadáveres, hacía que esta pasara a ser imagen de sí mismo, lo quintaesenciaba para que fuera figura, el cuerpo como signo, por embalsamado que fuera, como signo de todo el resto de cuerpos de un ser humano, la momia como signo del *ka*, del *ba*... Igualmente,

¹⁵⁶ Kris y Kurz, 2010 [1979], p. 74; Eck, 2015 [1981], pp. 71-80. Aunque mi reflexión no coincide exactamente con la de Diana L. Eck, que se ciñe más a la semblanza física en sentido antropomórfico; pero en mi lectura, la cruz puede ser en un sentido perfectamente icónica, al compartir idealmente la sustancia con lo representado, pese a que no es, ciertamente, una imagen con representación de figura antropomórfica. Digamos que, aunque no sea icónica, en realidad es icónica, de ahí que los cristianos se esfuerzen en no ofenderla —y los anticristianos a la inversa, pensemos en las cruces invertidas satánicas. Con todo, en mi opinión no se trata de una discrepancia real, ya que nos estamos refiriendo a dos aspectos paralelos de la cuestión de la imagen sagrada.

Sobre el poder fascinante del icono Azara incluso decía que los iconos hacían visible lo invisible divino, hasta el extremo de que, hiperbólicamente, incluso la suerte de Dios dependía de tales pintores: Azara, 1992, p. 173.

¹⁵⁷ Corbin, 1996 [1979], pp. 310-311, n. 2.

¹⁵⁸ Un escritor hermético, Pernety, autor del *Dictionnaire mitho-hermétique*, publicado en el 1758, afirmaba que la mitología griega derivaba de la egipcia y que fue creada por Hermes para exponer de forma oblicua, al sesgo, su doctrina, ya que el saber hermético debía mantenerse oculto y mencionarlo únicamente en ficciones, con formas alegóricas: citado en Meakin, 1995, p. 23; Hanegraaff, 2012, p. 241. Sobre dicho escritor: García Arranz, 2017, p. 219, n. 358. No extrañará por tanto que también en el periodo arcaico griego la estatua se identificara con el retratado de la misma manera que en el Egipto faraónico, como si fuera una parte de su ser: Snell, 2007 [1946], p. 185.

los jeroglíficos no representaban las cosas, sino que se trataba de los propios elementos de creación cósmica en forma de letras.

El objetivo de la imagen en este sentido sagrado es, como apunta Parmeshwar Ahuja sobre el arte en las culturas de la India, hacer encarnar lo divino en la materia artística, dar forma a la piedra hasta convertirla en recipiente de la energía divina. Por ejemplo, en el budismo tántrico tibetano los iconos son parte real del buda y transmiten una presencia viviente¹⁵⁹. En general para este tipo de imágenes, los propios materiales ya se conciben con valor espiritual de por sí; por ejemplo, en la teoría cristiana medieval el oro o el azul ultramar podían incrementar su potencia en términos metafísicos, misma valoración que ya se puede detectar en el arte egipcio faraónico¹⁶⁰.

En la tradición índica, el arte sería mediador (de nuevo) entre la esfera de lo mítico y lo ritual y lo humano, entre lo cotidiano mundano y lo divino¹⁶¹. Para la especialista en el arte de las culturas de la India, Diana L. Eck «la imagen es un “descenso” divino del Señor supremo, que de ese modo se encomienda al cuidado del hombre»¹⁶². De manera que en el hinduismo la protección es en cierta medida recíproca entre fiel y divinidad.

La visión de imágenes de este tipo está establecida como manera de relacionarse entre la divinidad y el creyente en el hinduismo y en el budismo tibetano, ya que el fiel recibe la energía de lo representado mediante la contemplación del icono¹⁶³; la divinidad le obsequia con su *darshan*, su mirada, y al mismo tiempo el acto de verla es un *darshan*. No solo es el devoto quien mira a la divinidad, sino que la relación es concebida igualmente a la inversa.

Diana L. Eck considera al hinduismo como una tradición religiosa imaginativa en el mismo sentido que en esta tesis y capítulo, como creadora de imágenes de lo sagrado que hacen patente la presencia de lo sagrado en lo visible. Además, mirar y tocar son actividades equivalentes en el hinduismo tradicional, por lo que ser visto por la

¹⁵⁹ Robert A.F. Thurman, «El Tibet, el Buddhisme tibetà i el seu art» en Rhie, Thurman, *et alt*, 1996 [1991], pp. 28-51, p. 49.

¹⁶⁰ Ball, 2009 [2001], p. 122.

¹⁶¹ Naman Parmeshwar Ahuja, «Una breu introducció a l'escultura Índia», en Casey, Parmeshwar Ahuja y Weldon, 2003, pp. 14-30, p. 15.

¹⁶² Eck, 2015 [1981], p. 100.

¹⁶³ La raíz latina de contemplar designaba a la persona encargada de marcar el terreno sagrado en el que se erigía un templo; ese sentido es igualmente vinculado a lo divino aunque con un componente más activo: Toulmin, 1985 [1982], p. 239.

divinidad es como si esta viera al creyente —y por tanto lo tocara, y así le transmitiera su energía¹⁶⁴.

Gracias al tipo de arte al que nos referimos, el sagrado, muchas ideas toman cuerpo y pueden ser comunicadas, mediante símbolos y metáforas, especialmente en imágenes. Ellas tienen la capacidad de sintetizar muchas ideas y concentrarlas en lo que muestra. Para el autor del teatro de la memoria del siglo XVI, Giulio Camillo, como la lengua humana no es capaz de describir lo divino, tiene que emplear señales y metáforas para hacerlo¹⁶⁵. Ahonda en ello Chantal Maillard:

Sería la forma privilegiada de comunicación intersubjetiva de «lo sagrado». El arte como *poiesis* o capacidad creadora asume, pues, totalmente esta propiedad mediante el uso de la palabra poética, creando estructuras metafóricas que a su vez serán utilizadas como *vehículo* de otras nuevas metáforas¹⁶⁶.

En el código hermético la ontología de las imágenes también las hace compartir sustancia con la divinidad; la encarnadura material pasa a considerarse una manifestación del *pneuma*, comunicación de lo invisible, concreción de lo ideal plasmado en la figura artística. Y eso que en algunos textos herméticos se sigue la crítica platónica a la falsedad implícita en la imagen artística, aunque siempre se incluya alguna salvedad, que quedará explicada merced a dichos textos herméticos: en los *Extractos de Estobeo* se sigue el mencionado enjuiciamiento severo platónico del arte y la imagen, pero en el caso de que este no reciba energía de lo inteligible; es entonces cuando se torna una falsedad. Un cuerpo representado en una pintura adquiere rasgos antropomórficos, pero no son reales. Una figura pictórica humana tiene formas como de ojos, pero en cambio no ve; tiene pintadas orejas, pero no oye, y así con el resto de órganos¹⁶⁷.

Esta salvedad se desmerece, como en Platón, pero con el matiz de que un arte inspirado en lo inteligible sí resulta genuino, así que modula la postura platónica. Las

¹⁶⁴ Eck, 2015 [1981], pp. 19-31. La teoría del *darshan* tiene paralelismos con la forma de pensar en la intuición en el pensamiento occidental, intuir como conocer sin partir de procesos racionales, una cognición basada en la contemplación, entender al mirar, epistemología basada en imágenes. El antropólogo Gell incide en esa teoría: el *darshan* acontece mediante los ojos de la estatua de los dioses; dentro de la teoría de las imágenes del hinduismo, no es solo el devoto quien mira a la deidad, sino que esta hace lo propio con el fiel: Gell, 1999, pp. 116-118.

¹⁶⁵ Camillo, 2006, p. 48.

¹⁶⁶ Maillard, 1992, p. 127. Sobre el lenguaje metafórico en el chamanismo, véase Narby, 1998, pp. 98-99.

¹⁶⁷ *Extractos de Estobeo* IIa, 4, en Renau Nebot, 1999, p. 264. A mi juicio, este tratado hermético revela más influjos gnósticos que otros tratados.

reticencias del propio filósofo parecen más las de alguien que teme lo que le deslumbra. En la forma de entender a Platón de Pedro Azara, en el pensador confluían dos maneras hermenéuticas de concebir la estética: la sofística, que veía el arte como ficción, irreal, y la metafísica, como materialización de lo invisible; combinó ambas con una teoría de la aparición visible de una ilusión. Lo realmente temible era que las imágenes podían colocarse como señuelos brillantes, trampas con las que atraer la atención y fascinar a las almas, para que olvidaran la realidad inteligible¹⁶⁸. Mas, ¿qué sucede si las imágenes surgen de esa realidad?

Afirma Gombrich que, pese a esas críticas, en lo concerniente a las imágenes el ataque se ceñía únicamente al arte griego; por el contrario, el egipcio, con su aspiración a una tradición inmutable, si se aproximaba mucho más al reino de las ideas¹⁶⁹. Es decir, que para Platón lo censurable era que las imágenes perdieran su ligazón con lo inteligible. De hecho, en la teoría de la imagen neoplatónica las ideas divinas se presentan en este registro visual, y no meramente como idea, porque en caso contrario el ser humano o no las percibiría o quedaría deslumbrado¹⁷⁰.

En la forma de entender los nombres propios sucede algo similar a la duplicidad y el esencialismo mágico del arte egipcio. De hecho, en esa cultura ya sucedía algo parecido con los nombres. En la mitología, el nombre de la persona y su Ba, su doble anímico *post mortem*, eran intercambiables¹⁷¹. O la importancia que poseen el o los nombres de Dios tanto en la cábala como en el neoplatonismo pagano o cristiano¹⁷²; saberlo dota de un poder inimaginable. Incluso Orígenes recomendaba no pronunciar el nombre de Zeus ya que, pese a no ser Dios (obviamente) sí se erigía como un poderosísimo daimon que constituía una amenaza¹⁷³.

Una forma de ilustrar cómo funciona el nombre en el pensamiento mágico se ofrece en la saga literaria de Terramar, novelas de fantasía escritas por Ursula K. Le Guin. Cada persona en ese mundo tiene un nombre que únicamente sabe el interesado, su mago y alguien de su entera confianza, ya que saber el nombre auténtico de alguien confiere poder sobre esa persona¹⁷⁴. En otro ejemplo literario de género fantástico, una

¹⁶⁸ Azara, 1995, pp. 22-25 y 227.

¹⁶⁹ Gombrich, 2001 [1972, 1984], p. 147.

¹⁷⁰ Gombrich, 2001 [1972, 1984], p. 153.

¹⁷¹ Hillman, 2004 [1979], p. 98.

¹⁷² Janowitz, 2002, p. 19-43. Sobre vínculos entre palabra y pensamiento mágico: Morin, 1994 [1986], p. 179; García Font, 2000, p. 15.

¹⁷³ Janowitz, 2002, p. 36.

¹⁷⁴ Manguel y Guadalupi, 2004 [1980], pp. 586-587. Al reflexionar sobre la imaginación creadora, Corbin indicaba que una realidad, un universo, no puede aparecer al Ser y al Conocer mientras carezca de

simple palabra da vida al barro que es el Golem; cuando el rabino pone *emeth* en él, que significa verdadero o sello de Dios, el barro cobra existencia para imitar a un ser humano, pero si se le borra la primera letra, entonces se torna *met*, muerto, lo que implica que se desmorone.

La idea de Ursula K. Le Guin es plenamente hermética: en el relato cosmogónico hermético que se encuentra en los *Extractos de Estobeo* —la *Kore Kosmou*, en este caso narrado por Isis para Horus—, cada vez que Dios crea algo —las almas, los signos del zodiaco— pronuncia unas fórmulas secretas¹⁷⁵. Sostiene el renacentista teórico de la magia Agrippa que «en las operaciones de magia se necesita el nombre particular de las cosas»¹⁷⁶. La fuerza pasa del objeto a los sentidos, de ahí a la imaginación, de esta a la mente, que entonces forma conceptos expresados en palabras, por tanto, en ellas hay la esencia que puede verse como una imagen¹⁷⁷. Incide en ello Gómez de Liaño con su idea de que la acción mágica es en primer lugar asignar un nombre a cosas que todavía no han visto la luz, a procesos todavía no efectivos, pero que se harán físicos, que se entrelazarán con lo físico, en el momento en el que el mago actúe¹⁷⁸.

Volviendo a la imagen, apuntaba Ernst Cassirer que en el estado de conciencia mítico ella adquiere un estatus de realidad substancial, parte del mundo de las cosas. Esa manera de experimentar lo real explica el enorme poder que se les otorga a los talismanes en el pensamiento mágico. Según Cassirer con el cambio de la conciencia mítica a la conciencia religiosa se experimentó una oscilación: antes se preguntaba por el contenido de verdad de la imagen para luego cambiar la pregunta y hacerlo por la existencia de lo reflejado en la imagen. Pero la conciencia en su fase estética deja de ser considerada realidad empírica, entra en lo ilusorio, más como una expresión de la fuerza creadora del artista, ya no fuerza autónoma mágica¹⁷⁹. En la conciencia nada se presenta, todo se representa.

Pese a la teoría de la estatuaria egipcia, en el acto de traslación de lo imaginativo a la figura plástica, en el acto de concreción, se produce una conversión contradictoria, un

nombre: Corbin, 1996 [1979], p. 22. En el contexto arcaico griego Bruno Snell señaló como los nombres de los dioses servían para la invocación mágica del numen: Snell, 2007 [1946], p. 73. Según Raimon Arola la palabra mágica por excelencia, abracadabra, es una contracción de una frase aramea que significa «el relámpago es como la palabra», la expresión súbita que ilumina y que crea: Arola, 2002, p. 400.

¹⁷⁵ *Extractos de Estobeo* XXIII, 14-18, en Renau Nebot (ed), 1999, pp. 358-361.

¹⁷⁶ *Magia natural* LXX, en Agrippa, 1992 [1531], p. 261. No obstante, por lo que concierne a los sueños, el teórico de la magia expuso la preeminencia de lo visual sobre lo sonoro, y por tanto de la imagen en la imaginación: *Magia natural* XLV, Agrippa, 1992 [1531], p. 174.

¹⁷⁷ *Ídem*.

¹⁷⁸ Recogido en Bruno, 2007, p. 240, como comentarios a Bruno.

¹⁷⁹ Cassirer, 1971 [1964], pp. 318-319.

imposible conceptual, cuando lo anárquico por excelencia, lo imaginativo surgido de un abismo infinito, se congela en unas figuras cerradas, muy a menudo prototipos iconográficos prefijados, tomados de la tradición. Lo esencialmente caótico queda fijado en un molde, un proceso de congelamiento de lo naturalmente fluido que resulta aún más estricta en las imágenes alegóricas.

Si recurrimos a la antropología, David Lewis-Williams formula tres orígenes en la creación de imágenes: en primer lugar, las imágenes mentales fijadas mientras se experimentan; en segundo, imágenes mentales recordadas; finalmente, una mirada más reflexiva, en quien había contemplado las otras dos¹⁸⁰. De hecho, Lewis-Williams establece en la imagen una explicación del desarrollo del *homo sapiens* en lugar de los neandertales.

Su tesis sobre la conciencia primitiva es que el *homo sapiens* desarrolló una capacidad de manejar imágenes mentales de la que carecieron los coetáneos neandertales. La conciencia humana «incluye la capacidad de considerar imágenes mentales, de generar imágenes mentales en diversos estados de conciencia, de recordar esas imágenes mentales, de discutir las con otras personas dentro de un marco aceptado (es decir, socializarlas, y de realizar pinturas)¹⁸¹. Ese proto-lenguaje imaginal constituye pues uno de los pasos de la constitución humana, en su opinión —que pese a su brillantez difícilmente podrá ser probada—, separaría al *homo sapiens* de los neandertales.

Ese interés en los procesos cognitivos de las imágenes ha llevado más comprensión al estudio de otras culturas. Para Mircea Eliade, el nuevo interés en la dimensión psicológica en lo simbólico, que tomó cuerpo a principios del siglo XX, tiene que ver con la mayor atención al discurso cultural de tendencias nacidas en Asia o con el estudio más preciso de los pueblos mal llamados primitivos¹⁸². Un ayahuasquero peruano entrevistado por una antropóloga, le explicó su idea de gnosis, pero utilizó para ello imágenes, ya que pensaba que era una manera más apropiada de pensar sobre lo sagrado. En el chamanismo, imágenes, metáforas e historias para ilustrar resultan los mejores métodos para transmitir conocimiento¹⁸³.

La intuición tanto artística como más general puede pensarse como la facultad de conocer sin partir de procesos racionales, una cognición basada en la contemplación,

¹⁸⁰ Lewis-Williams, 2005 [2002], pp. 200-201.

¹⁸¹ Lewis-Williams, 2005, p. 96.

¹⁸² Eliade, 1984 [1962], p. 13 y ss.

¹⁸³ Narby, 1998, p. 82 y 156.

conocer al mirar, que por tanto utiliza imágenes como forma de conocimiento, no formas verbales lógicas o fórmulas matemáticas. Pensar en imágenes, por citar a los neoplatónicos y parafrasear a Benjamin.

Esta forma de pensar fue ya planteada por el neoplatonismo, quizá debido al uso de las imágenes en movimientos iniciáticos. Pero todavía en el siglo XX se ha actualizado de nuevo la idea, por ejemplo, con Benjamin y sus imágenes que piensan, así como las teorías de Jünger y su pensamiento mítico, con el logos como radiación de ellas. En una época de elusión de lo humano, en un tiempo de lo titánico en el que se suceden las catástrofes colosales, no hay imágenes que nos permiten comprender lo que sucede; se trata de una prueba más de la sustitución de la experiencia por la vivencia, en términos benjaminianos. Las imágenes pueden conectarnos con el mito, con el presente y con lo maravilloso como enriquecimiento al mundo de los hechos, para comprenderlo más profundamente y en más niveles. Las imágenes, en definitiva, han de salvar al presente¹⁸⁴.

En la cultura griega arcaica el alma, la *psyché*, se concebía como algo cercano al aire, al aliento; escapaba por la boca o por las heridas de los moribundos, caso que las tuvieran; se escabullía del cuerpo, para pasar entonces a llamarse *eidolon*, imagen o ídolo, las sombras que poblaban el Hades, imágenes desligadas del cuerpo, almas desencarnadas, simulacros del ser humano¹⁸⁵.

Un romántico, von Baader, exclamó: «¡Las imágenes sientan bien al alma! Son su verdadero alimento»¹⁸⁶. Lo son porque forman parte de sus dominios, ambas comparten lengua. Para Corbin, la imagen sagrada sería aquella fundamental que permite al alma conocerse a sí misma. Ella es la forma imaginal¹⁸⁷. Y entre todas ellas, las que le saben más sabrosas resultan las sagradas, las míticas, propias de la psique.

¹⁸⁴ Molinuevo, 2001, pp. 48-53.

¹⁸⁵ Gómez de Liaño, 1992, p. 87; Debray, 1994 [1992], p. 21. *Eidolon* como doble o réplica del que ha muerto, que ha viajado al Hades: Snell, 2007 [1946], p. 31. Las imágenes fantasmáticas mentales recibieron el nombre de *eidola* de los epicúreos, que derivaron su idea del *eidos* platónico: Marvell, 2007, 2016, pp. 111-112. Lucrecio tradujo al latín el término griego *eidola* por *simulacra*, una entidad que se desprende continuamente de los cuerpos, que posee la figura del cuerpo, y que impacta en el espíritu, un poco como átomos. Estos *simulacra* son los que harían ver fantasmas, planteó: *De rerum natura* IV, 49 y ss., en Lucrecio, 1994, p. 238 y ss. La reflexión en el libro cuarto de *De la naturaleza de las cosas* deviene una de las ideas centrales de la obra.

¹⁸⁶ Recogido en Hillman, 2004 [1979], p. 172. Uno de los ocultistas más influyentes del siglo XX, Steiner, incidió en esta relación entre la imagen y el alma. El antropósofo defiende que con imágenes puede trabajarse el alma y alcanzar un desarrollo elevadísimo, algo que todavía puede verse incrementado con la práctica del yoga: Steiner, 2006, p. 183.

¹⁸⁷ Corbin, 1996 [1979], p. 46. Sobre la imagen como lengua del alma en el Romanticismo: Béguin, 1981 [1937], p. 144.

La imagen como simulacro pero también como alma esencial de la cosa. En los ritos sacros griegos, los misterios de Eleusis, el peso de la transmisión de conocimiento debía hallarse en lo visual y no en lo verbal. Por eso pensaba Aristóteles que el lenguaje simbólico es el apropiado para mostrar los misterios, los ritos iniciáticos que intentan moldear a las personas; la representación se llevaba a cabo sin demostraciones lógicas¹⁸⁸. El conocimiento sagrado era una visión ajena a la palabra¹⁸⁹. Primero venía la imagen y luego la palabra que la explicaba, un poco una idea que dos mil años más adelante desarrollarían los autores de emblemas. En el Zohar se afirma ese orden en las comunicaciones de Dios en las que se comunica con el ser humano: primero una, luego la otra¹⁹⁰.

De hecho, Bruno Snell traza una etimología del conocimiento que lo vincula a la imagen. En su reflexión sobre los orígenes de ciertos conceptos en la Grecia de la Antigüedad, hace derivar la noción del espíritu —en cuanto facultad intelectual— de la aparición de *nóos* (*nous*) como órgano intelectual por analogía con el ojo, relacionado con *eidolon*, ya que *eidēnai* significa «saber», con una raíz en *idein*, «ver», o con mayor precisión, «haber visto»¹⁹¹. Podemos deducir el peso del conocimiento de ciertas imágenes en la consolidación de la idea del saber intelectual como algo con claras concomitancias con lo que se ha visto, sea literal, sea metafórico.

La imaginación gracias a su lengua por imágenes permite comprender cosas que de otra forma resultarían impenetrables. Afirma M.J. Balsach: «tener imaginación (*imago-imitator*) es ver el mundo en su totalidad, ya que el objetivo y el poder de las imágenes consiste en “hacer ver” aquello que es refractario al concepto»¹⁹². Una de las técnicas meditativas que se encuentran en muchas religiones consiste en fijar en imágenes aquello que se desee recordar del conocimiento sagrado, como por ejemplo hacían los

¹⁸⁸ Wind, 1972 [1968], p. 17 y ss. Aunque Pico sí piensa que la palabra puede intervenir en los misterios, pensaba que ellos tenían que ser transmitidos mediante enigmas, sin escritura y comunicarse de alma a alma por la palabra viva: Pico della Mirandola, 2004 [1496], p. 64

¹⁸⁹ Colli, 1995 [1977], p. 389.

¹⁹⁰ Recogido en Arola, p. 147, n. 159. El *Zohar* es el texto clave de la cábala, el que se propone una exégesis de la *Biblia* desde una lectura esotérica.

¹⁹¹ Snell, 2007 [1946], p. 49. Incluso creo que en modernas lenguas puede detectarse esa derivación, como *voir* y *savoir* (es una conjetura personal). Pensé que quizá también existía dicha relación entre ver y saber, pero parece que el origen de esta última se halla en otro sentido: viene del latín *sapere*, y está relacionada con el gusto, el sabor de las cosas: <http://etimologias.dechile.net/?saber>: [última consulta 4/07/17].

¹⁹² Balsach, 2007, p. 131. *Imago* proviene de un ritual latino; la *imago* era la mascarilla de cera que reproducía el rostro de un difunto; un descendiente suyo la portaba en el funeral o en fiestas públicas posteriores: Debray, 1994 [1992], p. 21.

diagramas gnósticos o los *mandalas* del budismo tibetano¹⁹³, la doctrina ortodoxa o la católica con sus iconos, el arte religioso hindú...

De la imagen sagrada se puede apuntar lo que ya indicó un crítico ruso en su momento sobre las pinturas de Nicholas Roerich, uno de los grandes artistas de lo divino en el siglo XX, con unas intenciones estéticas y espirituales que concuerdan con el del tipo de arte al que nos estamos refiriendo: «*Roerich's art speaks a language without words, a language that is sacred and universal; it is the language of intrinsic aesthetic symbols which, like the language of the magicians of the Dark Ages, was meant to perform miracles in everyday life*»¹⁹⁴



Nikolai Roerich, *Quemando la oscuridad*, 1924

Las imágenes creadas por el sentido interno son imágenes fantasmáticas, creadas por la imaginación, creaciones o conexiones con los mundos imaginales. «*The idea of the imaginal basis of consciousness came to expression particularly when the issue concerned human knowledge of a divine or spiritual register of the real, that is, in the*

¹⁹³ Vinatea Serrano, 2005, p. 235.

¹⁹⁴ Recogido en Decter, 1997 [1989], p. 160. Traducción propia: «El arte de Roerich dirige un lenguaje sin palabras, lenguaje que es sagrado y universal; se trata de un lenguaje de símbolos estéticos intrínsecos, el cual, como el lenguaje de los magos de las Eras Oscuras, se significó por la realización de milagros en el mundo cotidiano».

*context of a desire to prove the depths of the visible»*¹⁹⁵. En el contexto platónico medio y neoplatónico así resulta. Para Plutarco, los dioses se expresaban en circunloquios poéticos, imágenes y metáforas¹⁹⁶, o para Plotino, para quien el acceso a lo invisible debía acompañarse de un dominio de lo metafórico. Las imágenes y los arquetipos no son más que los despojos mortales de la experiencia de lo *imaginal*¹⁹⁷. Los arquetipos utilizan imágenes mentales para comunicar su carga; como en otras cuestiones, ellos sirven tanto para la imaginación como para fijar la memoria según la técnica memorística renacentista.

En aquella línea intelectual más próxima al hermetismo-neoplatonismo del Renacimiento, la de Ficino, Agrippa o los libros de grabados hermético-alquímicos, las imágenes captadas o generadas por la imaginación están relacionadas con las ideas platónicas, aunque entendidas más en la acepción neoplatónica; la imaginación permite conectar con ellas, con el genio como virtud a exacerbar por estos procesos, que al tiempo permiten captar mejor ideas e imágenes primordiales.

Los hechos o los lugares que se ven en este tipo de imágenes conciernen a una faceta de ella que no se asocia a espacios físicos o hechos históricos, sino a un aspecto imaginal, mítico, arquetípico, de los mismos. Se refieren a los modos ontológicos del *anima mundi* y de la imaginación activa, como argumenta Henry Corbin al explicar la idea de geografía visionaria en el mazdeísmo¹⁹⁸, esa geografía no física de los mundos imaginales.

En la concepción renacentista de la magia, sistematizado por Ficino, o en el hermetismo-neoplatonismo en general, las imágenes sirven para que lo sensible alcance la esfera suprasensible o a la inversa, para que lo inteligible se encarne en lo físico de una manera que éste pueda comprender. Lo celeste, elevado, se imprime en lo sensible, o al menos se tiene una noción de ello, gracias al número, la figura o forma y a la luz, quizá las más poderosas realidades en ese plano¹⁹⁹.

La consideración de la imagen como nivel intermedio que pone en unión lo sensible con lo inteligible (igual que el *pneuma*) separa al hermetismo de Platón para quien la

¹⁹⁵ Miller, 1998 [1994], p. 72. Traducción propia: «La idea de una base de conciencia imaginal vino a expresarse particularmente para el problema concerniente al conocimiento humano del registro divino o espiritual de lo real, es decir, en el contexto de un deseo de probar las profundidades de lo visible».

¹⁹⁶ *Los oráculos de la Pitia* 407B-F, en Plutarco, 1995, pp. 333-335. En ese pasaje en concreto, Plutarco apunta la querencia de expresar los oráculos en lenguaje poético, las metáforas, la ambigüedad y lo enigmático, características todas ellas que irán apareciendo en el capítulo.

¹⁹⁷ Corbin, 2000 [1984], p. 23.

¹⁹⁸ Corbin, 1996 [1979], p. 56 y ss.

¹⁹⁹ Ficino, 2006 [1489], pp. 134-135.

imagen está radicalmente escindida de la cosa, copia ineludiblemente distorsionada. Lo separa de Platón pero no de Plotino. Aunque Platón y neoplatónicos compartan ciertas ideas, al mismo tiempo se produce un cambio sustancial en su teoría de la imagen. En la filosofía platónica, y aplicado al arte griego, no al egipcio, como ya se puntualizara, la idea (*eidōs*) y la imagen (*eidolōn*) forman claramente dos cosas diferentes, una absolutamente real, la otra ilusoria. En cambio, y al contrario que en el sistema de Platón, en el de Plotino la idea puede convertirse también en imagen, que es vestigio, aura, resplandor e irradiación, comparable al resplandor respecto al fuego²⁰⁰.

Por su parte, Longino la elogió²⁰¹, igual que muchos místicos europeos, más cercanos a Plotino que a Platón. Por ejemplo, el teósofo del siglo XVIII Jacob Böhme. En su sistema, Dios crea la doble naturaleza angelical y física mediante su imaginación. Dios piensa, desea crear y entonces imagina la creación. Su sabiduría se proyecta en una imagen que será la ur-imagen. Además, para Böhme, la imaginación capacita al ser humano involucrado en la materia para tender hacia lo espiritual, alimentarse del Mercurio divino —término propio de la alquimia—, permitiendo que penetre esa potencia de una manera similar a como el sol se refleja en las aguas del océano, sin entrar literalmente en ellas, y a condición de que las aguas estén estables, sin movimiento; entonces pueden reflejar el sol, según la metáfora ilustradora del místico²⁰².

Igualmente, crea una imagen de sí en la que se concentra la realidad última de las cosas, a la inversa de la teoría de la imagen como representación, así como a la teoría de la mimesis platónica. Esa imagen es la forma más cercana a la idea divina primordial. Hacerse visible es el objetivo último de cada cosa; todas las cosas son imágenes del Espíritu eterno²⁰³. Cualquier cosa es representada por ella, y cada criatura es una imagen que representa algo, el lugar en el que ha sido creada, una concreción de ese universo²⁰⁴. Aún más el ser humano, quien en su origen era la imagen de Dios²⁰⁵.

Así pues, la teoría de la imagen de Böhme le otorga un papel principal. Este rol tan destacado de la imagen hace a Pierre Deghaye asegurar que la teosofía del místico es

²⁰⁰ Vinatea Serrano, 2005, pp. 116-117.

²⁰¹ Diferencias entre platonismo y neoplatonismo respecto a la imagen: Gómez de Liaño, 1992, p. 196; Vinatea Serrano, 2005, p. 54.

²⁰² *De signatura rerum* 14.63, en Böhme, 1998 [1621], p. 180.

²⁰³ *De signatura rerum* 8.2, en Böhme, 1998 [1621], p. 87.

²⁰⁴ *De signatura rerum* 16.27, en Böhme, 1998 [1621], p. 198.

²⁰⁵ *De signatura rerum* 5.5-6, en Böhme, 1998 [1621], p. 60.

una teoría de la imagen divina²⁰⁶. Con todo, para Böhme la imaginación tiene una naturaleza ambigua: a través de ella se realizan las obras divinas, pero también por ella la humanidad se pierde, ya que fue ella la que llevó a caer a Lucifer y a Adán²⁰⁷.

Defendía el místico Emanuel Swedenborg que las verdades espirituales se comprenden mediante imágenes naturales, en el lenguaje de la imaginación «los elementos buenos y verdaderos de la persona interior aparecen como en una imagen»²⁰⁸. La imagen está constituida por luz y por oscuridad, un chispazo alumbrador, aunque la luz a la que se refieren tratadistas como Bruno no sea la física sino una de una cualidad esencial conectada con el reino de lo inteligible. Ella permite ver las cosas del mundo interno al dormir. Agrippa creía que ese material se difundía desde la mente divina²⁰⁹.

Para neoplatónicos como Sinesio de Cirene o Jámblico la codificación en un lenguaje simbólico tiene que facilitar que la razón pueda descodificar para entonces intuir las realidades anímicas, inalcanzables de otro modo a la razón: los dos defendían la idea tan repetida en este horizonte cultural de que el alma o la imaginación adaptan el saber de lo inteligible a los sentidos y a la inversa²¹⁰. La imaginación acondiciona los datos de los respectivos mundos; además, produce símbolos que traducen y hacen comprensibles la información de lo inteligible dirigida a lo sensible, pero asimismo a la inversa: traduce en forma de datos, imágenes o conceptos racionales lo experimentado en lo sensible. Postulaba Plotino que la materia del mundo sensible actúa como imagen de lo inteligible²¹¹.

En el capítulo anterior, centrado en la imaginación, ya dimos un fragmento muy breve de Henry Corbin sobre esta forma de entender la imagen, que extenderemos un poco más. Plantea Corbin:

En primer lugar, la idea de *Imaginación* como producción *mágica* de una *imagen*, el tipo mismo de la acción mágica, incluso de toda acción como tal, pero especialmente de

²⁰⁶ Pierre Deghaye, «Jacob Boehme y sus seguidores», en Faivre y Needleman (comp.), 2000 [1992], pp. 289-332, p. 305. Igualmente, Según Gentzke, especialista en Böhme, la obra del místico gira alrededor de la relación entre cuerpo, imagen e imaginación: Joshua Levi Ian Gentzke, «Imagining the Image of God: Corporeal Envisioning in the Theosophy of Jacob Böhme», en Forshaw (ed.), 2017, pp. 103-129, p. 104.

²⁰⁷ *De signatura rerum* 7.1-22, en Böhme, 1998 [1621], pp. 71-75.

²⁰⁸ Swedenborg, 2002 [1758], p. 324.

²⁰⁹ Gómez de Liaño, 1992, pp. 290-92.

²¹⁰ Culianu, 1993 [1991], p. 212; también sobre Sinesio: Burckhardt, 1994 [1960], p. 28 y 161.

²¹¹ *Enéadas* II, 4, 15, en Plotino y Porfirio, 1992, p. 435. Esta idea ya está en Platón: el *Timeo* concluye repitiendo la idea de belleza y perfección del universo, que luego retomaron neoplatónicos como Plotino, incluso en ocasiones contradiciéndose a ellos mismos; *Timeo* afirma que el universo constituye la imagen sensible del dios inteligible: *Timeo* 92c, en Platón, 1992, p. 261.

toda acción creadora; y, en segundo lugar, la idea de imagen como cuerpo (cuerpo *mágico*, cuerpo *mental*), en el que se encarnan el pensamiento y la voluntad del alma²¹²

Es decir, que las imágenes convierten el caos multiforme de lo sensible en una clave comprensible para el alma. Al mismo tiempo, las intuiciones de la esfera de lo espiritual se transforman también en símbolos para que la razón práctica pueda entender las verdades trascendentales. Al ser lenguaje anímico, Gaston Bachelard piensa que no se las puede estudiar objetivamente, solo como si se las soñara y con admiración²¹³. Este tipo de imágenes facilita la comprensión de lo existente en cualquier sistema que tenga en cuenta la construcción de imaginario. En la epistemología y en la ontología hermético-neoplatónica, el lenguaje sensible ha de traducirse a otro fantástico. El alma contempla las imágenes de los cuerpos mediante la intercesión del cuerpo espiritual, con un sentido de ese cuerpo diferente al espíritu como esencia divina.

De hecho, para describir el método platónico en esta cuestión, la filósofa Martha C. Nussbaum emplea metáfora de este ámbito: «Platón, por el contrario, vio con claridad que el filósofo era un artista que creaba, en su visión del alma, cierta imagen de la verdad, y que su compromiso con tal creación le llevaba a la selección de un estilo que sería su armazón apropiado»²¹⁴. La traducción en términos visuales de lo más recóndito del alma humana no pertenece en exclusiva a la mentalidad mítica.

Que la imaginación o el alma es un medio no es una idea únicamente de platónicos o neoplatónicos. La compartían con estoicos e incluso aristotélicos. En el sistema aristotélico esta cuestión se planteaba de la misma manera. Para Aristóteles, el primer órgano (*proton organon*) conecta el alma con los sentidos. Reúne la información ofrecida por los sentidos y la traduce en imágenes (*phantasmata*), que es el código con el que trabaja el intelecto. Si no adaptara los contenidos de esta manera, el alma no acertaría a comprender²¹⁵.

Como se apunta en el apartado sobre la imaginación del anexo, incluso pensadores que han acabado considerados poco menos que como rivales, caso de Descartes, proponían miradas similares. En su juventud como investigador del hermetismo

²¹² Corbin, 1993 [1958], p. 209.

²¹³ Bachelard, 2013 [1960], p. 86.

²¹⁴ Nussbaum, 2005 [1992], p. 454.

²¹⁵ Recogido en Cuianu, 1993 [1991], pp. 211-212; Marvell, 2007, 2016, p. 111. El medio para comunicarlo sería el pneuma, que, como la imaginación o Hermes, serviría de intermediario. Sería a través de él que se comunicaría el cuerpo y el alma, que gracias a él compartirían un lenguaje mutuamente comprensible. Es decir, que las imágenes simbólicas servirían mediante el pneuma para ese propósito comunicador e intermediario. Aristóteles situaba dicho órgano primero en el corazón.

Descartes incidía en el lenguaje que representa lo sensible por imágenes. La imagen representa a lo real, sirve de señal sobre la realidad; de ahí que el manejo de las imágenes sirva para operar sobre la realidad²¹⁶. El símbolo por su parte contiene las propiedades del objeto representado, por lo que manejar las imágenes sirve para intervenir en la realidad.

La teoría neoplatónica puede aplicarse directamente a la memoria a la manera hermética de Bruno o de Camillo; esta opera con la creación de un mundo fantasmagórico de *figurae* para que el alma traduzca y comprenda «realidades situadas en un nivel ontológico inaccesible para la experiencia directa»²¹⁷. En la ontología neoplatónica las ideas del intelecto divino se convierten en imágenes en el *anima mundi*. Algunos de los sistemas de hermético-neoplatónicos renacentistas intentaban recuperar la memoria de aquello que se olvidó al caer en la materia²¹⁸. Pero sobre dicha relación imagen-memoria se ahondará en el capítulo del anexo complementario a este.

Entre los métodos para crear figuras podemos contar con las técnicas de meditación. Para los herméticos renacentistas el arte servía para estimular la forma de meditación que debía fijar las *figurae*, las figuras fantasmales que hacen girar la psique hacia la introspección —imagen como fantasma de lo reflejado, asimismo como sombra, sobre todo si se refiere a imágenes mágicas—, la apertura del *oculus spiritualis*, similar al tercer ojo de las metafísicas de la India, como en un grabado del [Utriusque cosmi... de Robert Fludd](#). Según las teorías de los herméticos renacentistas, la visión así desvelada permite contemplar los niveles ontológicos superiores²¹⁹.

Si vamos a la fuente etimológica, encontramos también las similitudes entre el griego *phantasmata* y el latino *imago*, ya traídos a colación: la imagen como fantasma²²⁰. La potencia fantasmagórica de la imagen fue plasmada por Christian Boltanski en su estremecedor *Monumento Odesa*, de enorme complejidad; se incluyen las imágenes distorsionadas de niños judíos que celebran el Purim en Francia; con ello se alude entre otras cuestiones al holocausto judío. Para mostrar la sutileza de Boltanski, en la festividad de Purim los judíos conmemoran el milagro de haber sobrevivido al intento de aniquilarlos por los persas. La obra de Boltanski puede leerse al mismo tiempo como

²¹⁶ Turró, 1985, pp. 238-239.

²¹⁷ Culianu, 1999 [1984], p. 66.

²¹⁸ *Comentario al "Sueño de Escipión" de Cicerón*, I, 12, 9-11, en Macrobio, 2003, pos. 3605-3614.

²¹⁹ Culianu, 1999 [1984], p. 69.

²²⁰ Sobre ello, <http://etimologias.dechile.net/?fantasma> En el *Antiguo Testamento* imagen, en el hebreo *selem*, también puede significar una figura fantasmagórica, además de los ídolos: Blenkinsopp, 2011, p. 27.

una confirmación de dicha supervivencia de nuevo en el presente, pero al mismo tiempo como una amarga contradicción, ya que muchos de estos niños probablemente murieron durante la ocupación nazi de Francia. En cualquier caso, la obra conserva con intensidad la cualidad fantasmática de la imagen.



Christian Boltanski, *Monumento Odesa*, 1985

En el método propuesto por Aby Warburg, la imagen condensa la energía, en un registro que puede guardar una fuerza determinada concentrada en las figuras, colores o demás elementos plásticos. Cada imagen concentra pero también comunica una carga. Warburg lo sostuvo con el ejemplo de los pliegues de la ropa de las ninfas, expresión de vitalidad. Warburg discurrió las *pathosformeln*, dinamogramas cargados de energía. Las *pathosformeln* tal y como fueron formuladas por Warburg (influido por la teoría de los símbolos de Vischer) quedan en un estado latente, a la espera de que el receptor las active, de manera que comuniquen entonces la carga de energía polarizada que poseen.

Los mitos y ciertas imágenes mágicas actúan como depósitos especiales que han acumulado una carga energética, activada al conectar con el receptor; su efecto actúa sobre todo en la esfera emocional, la dimensión del pathos. Las imágenes se dirigen a la zona más primaria de la psique, la que desea y tiene emociones, actividades que, como vimos en el capítulo anterior dedicado a la imaginación, se presentan estrechamente relacionadas con ella. De hecho, conforman el léxico y la sintaxis de la propia psique. La pervivencia de unas figuras, o unos mitos asociados a unas figuras o historias, parte

necesariamente del impacto sentimental, anímico, que han de suscitar esas formas depositarias que se van repitiendo generación tras generación.

Pero para que una imagen logre «vida» tiene que entrar en un sujeto, como expresa Agamben²²¹, descargar su energía en el receptor. De manera que no solo los artistas sino también los espectadores ponen en funcionamiento los concentrados de memoria que son las imágenes, les «devuelve la vida», en metáfora de Agamben.²²² El estudio de la imagen es uno de los que Giorgio Agamben más ha trabajado, sobre todo en la primera etapa de su pensamiento. Conal Parsley considera que tiene cinco formas de encararlo. Entre ellas nos interesan dos: como umbral y cesura entre el individuo y la historia, la memoria social, y el segundo, como concepto bipolar, tensional y ambivalente, lugar en el que el hombre se falla pero que es al tiempo su medio de solución; en ambas resuena Warburg²²³.

La cualidad de la imagen como signo más potente, que Gómez de Liaño asigna al sistema de Giordano Bruno, en esta tesis se extiende a la mayoría de herméticos del Renacimiento. «Las imágenes poseen una energía superior a cualquier otro signo y son, por eso, capaces de afectar al hombre en su entero ser. No sólo la inteligencia aprende al contemplarlas, sino que todas las otras facultades y órganos, como la sensibilidad, la imaginación y el afecto, vibran y se conmueven en su presencia»²²⁴.

Bruno defendía que la lengua del mago, como la egipcia, emplea imágenes y símbolos, que expone en ceremonias en las que manifestar sus deseos. Ese lenguaje, como el de los dioses, permanece siempre igual: es eterno²²⁵. Gómez de Liaño se interesó por Bruno especialmente por dicha teoría de la imagen y su relación con la memoria. Gracias a ellas, «el alma se procura energías procedentes del mundo superior, pues las formas, simulacros y signáculos son vehículos y como vínculos —para añadir Gómez de Liaño a continuación—: Las imágenes o ciertos signos son como depósitos de una energía y virtud de orden superior, que constituye el fondo de la vida anímica»²²⁶. No se halla muy lejano a lo que se acaba de apuntar de Warburg. Más aún,

²²¹ Agamben, 2010 [2007], p. 51.

²²² Agamben, 2010 [2007], p. 36.

²²³ Mercedes Ruvituso, «La dimensión estética del poder soberano en Giorgio Agamben», *Diánoia*, LVIII-71 (2013), pp. 105-125 (p. 108). En su *Teoría del arte* Jiménez también subraya la categoría ambivalente de la imagen: Jiménez, 2002, p. 86.

²²⁴ Gómez de Liaño, 1992, p. 282.

²²⁵ Bruno, 1998, p. 115.

²²⁶ Gómez de Liaño, 1982, p. 288.

las imágenes ven incrementada su potencia si van acompañadas de una fuerte carga emotiva²²⁷.

Una obra que en mi opinión simboliza la teoría del condensador de energía de Warburg de una manera sutil es la *Mesa con transformador* de Joseph Beuys. En su obra, el artista alemán subrayaba el sentido simbólico y al tiempo funcional de los objetos. Los presentaba como campos de energía²²⁸, condensadores y comunicadores de una fuerza, en este caso con dos polos para ello. En eso radicaba principalmente su propuesta artística en la *Mesa con transformador*.



Joseph Beuys, *Mesa con transformador*, 1958-1985

Los principales tratados herméticos contienen bastantes ideas sobre las imágenes. En un canto de alabanza a Dios, al final del primer libro del *Corpus hermeticum* se indica que toda la naturaleza constituye la imagen de Dios, para acto seguido matizar que la naturaleza entera no ha podido crear una figura equivalente a la de Dios²²⁹. En el

²²⁷ Gómez de Liaño, 1992, p. 350.

²²⁸ Giuditta Bonfiglioli, «Joseph Beuys», en Eccher (ed.), 2000, pp. 86-91. Energía con un sentido tanto individual como social. Según declaró el artista: «Me di cuenta del papel que el artista puede representar indicando los traumas de una época e iniciando un proceso de curación. Esto tiene que ver con la medicina o con lo que la gente llama alquimia o chamanismo», Recogido en Erika Jaramillo, «Eine idee schlägt wurzeln (una idea hecha raíces)», en *Revista Sans Soleil*, 8, 2016, pp. 137-144, p. 139.

²²⁹ *Corpus hermeticum* I, 31, en Copenhaver (ed.), 2000, p. 118. Y los místicos que continuaron la tradición hermética también propusieron esta idea, como Bohme, quien, como ya se vio, igualmente concebía al ser humano como imagen de Dios, o también Paracelso: Paracelso, 2001, pp. 251-253.

Especialmente significativo es el ejemplo de Agrippa. En el tercer libro de *La filosofía oculta*, la teoría de la magia más elaborada y famosa del Renacimiento, cita el fragmento del *Corpus hermeticum*, y sustentándose en él afirma que el ser humano fue creado según la imagen de Dios, que el mundo es la imagen de Dios y que, por tanto, el ser humano la imagen del mundo, lo que le servirá para reflexionar

Corpus hermeticum aún se insiste en otras imágenes que pueden ser microcosmos simbólicos de la totalidad: «Por lo tanto, la eternidad no es sino una imagen de dios; el cosmos es una imagen de la eternidad; y el sol es una imagen del cosmos. El hombre es una imagen del sol»²³⁰.

Por su parte, en otro de los textos fundamentales del hermetismo, el *Asclepio*, la humanidad, junto al cosmos, son las imágenes de Dios, y procede del bien²³¹, tesis que rebaten algunas de las sectas gnósticas, variante que asimismo aparece en otros fragmentos del *Asclepio* o, sobre todo, del *Corpus hermeticum*. El ser humano comparte *nous* con la divinidad, que sería lo que los asemejaría. Un buen conocedor de la tradición hermética tanto occidental como de Oriente Próximo, Corbin, ahondaba en la idea al indicar que la sustancia original de la que parte el ser humano es su imagen primordial, arquetípica o forma imaginal²³². Para el neoplatónico Jámblico, el objetivo final de la teúrgia, la magia que se pone en contacto con lo divino, radicaba en recuperar de nuevo la forma primordial²³³.

La estimación del ser humano como imagen divina ya se encuentra en la Biblia, en cualquiera de los dos testamentos hay versículos en los cuales el rey cristiano de los hombres, Jesús, actúa como imagen visible del Dios invisible, además de la indicación

sobre el estatus de microcosmos del universo que ostenta el ser humano. *De occulta philosophia* 3, XXXVI, en Agrippa, 2006 [1531], pp. 579-584.

²³⁰ *Corpus hermeticum* XI, 15, en Copenhaver (ed.), 2000, p. 159. En los *Extractos de Estobeo* se insiste en esa idea: el Sol es imagen del Dios creador, mientras que los dioses sensibles son imágenes de las inteligencias: *Extractos de Estobeo* XXI, 1-2, Renau Nebot (ed), 1999, pp. 347-348. Plutarco plantea una variante de esa fórmula, cuando indica que el sol es la luz visible de la sustancia inteligible: *Isis y Osiris* 372A, en Plutarco, 1995, pp. 159-160. El sustrato para tales fórmulas es cuanto menos platónico, aunque incluso ser anterior.

Sobre la idea del sol como imagen divina incide el neoplatonismo cristiano, por ejemplo en el Pseudo Dionisio en el que se indica que el sol es una imagen borrosa de su arquetipo divino. El sol, que no es Dios pero actúa como Dios, llega a todos los puntos y distribuye su poder por igual, aunque luego cada ser acepta su luz y calor dependiendo de su singularidad. El sol nutre y empuja a los seres hacia la vida: *Los nombres de Dios*, IV, 693B-701A, Pseudo Dionisio, 1990, pp. 296-301.

El alquimista de la novela sobre alquimia *Mercurius o el matrimonio de cielo y tierra* menciona explícitamente esa condición del sol de imagen de Dios (Harpur, 2015 [1990], p. 30), cosa lógica, tratándose de una novela con esa temática escrita por alguien que conoce la cuestión.

²³¹ *Asclepio* 10, en Copenhaver (ed.), 2000, p. 206.

²³² Corbin, 1996 [1979], p. 222.

²³³ *Sobre los misterios* 4.2; 184.8, recogido en Janowitz, 2002, p. 128. Debido a ese propósito, pese a que los que practicaban la teúrgia obtenían resultados —o creían obtenerlos, tanto da— similares a los de la magia en sentido más popular, a pesar de ello, los practicantes de la teúrgia neoplatónica establecían que sus logros resultaban completamente opuestos a los de la magia popular, ya que sus fines no radicaban en el provecho propio egoísta de bienes vulgares, sino en profundizar en el conocimiento del Uno al unirse, y con ello en salvar el alma propio o de terceros: Azara, 1992, pp. 46.

en el *Génesis* de que el hombre fue creado a imagen (*eikon*) de Dios²³⁴. De manera que tal vez sea uno de los influjos cristianos o judíos en el crisol hermético.



Andrei Rubliov, *Cristo Redentor*, hacia 1425

Para el hermetismo, la imagen no es una parte del todo, sino que se trata de un reflejo que lo engloba metafóricamente por entero. Y no solo las imágenes cumplen esa función: cualquier entidad además de ser un pequeño fragmento es una imagen de todo el universo. Como es arriba, es abajo y forma un microcosmos del macrocosmos. Este mecanismo lógico que considera algo como símbolo del todo es uno de los postulados principales de la mentalidad hermética; en el anexo sobre las ideas astrológicas se le dedicará un apartado al reflexionar sobre las ideas de cosmos, tanto lo micro como lo macro.

Esta *forma mentis* sirve para sustentar la mentalidad mágica. Piensa que, al estar todo relacionado y servir cualquier rincón de la naturaleza como indicio, todo lo visible puede servir para revelar las voluntades de los dioses, mostradas para el avisado ojo e

²³⁴ Sobre Cristo, dos referencias sobre ello en el *Nuevo Evangelio*: 2 Cor 4, 4; Col 1, 15; versículo del *Génesis*, 1:26. Entre los pensadores cristianos, padres de la Iglesia como Clemente de Alejandría y Orígenes, consideraban el logos como la imagen de Dios. Nicolás de Cusa expuso igualmente la idea del *Asclepio*, del ser humano como imagen divina. La idea de la imagen de Dios en el hombre fue reflexionada también por Filo de Alejandría o con San Agustín, quienes interpretaban la aseveración bíblica según la cual el hombre está hecho a semejanza de Dios, con quien comparte intelecto y capacidad de libertad (el primero) o poder para razón (el segundo), Blenkinsopp, 2011, p. 26.

intelecto del pronosticador. Para esta mentalidad los astros, las vísceras, los restos del té, lo que sea, funcionan como las letras de un alfabeto secreto con las que se comunican los dioses²³⁵. Arte incluido. La naturaleza como lengua por imágenes y el mago como filólogo y como poeta de ese idioma.

Aún en pensadores del siglo XX podemos encontrar variaciones de la teoría de la imagen como microcosmos. En la teoría de las imágenes que piensan de Walter Benjamin se nota el influjo del materialismo histórico, pero también del pensamiento mágico y del neoplatonismo —sobre todo en su teoría inicial de la belleza—, con una singular mezcla de idealismo platónico pero ubicado en una dimensión social, con unas imágenes en las que se concreta un mundo²³⁶. Pese a ello, también muestra la vinculación con Ficino, con el hermetismo y con el platonismo, al concebir las imágenes como ruina de un universo entero, en términos alegóricos, que mantienen el aroma de su origen en lo real.

La imagen presenta un orden constitutivo de lo que existe, con un contexto histórico de la que se convierte en ruina; Benjamin prestó mucha atención a dicho contexto. Las imágenes del pensamiento son las huellas que activarán el recuerdo, gracias a las cuales expresar lo que se mantiene tapado, revelar un universo, expresiones monadológicas de una idea, que puede materializarse gracias a ellas. En el pensador el arte funciona como una *imago mundi*, una representación de lo existente, a sus ideas, en clara adscripción a la corriente platónica, por ejemplo, los ya mencionados neoplatónicos de la Tardo Antigüedad y herméticos del Renacimiento. El arte como mónada en la que se expresa una visión de lo real que no podría llegar a manifestarse de otra manera. Reflexionando sobre una idea similar, Brea apunta que lo que la imagen «dice», el conocimiento que contiene, no resulta un decir del «mundo» al que pertenece²³⁷; en lugar de ello, se trata de una *imago mundi*, una visión de un mundo, algo que es mucho más que una mera representación.

Incluso utilizó el mismo término que los herméticos renacentistas para referirse a la creación de imágenes plasmadoras de ideas: las figuras. En la terminología

²³⁵ Ginzburg, 1989 [1986], pp. 144-146.

²³⁶ Esa idea forma parte de la vertiente platónica del filósofo alemán. Por ello, está acertada Lucas en su apreciación: «En ningún momento el método surrealista y materialista de Benjamin se aleja de su concepción neoplatónica y teológica del mundo. Por el contrario, se desarrolla conjuntamente con ésta»: Lucas, 1992, p. 101. Como Cassirer, Benjamin partía de un neokantismo muy influido por Leibniz, en cuyas raíces se hallaba Platón. Su sistema tomaba mucho del idealismo trascendental kantiano, que combinó con el materialismo histórico marxista (sobre todo de Lukács), algo lógico teniendo en cuenta el peso de la historia en el discursar benjaminiano.

²³⁷ Brea, 2010, pp. 127-129.

benjaminiana estas son tanto contenido como forma; no puede desligarse la condición de ruina de la historia, como la plasmación de la superestructura, imágenes que piensan y forman parte de un contexto cultural, de manera que pertenecen tanto al individuo como a la colectividad. De hecho, podríamos inferir creativamente de sus teorías, las imágenes dialécticas de Benjamin surgen del inconsciente colectivo, sólo que en su caso se encuentra en las condiciones de la superestructura.

Piensa Benjamin que cada imagen alegórica —reflexionaremos más en profundidad sobre ello en el apartado del anexo dedicado a la imagen alegórica— condensa la quintaesencia de un momento histórico, una serie de asociaciones, una tensión dialéctica, puesta en circulación por la imagen, dispuesta a ser activada al entrar en contacto con el receptor. El no dualista Benjamin cristaliza las ideas en concreciones, de la que es un ejemplo su teoría de las imágenes o del fragmento, con su dominio de las metáforas iluminadoras. La paradójica construcción teórica de Benjamin suma elementos que casi serían un oxímoron en una concepción dual dura, pero que el genio del filósofo acierta a aunar.

Dos pensadores de la escuela de Frankfurt, como Horkheimer y Adorno, prosiguieron esta idea benjaminiana, pero únicamente lo hicieron en algunos aspectos. Para ellos, la ontología de la imagen, como mínimo en la forma en la que se organizó en la esfera artística, expone una imagen como depuración de la realidad; al final conserva en la imagen y supera los elementos de la realidad material²³⁸. Sin embargo, su crítica a la proliferación de imágenes en el mundo capitalista, que vinculan al fetichismo, en mi opinión se aleja enormemente de la sensibilidad benjaminiana.

Otro pensador, en este caso contemporáneo, que ha seguido con la línea de pensamiento de Benjamin, Giorgio Agamben, ha incidido en esta imagen más material. Para él, la literatura moderna nace de una escisión de la *imago* medieval, cuando Boccaccio fija la distancia existente entre las musas y las mujeres, quienes orinan, es decir, que tienen una dimensión física, aún más, escatológica²³⁹. La historia del arte figurativo occidental combinaría periodos de tensión entre esos dos principios, o incluso de antagonismo, por otros de armonía: la ninfa ideal o la ninfa ultrajada.

Tras esta larga digresión continuaremos con la teoría hermética de la imagen. En el *Corpus hermeticum* se subraya la importancia de la visión divina cuando enfatiza que es la imagen de Dios la que atrae al alma hacia el conocimiento sagrado.

²³⁸ Horkheimer y Adorno, 2001 [1969], p. 73.

²³⁹ Agamben, 2010 [2007], p. 47.

De manera que ésta es la imagen de dios, Tat; la he descrito para ti lo mejor que he sido capaz. Si tu visión de la misma es exacta y la comprendes con los ojos del corazón, cree, hijo mío, que hallarás la vía que conduce hacia las cosas de lo alto; o, más bien, será la propia imagen la que te mostrará el camino. Pues su visión tiene una propiedad especial: se apodera de quienes ya han tenido la visión y los atrae hacia sí, del mismo modo que dicen que el imán atrae hacia sí el hierro²⁴⁰.

Más adelante del mismo texto hermético se apunta que «este dios, evidente a los ojos, puede ser visto en la mente, pues es incorpóreo y multiforme; o, mejor dicho, omniforme»²⁴¹. Idea panteísta, el conjunto de lo existente es él, aunque no alcanza a englobarlo, agotarlo o delimitarlo. Además, el adepto se hace merecedor de su conocimiento aprendiendo el arte de la fijación y el desciframiento de las imágenes mentales, de manera que lo visual constituye el fundamento de la teoría del conocimiento supremo del hermetismo, de algo tan esencial como su gnosis.

Una de las cualidades de Dios es que «aunque presenta imágenes de todas las cosas, <no se hace> presente a la imaginación. Pues existe imaginación tan sólo en las cosas engendradas. Llegar a ser no es más que imaginación»²⁴². Como ya se ha sentenciado tantas veces previamente, en este contexto hermético-neoplatónico las imágenes traducen el lenguaje de lo trascendental a un nivel comprensible a la razón, en forma de código alegórico; no obstante, la complejidad de lo divino impide que lo supremo pueda reducirse a figuras. Puede presentar imágenes de todas las cosas, *imago mundi*, pero no puede reducirse a ellas.

Ya hemos mencionado respecto al *Asclepio* que el Hombre y el Mundo se consideran dos imágenes de Dios, algo que se repite en otros escritos de la escuela, como el primordial *Corpus hermeticum*: «el Pensamiento, padre de todas las cosas, vida y luz, engendró al hombre [al hombre primordial] a su imagen y le amó como a un hijo, puesto que, creado a imagen del Padre, era hermosísimo»²⁴³. De ahí que la lengua de las

²⁴⁰ *Corpus hermeticum* IV, 11, en Copenhaver (ed.), 2000, pp. 129-130.

²⁴¹ *Corpus hermeticum* V, 10 en Copenhaver (ed.), 2000, p. 133.

²⁴² *Corpus hermeticum* V, 1, en Copenhaver (ed.), 2000, p. 131.

²⁴³ *Corpus hermeticum*, I (llamado *Pimander*), 2, 12, Renau Nebot (ed), 1999, p. 81. La idea del hombre como imagen de Dios aparece también al comienzo de otro texto hermético clásico, las *Definiciones herméticas armenias*, I, 1-2, en Renau Nebot (ed), 1999, p. 529. En un texto gnóstico, *Primer Libro de Jeû*, Jesús se define a sí mismo como imagen de la Luz y del Padre. Vinatea Serrano, 2005, p. 120. También en la ortodoxia cristiana, entre padres de la Iglesia como Orígenes o Clemente de Alejandría, se encuentra una idea con puntos de contacto: establecen una jerarquía vertical entre Dios, la Imagen de Dios que es el Logos y las imágenes de la Imagen, Vinatea Serrano, 2005, p. 120.

imágenes fuera tan valorada durante los siglos XVI y XVII, ya que implicaba acceder a la forma de comunicación más elevada. Imaginación también consistía en dominar dicha lengua de las imágenes.

También resulta significativa de este fragmento la ontología que se deduce de lo imaginativo, que solo puede funcionar con las cosas engendradas, es decir, que parte de lo existente, un pensamiento que fundamenta la distinción entre imaginación y fantasía con la diferencia que ya se ha apuntado en el capítulo anterior. El término utilizado en el capítulo del *Corpus hermeticum* es *phantasia*, propio de la epistemología aristotélica, que explica el proceso como la fijación de un objeto sobre los órganos de los sentidos o la creación de imágenes mentales²⁴⁴, idea esta que luego retomarían los herméticos renacentistas con su teoría del *pneuma*, vehículo aéreo, imprescindible para que el alma encarne en un cuerpo físico en su descenso a la materia, influida tanto por el aristotelismo y el hermetismo, como por el neoplatonismo y el estoicismo.

El *Corpus hermeticum* intenta demostrar la existencia del Dios hermético arguyendo la belleza de los cuerpos humanos²⁴⁵, convertidos en infinidad de imágenes distintas, un acto creativo divino luego copiado por los pintores o escultores. El hermetismo en esto se sitúa en las antípodas del gnosticismo y se afilia a los parámetros de lo bello griego o incluso egipcio. Dios es el creador de los dioses celestes como «el hombre es artífice de los dioses que habitan en los templos»²⁴⁶, se afirma en el *Asclepio*. Las estatuas de las divinidades tienen doble naturaleza: divina y humana, y, animadas al ser divinas²⁴⁷, idea que guarda estrecha relación con la espiritualidad egipcia. Ello explica el celo de los iconoclastas al destruirlas.

De hecho, en griego la fantasmagórica imagen, *eidolon*, ya muestra que comparte raíz con los ídolos. Por eso las religiones de los libros sagrados del monoteísmo, hechos de palabras, y ferviente aunque contradictoriamente hostiles a imágenes e ídolos, han recelado históricamente de ellas —las tres religiones entendidas de manera reduccionista, claro. En uno de los rastros de iconoclastia cristiana, San Agustín indica en su *Ciudad de Dios* que los necios pobladores de la ciudad terrena, en vez de adorar a

Seguramente influido por Freud, el investigador en la mística judía Elliot Wolfson afirma encontrar trazos de elementos narcisistas en cómo la cábala comprende el amor místico, con Dios amando a los místicos, ya que estos no dejan de ser su imagen reflejada (Kripal, 2001, p.292), idea de gran originalidad.

²⁴⁴ Copenhaver (ed.), 2000, p. 283.

²⁴⁵ *Corpus hermeticum* V, 5-6, en Copenhaver (ed.), 2000, pp. 132.

²⁴⁶ *Asclepio*, 23, en Renau Nebot (ed), 1999, p. 458.

²⁴⁷ *Asclepio*, 23, en Renau Nebot (ed), 1999, p. 459.

Dios, de ser su imagen, prefieren adorar imágenes de hombres mortales, de pájaros, de cuadrúpedos o de reptiles, venerando por tanto a la criatura y no al Creador²⁴⁸.

El argumento del hombre como artífice de dioses —en su forma de estatuas— es aducido por Trimegisto en el diálogo del *Asclepio* como prueba de la dignidad que poseen los humanos. Otra de las funciones del arte mencionada en el *Corpus hermeticum* es cumplir con un sentido de establecimiento de un memorial: «Inicia también su disolución en lo que le sobrevivirá: las grandes obras artísticas dignas de recuerdo que deja en pos de sí sobre la tierra»²⁴⁹.

No obstante, pese a la alta consideración hacia las imágenes, en el hermetismo también se es consciente de que su enorme poder puede suponer una amenaza para el ser humano. Las imágenes, los símbolos, el arte tienen la capacidad de revelar y de orientar, pero también de desorientar. Transmiten una energía que guía o confunde. Respecto a cualquier imagen cabe preguntarse a dónde lleva. ¿Tiene recorrido y capacidad de persuasión? Cuán largas son sus piernas, podríamos inquirirnos metafóricamente²⁵⁰. Como ya vimos en la introducción de la tesis, con el emblema de Alciato, es necesaria la intercesión de Hermes para que guíe en la dirección adecuada. Ya en el *Asclepio* hermético se advierte del poder desorientador de ciertas imágenes con carga negativa.

No todos han alcanzado la verdadera comprensión, Asclepio. Se dejan engañar, persiguiendo, en un impulso ciego y sin la debida consideración de la razón, una imagen que engendra maldad en sus mentes y transforma al mejor de los seres vivos en una naturaleza bestial con hábitos brutales²⁵¹.

De forma un poco contradictoria con sus postulados tan elogiosos, esa advertencia se prolongará en una tendencia iconoclasta. El furor destructor hacia imágenes y, sobre todo, *pictures* pone en tela de juicio la aparente naturaleza inerte de la imagen. Como apunta el teórico del arte W.J.T. Mitchell, formulador de la distinción *image-picture*, la intuición que concibe a la imagen como con una extraña forma de vida —lo que hemos denominado en el capítulo anterior naturaleza daimónica de las imágenes, o presencia,

²⁴⁸ *Ciudad de Dios* XIV 28 [41, 436]. Agustín de Hipona, 1988, pp. 137-138.

²⁴⁹ *Corpus Hermeticum* III,4, en Renau Nebot (ed), 1999, p. 115. En esa idea hermética se deja notar la forma de entender la estatuaria tanto de egipcios como de aqueos, vinculada a lo conmemorativo. Con la estatua de conmemoración de muertos se pretendía fijar en una imagen un estado atemporal, siempre juvenil, que mantuviera vivo el recuerdo del finado: Azara, 1995, p. 173.

²⁵⁰ La magnífica metáfora aparece en Mitchell, 2017 [2005], pp. 120-121.

²⁵¹ *Asclepio* 7, en Copenhaver (ed.), 2000, p. 203

en terminología de los estudios visuales— se demuestra en los actos de iconoclastia, en el furor con que se las ataca, que va más allá de dañar simbólicamente a lo representado en la obra, y esta consideración no se limita a las fases preindustriales en las sociedades religiosas o a las supersticiones²⁵².

La prevención ante su poder se ha mantenido incluso entre místicos y pensadores herméticos —en el sentido amplio que le otorgamos en la tesis. Para liberarse de las limitaciones del plano físico, el Maestro Eckhart recomienda superar el mundo de las imágenes para zambullirse en la experiencia de lo divino²⁵³. Un consejo de un pensador posestructuralista como Giles Deleuze tiene cierta filiación con el maestro Eckhart: hay que evitar las imágenes por su posible caída en el cliché.

La búsqueda de esquivar esos peligros lleva de manera directa a los objetivos de la abstracción, al menos de parte de esos pintores. Para María de Corral, la idea de sagrado en el arte occidental se ha refugiado en la noción de vacío y su representación, por ejemplo, en las formas rectangulares de Rothko²⁵⁴ o en otros artistas con un sentido zen, como Tàpies. Aunque por supuesto lo que se ha comentado en el capítulo puede asignarse igualmente a la abstracción, presencia antes que nada.



Mark Rothko, *Sin título (naranja y amarillo)*, 1956

²⁵² Mitchell, 2017 [2005], p. 164 y ss.

²⁵³ Panikkar, 2012, p. 617.

²⁵⁴ María de Corral, «Vain Prayers», en Eccher, 2000, pp. 33-36, p. 34.

Para entender cabalmente el interés por la lengua de las imágenes hay que situar esa pretensión en una cultura que, centuria tras centuria, dedicó grandes esfuerzos en encontrar la lengua de Adán, o lengua de Babel; dicha lengua habría derivado posteriormente en el hebreo. Esa pretensión alentó durante siglos las investigaciones filológicas²⁵⁵. En cuanto a las características de ese idioma adámico, durante siglos se creyó en un ordenamiento de las lenguas que partiría de lo ideográfico, tipo de lengua que se hallaría en los orígenes, para evolucionar hasta las alfabéticas.

Se intentaba recuperar una sabiduría antigua —o pretendida sabiduría antigua— que se expresara mediante una lengua universal que sobrepasara los límites impuestos por el lenguaje icónico-textual, y que se manifestara en un doble movimiento contradictorio: que tuviera un código secreto conocido por los iniciados pero que al mismo tiempo su producción poseyera un sentido diáfano para comunicar sus principios. Esta es la intención de herméticos como Bruno o Fludd²⁵⁶.

Las imágenes gozaron de un estatus privilegiado para conseguir el propósito: cualquier lego podía fascinarse por su poder de atracción, al tiempo que podían esconder sentidos ocultos. En algunos de los grandes textos de magia el contenido valioso puede manifestarse no de forma directa, sino por subterfugios metafóricos. Esta cuestión se desplegará más en detalle en el capítulo del anexo sobre la imagen, complementario a este, en especial algunos tipos de imagen, como la simbólica y la jeroglífica.

La tradición platónica siempre consideró al discurso verbal como algo útil en el mundo terrestre pero completamente ineficaz en el mundo inteligible, donde se capta la

²⁵⁵ Flor, 1995, pp. 315-317; Ingrid Merkel, «Aurora; or, The Rising Sun of Allegory: Hermetic Imagery in the Work of Jakob Böhme», en Merkel y Debus (eds.), 1988, pp. 302-310, p. 306; y en ese mismo libro: Hugo Ormsby-Lennon, «Rosicrucian Linguistics: Twilight of a Renaissance Tradition», en Merkel y Debus (eds.), 1988, pp. 311-341, pp. 329-331. Referido a ese lenguaje primordial y al Romanticismo, Albert Béguin indica que la misión del poeta radica en reconstituir dicho lenguaje en el que el símbolo visible y la realidad que expresa se hace uno: Béguin, 1981 [1937], p. 83. Una variante se encuentra en la lengua de Enoch adánica, míticamente enseñada por ángeles a John Dee.

Ese tema de reflexión continuó en los siglos siguientes en el ámbito más o menos cercano a lo esotérico. A finales del XIX se cruza con el mito de Agartha, la civilización pura que habitaría el interior de la Tierra, variante de la gran fraternidad blanca o de Shambala; estos seres de gran avance espiritual hablarían el Vattan, que utilizaría las 22 letras del alfabeto original, 22 como en el hebreo: Kripal, 2015 [2011], pos. 858.

Esta inquietud aún se percibe en el siglo XX. Por ejemplo, el dadaísta Hugo Ball y posteriormente estudioso apasionado del cristianismo Hugo Ball reflexiona esa irrompible conexión entre el lenguaje simbólico por imágenes y el paraíso, ya que tal vez constituía su lengua: Ball, 2005 [1914-21], p. 193. Para él, las pinturas constituían heraldos del lenguaje de símbolos de la esfera de lo sobrenatural. Sumergirse en las imágenes facilita ver el modo simbólico de las cosas, del que se pueden beneficiar los poetas luego en su trabajo con la palabra.

²⁵⁶ Flor, 1995, pp. 134-136.

verdad en un instante y sin necesidad de discursos verbales ni argumentos lógicos²⁵⁷. De hecho, la tradición pedagógica europea valoraba *ad oculos* por encima de lo verbal, ya que consideraban que era más duradero²⁵⁸.

Las imágenes tienen más fuerza inicial por su capacidad para concentrar mucho en algo mínimo —parafraseando al minimalismo— ya no menos sino mínimo, es más, y por sortear las limitaciones a las que obliga el lenguaje verbal. No pueden decirse obviamente que la imagen en el caso del signo sea universal, pero en una gran cantidad de países saben lo que significa una cruz, países en los que pueden contarse centenares de lenguas. Y contemplando las pinturas de una iglesia un no cristiano puede hacerse una idea más o menos aproximada de los dogmas de esa religión. En cambio, o alguien traduce el credo o el sentido queda completamente velado para los no creyentes. Y ni así. La necesidad de intermediario es mucho más imperativa que con la imagen.

La voluntad de investigar en una primigenia lengua universal, una ur-lengua, así como el deseo de ocultar mensajes, se tradujo en la invención de lenguas artificiales con la doble intención de crear dicha lengua mundial, pero velar su sentido, como diversas criptografías concebidas a partir del XVI; con ellas, las élites supranacionales podían comunicarse, idéntico papel que luego en cierta medida ocuparían las matemáticas²⁵⁹.

En los tratados de criptografía de Trithemius, *Steganographia* y *Polygraphia*, había todo un trasfondo de magia demoníaca, pese a las negaciones del autor en el prólogo en sus cartas²⁶⁰. Lengua cifrada y transmitida con la ayuda de daimones, inventada por el abad Trithemius o Tritemio. Un arte que, comprensiblemente, era básico conocer si uno defendía postulados heterodoxos. Con todo, hay una discusión académica sobre si la excusa daimónica era real o una cuestión más bien de estilo: «*I believe, then, that Trithemius' Steganographia is partly a treatise on cryptography in which the methods of encipherment are disguised as demonic magic*»²⁶¹.

²⁵⁷ Gombrich, 2001 [1972, 1984], p. 147. En este sentido, y como digresión informativa, Rudolf Steiner, con tantos puntos en común con el neoplatonismo, pensaba que la escultura y la danza —primordialmente la euritmia, concebida por él— alimentaban al cuerpo etérico, que su lenguaje hecho de movimiento del cuerpo nutría al yo intelectual, mientras que la pintura fortalecía al alma o cuerpo astral: Robert A. McDermott, «Rudolf Steiner y la antroposofía», en Faivre y Needleman (comp.), 2000 [1992], pp. 383-410, p. 390.

²⁵⁸ Gombrich, 2001 [1972, 1984], p. 144.

²⁵⁹ Gómez de Liaño, 1992, p. 115.

²⁶⁰ Walker, 2003 [1958], p. 87. Cuando en realidad sustentaba su magia en la acción angelical, aunque en su época tal propuesta despertara sospechas de demonología.

²⁶¹ Walker, 2003 [1958], p. 89. Traducción propia: «Entonces, creo que la *Steganographia* de Trithemius es parcialmente un tratado de criptografía en el cual los métodos de codificación se disfrazan como magia demoníaca». Aunque bajo mi punto de vista sí que requieren de esa participación feérica.

En concreto la esteganografía proviene del griego *steganos* y *graphei*, escritura encubierta. El método consiste en que el mensaje oculto pase desapercibido; un observador que desconozca el código ni siquiera se percatará de lo que está sucediendo ante sus ojos. Esa es la diferencia principal con la criptografía, que sí necesita de ser encriptada y desencriptada, el mensaje oculto con un código que el lector ha de descifrar, método ya conocido en la Grecia clásica²⁶². En mi opinión, los libros de emblemas hermético-alquímicos funcionan según el mismo principio, ya que todo permanece a la vista del receptor, pese a que muy probablemente no entienda el significado de lo que ve.

En su capítulo tercero la *Steganographia*, Trithemius, maestro de Agrippa²⁶³, se ocupa de la magia, no tanto del encriptamiento, como en los dos previos; se sirve de las imágenes de una manera cercana a lo emblemático, con el dibujo de figuras arquetípicas dotadas de atributos. Por ejemplo, para transmitir un mensaje a distancia Trithemius aconseja: «Haz una imagen de cera o pinta en papel nuevo la figura de Orifiel con la forma de un hombre barbado y desnudo, estando sobre un toro de color variado, teniendo un libro en la mano derecha, y una pluma en la izquierda»²⁶⁴. Tras hacerlo, quien desea comunicar el secreto tiene que pronunciar una oración para que ese ángel saturniano transmita el secreto a la mente del receptor.

Agamben recoge un caso de uso similar de la magia y de la imagen. En la Roma de los Antoninos se celebraban dos funerales cuando fallecía el Emperador: uno el del cuerpo y otro de una figura de cera, *incorpora e in effigia*. Se trataba de una duplicación y no una mera sustitución de la imagen. La imagen del emperador podía conformar el yo esencial, mejor parte del yo, mediante la cual el fallecido augusto vivía su apoteosis para ascender al cielo²⁶⁵. En esas prácticas resuenan de fondo las creencias espirituales del Egipto faraónico.

La imagen aglutina un poder pneumático enorme y sin relación con lo verbal. En uno de los libros de magia más célebres de la historia, *Clavicula Salomonis*, el poder taumatúrgico se concentraba en el propio objeto o en las imágenes, de manera que

²⁶² Adolfo Vivar Badía, «Prólogo», en Tritemio, 2015 [1500], pp. 17-23, pp. 20-21.

²⁶³ Quien lo admiró y quien le dedicó la primera edición de su *Filosofía oculta*, además de haberle pedido que le corrigiera la obra: Brann, 1998, p. 153.

²⁶⁴ Tritemio, 2015 [1500], p. 369. En buena medida, Trithemius seguía el marco conceptual de Pico y de Ficino: Paola Zambelli, «Scholastic and Humanist Views of Hermeticism and Witchcraft», en Merkel y Debus, 1988, pp. 125-153, p. 131.

²⁶⁵ Sobre el cuerpo y la figura de cera: Mercedes Ruvituso, «La dimensión estética del poder soberano en Giorgio Agamben», *Diánoia*, LVIII-71 (2013), pp. 105-125 (p. 116); sobre la apoteosis: Debray, 1994 [1992], p. 23. A propósito de la imago como efigie de los ausentes: Nancy, 2003, p. 128.

incluso a un analfabeto le podían resultar útiles: «*the magical material was valued for its practical presence and performance*»²⁶⁶.

La investigación en la imagen como medio de comunicación universal no fue exclusiva ni del Renacimiento ni de los medios herméticos, ni desde luego de la magia de origen no cristiano. En la Biblia se la menciona en diversas ocasiones; por ejemplo, en el único momento en que el Yahveh bíblico se relaciona con un humano de manera directa, no por visiones o sueños, con una aparición peculiar. Ese único cara a cara con un humano lo protagoniza junto a Moisés, para entregarle las tablas de la ley con los diez mandamientos, pero Moisés lo ve en forma de imagen, no con la verdadera forma de Yahveh, ya que si así hubiese sido la experiencia habría sido demasiado potente y lo habría matado.

El catolicismo también intentó aprovechar las ventajas y la potencia de la imagen, especialmente en la catequización de nuevos territorios con idiomas muy diferentes a los europeos. Las órdenes religiosas que se dedicaban a la catequización fueron las que más exploraron maneras de hacer comprensible su mensaje, por ejemplo los franciscanos, con Valadés. La compañía de Jesús destacó en ese empeño; utilizó métodos similares a los herméticos para difundir su doctrina. Los jesuitas cumplían con el ideario contrarreformista, tal y como fue formulado en la sesión XXV de Trento y su imperialismo del icono²⁶⁷. Se requiere mover lo imaginativo mediante un lenguaje visual con el que predicar los valores de la Contrarreforma jesuita, con un método, los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio, que se sirve tanto de *loci* como de *imagenes* con fines mnemotécnicos²⁶⁸. También en China se empleó ese sistema, con la publicación de Jifa en el 1596, obra del jesuita Mateo Ricci²⁶⁹. Y por supuesto se siguió catequizando en Europa sin dejar de utilizar imágenes²⁷⁰.

En el ámbito español, obviamente fue sobre todo entre los indígenas americanos donde más decididamente se puso en práctica. Bartolomé de las Casas informó sobre ello:

Acaece algunas veces olvidarse algunos de algunas palabras o particularidades de la doctrina que se les predica de la doctrina cristiana, y no sabiendo leer nuestra escritura,

²⁶⁶ Federico Barbierato, «Magical literature and the Venice Inquisition from the sixteenth to the eighteenth centuries», en Gilly y Heertum, 2002, pp. 159-175, p. 160. Traducción propia: «el material mágico era juzgado por su presencia práctica y su rendimiento».

²⁶⁷ Flor, 1995, p. 379.

²⁶⁸ Flor, 1995, p. 147.

²⁶⁹ Flor, 1995, p. 379.

²⁷⁰ Acker, 1995, p. 413.

escribir toda la doctrina ellos por sus figuras y caracteres muy ingeniosamente, poniendo la figura que correspondiera en la voz y sonido a nuestro vocablo: así como si dijésemos amén, ponían pintada una como fuente, y luego un maguey, que en su lengua frisaba con amén, porque llámalo *amettl*, y así de todo lo demás. Yo he visto mucha parte de la doctrina cristiana escrita por sus figuras e imágenes, que leían por ellas como yo la leía por nuestra letra en una carta, y esto no es artificio de ingenio poco admirable²⁷¹.

Dependiendo del alfabeto, se empleaban dos métodos: o incluir herramientas u objetos que tuvieran una forma similar a la letra, o incluir animales o cosas conocidas por los indígenas cuya inicial o la fonética del nombre del animal o cosa en la correspondiente lengua americana de los indígenas que estaban siendo catequizados, fuera la letra referida²⁷².

Los experimentos llevados a cabo con los indígenas americanos o en los países asiáticos parecieron probar la teoría de la lengua adámica por imágenes, como afirmaron cuando se dio a conocer en Europa que algunas de las lenguas indígenas americanas eran ideográficas; ellos pensaban que aquellas gentes estaban en un estadio más primitivo, algo que creyeron confirmar por la filología; por esta razón, los misioneros frecuentemente utilizaron la estrategia de predicar con soporte en pinturas²⁷³.

De hecho, al menos en el caso americano, el hecho de que algunas culturas amerindias ya tuvieran previamente formas pedagógicas basadas en imágenes facilitó la tarea. Según explica César Chaparro Gómez, en culturas amerindias como las del valle de México las imágenes servían como útil para afianzar la memoria. El maestro colocaba dibujos y los alumnos cantaban historias o mitos vinculados a cada imagen²⁷⁴.

²⁷¹ Bartolomé de las Casas, *Apologetica Historia Sumaria*, tomo II, México: UNAM, 1967, p. 505, recogido en Acker, 1995, p. 410.

²⁷² Acker, 1995, p. 404.

²⁷³ Flor, 1995, pp. 317-320.

²⁷⁴ César Chaparro Gómez, «El Atrio del Tabernáculo de Dios, un ejemplo de teatro de la memoria en la Rhetorica Christiana de Diego Valadés», en Bernat Vistarini y Cull (eds.), 2002, pp. 121-140, p. 123.



Valadés, *Rhetorica cristiana*, 1579. Letras del abecedario traducidas a imágenes del ámbito cultural de los indígenas americanos, para poder catequizarlos.

El maniqueísmo fue otra religión en la que las imágenes ocupaban un lugar preeminente y que servían como material pedagógico. El propio Mani redactó sus visiones y doctrinas en forma de cuadros, según Vinatea, puesto que las sagradas escrituras maniqueas se veían completadas con el *Eikon* pictórico; también utilizaban estandartes con pinturas para cumplir con sus ritos²⁷⁵.

En el ejemplo de *El asno de oro* de Apuleyo que incluimos al principio del apartado, se mencionaba un código secreto que encriptaba el mensaje del texto. La raíz etimológica de la palabra misterio se halla en el término griego *mysto*, el secreto requerido al ser iniciado, como se hacía prometer en los misterios de Eleusis, por ejemplo. La gnosis se ha asociado por tanto a lo misterioso y a lo oculto. Y en esa vinculación entre ambos el arte, con su doble condición de huida de lo literal a lo simbólico y de ritual en forma de representación de una manera u otra —de un espacio diferente al cotidiano, al «real»— puede cumplir con su papel de transmisor encubierto de significados, mensajes en clave, sólo completamente legibles para quien conozca el código de desciframiento. Es más, la metáfora se extiende al universo: una de las ideas nucleares del esoterismo radica en que este constituye un libro que hay que saber leer o

²⁷⁵ Vinatea Serrano, 2005, pp. 170-172.

interpretar²⁷⁶; la cábala sería el ejemplo por antonomasia. Es más, el ansia de secreto no pertenecía en exclusiva a los alquimistas; los talleres de artistas a menudo actuaban con la misma impenetrabilidad para proteger sus intereses artesanales²⁷⁷.

La situación en muchas de las culturas en las que se desarrollaron esas prácticas artísticas durante la historia obligó a encriptar el sentido de la obra para evitar represalias, lo que dificulta la pesquisa hermenéutica, de manera que incrementan las lecturas con sentidos diversos a los originales —cosa no necesariamente negativa. Pero no solo se camuflan los significados por miedo a la reacción religiosa ajena —persecuciones de heterodoxos durante el medievo o el barroco. Un sabio ha de ser precavido. Un texto clásico de la magia en occidente, escrito por un musulmán madrileño del medievo, el *Picatrix*, ahonda en la necesidad de secreto del sabio, que ha de seguir el ejemplo de Platón y su idea de conocimiento adaptado al tipo de público. La ciencia tiene dos partes, una externa y otra interna y oculta; para aclararla, se requiere de analogías²⁷⁸. Las imágenes sirvieron durante el siglo XVII para salvaguardar el conocimiento hermético en los libros de grabados alquimia, por ejemplo, según veremos en toda la tesis, una *prisca theologia* que los herméticos creían en riesgo de desaparición²⁷⁹.

Otro motivo más sociológico que religioso consiste en esconder un sentido sobre el que hay que mantener la cautela, para conservarlo dentro del reducto apropiado como en los códigos específicos para grupos de personas; es el caso del Nü Shu chino, gracias al cual dialogaban mujeres sin que fueran entendidas por el resto —que según parece pasó la friolera de más de mil quinientos años sin ser conocido fuera de sus límites—, o los modernos códigos para comunicar información política de espionaje. Incluso existe como simple motivo de diversión intelectual, tal y como acontece entre tantas pandillas de niños que crean lenguas para dialogar entre ellos, o en cierta medida en tantos jeroglíficos planteados con ánimo lúdico.

A veces ese código inexpresable por los extraños se ha convertido en una traslación de lo desconocido, por ejemplo, en las lenguas que indagan en el dialecto del futuro, como Zaum, hablado por vanguardistas rusos como Jlébnikov. Otra opción, ya

²⁷⁶ Antoine Faivre, «Fuentes antiguas y medievales de los movimientos esotéricos modernos», en Faivre y Needleman (comp.), 2000 [1992], pp. 37-116, p. 42.

²⁷⁷ Kris y Kurz, 2010 [1979], p. 107.

²⁷⁸ *Picatrix* 1, 6, 50-51, en Abul-Casim Maslama Ben Ahmad, 1982, pp. 77-78. También Pernety en su *Diccionario mítico-hermético*, publicado a mediados del XVIII, sostiene que los sabios hablan en lenguaje simbólico: Recogido en Arola, 2008, p. 72.

²⁷⁹ Arola, 2008, p. 9. Cabe recordar que ya se comentó brevemente a propósito de la *prisca theologia* en el capítulo sobre el hermetismo, al inicio del anexo.

introducida en una nota de este capítulo, explora un inefable idioma angelical, uno de los objetivos más preciados de magos y herméticos, con ejemplos en diversos periodos históricos, como los de John Dee con Edward Kelly en la corte isabelina, o los de la Golden Dawn tres siglos después. Esta búsqueda pudo inspirar a Kurt Schwitter en su *Ursonate* dadaísta²⁸⁰.

Constituye el lenguaje quintaesenciado en las dimensiones espirituales, el cual reduce el más extenso volumen a unas pocas palabras, en reflexión del místico Swedenborg:

Las palabras no son adecuadas para describir la cualidad de la sabiduría de los ángeles, que sólo se puede sugerir mediante algunas generalizaciones. Los ángeles pueden expresar en una sola palabra lo que nosotros no podemos decir en un millar. Además, en una sola palabra angélica hay cosas innumerables que están más allá de lo que pueden expresar las palabras humanas. En los detalles del habla angélica existen realmente tesoros de sabiduría mutuamente interrelacionados, completamente inaccesibles al conocimiento humano. Además, lo que los ángeles no pueden evocar con las palabras de su lengua lo expresan con el sonido, que encarna su sensibilidad hacia la disposición apropiada de las cosas; pues, como ya señalamos, expresan sus sentimientos a través de sonidos, y los conceptos derivados de sus sentimientos, a través de palabras. Por eso se dice de las cosas que se pueden escuchar en el cielo que son inefables²⁸¹.

Esa lengua angélica tiene que ver con la limitación humana a conocer a través de sistemas de transmisión de conocimientos por palabras, fórmulas matemáticas o formas visuales-arte, lo que implica una sujeción al conocimiento que permitan encapsular dichos medios. ¿Cómo se puede comunicar un ser feérico con uno humano? ¿Cuántas cosas se perderían por el camino, con la traducción de epistemologías y cogniciones tan diferentes? La exploración del lenguaje enochiano —aunque probablemente en castellano sería más apropiado llamarlo enoquiano— va por ese camino, igual que el uso de imágenes como mejor manera de comunicar conocimiento metafísico²⁸². En *Eutidorhpa* el extraño personaje virgiliano que guía al protagonista, Yo-Soy-el-

²⁸⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=6X7E2i0KMqM> [última consulta, 14-08-15].

²⁸¹ Swedenborg, 2002 [1758], pp. 255-256.

²⁸² Lenguaje enochiano sería aquel hablado por los ángeles, investigado por John Dee, quien creyó que el último hombre en hablarlo había sido el profeta Enoch. Los rudimentos de dicho lenguaje fueron recogidos por Dee en sesiones espiritistas. Tras varios siglos de olvido, fueron recuperadas a principios del siglo XX para dar pie a la magia enochiana.

Hombre-que-lo-Hizo, verbaliza y desarrolla algunos de esos planteamientos lógicos, teniendo en cuenta que la novela permanece dentro de los márgenes del hermetismo²⁸³.

La cosmovisión de la imagen como conexión con lo sagrado y como lenguaje universal decayó durante el siglo XVII. En la teoría del espectador de Hume y Locke, el lenguaje o la imagen representan algo del mundo, ya no son un microcosmos de la totalidad. Se incide en esa idea durante la Ilustración; las imágenes, como las palabras, ya no tendrán ninguna relación interna, sagrada, con lo que representan. Es otro más de los puntos del desencantamiento del mundo. «El lenguaje se retira del centro de los seres para entrar en su época de transparencia y de neutralidad»²⁸⁴, lo que supone eliminar las bases del acto mágico. ¿Cómo podría influirse en algo si su nombre o su imagen no comparten sino que representan? La ontología de la imagen renacentista, caracterizada por las similitudes entre los elementos, las analogías entre ámbitos, seres, objetos, fue sustituida por una teoría de los signos, la semiótica, en cuya versión clásica de Saussure un concepto se relaciona con una imagen; una de las diferencias que las separa es que en la semiótica las asignaciones de vínculo en los símbolos resultan arbitrarias, o desde luego sin ninguna relación con el marco de correspondencias y sus simpatías o antipatías por un componente sutil u oculto.

El racionalismo sigue el ejemplo del Dios bíblico en la creación del Génesis y separa, en su caso las palabras o las imágenes de las cosas²⁸⁵. Pero si el privilegio divino fue hacerlo para crear un mundo habitable, el pos-cartesianismo lo convierte en una epistemología de la disección. Separa y separa sin darse cuenta de que ese tipo de examen opera con la muerte, en la que esta resulta imprescindible: o se disecciona a los cadáveres o se produce uno al hacerla. Esa epistemología de la escisión que mata el nexo constituye la base del sistema de pensamiento hegemónico desde el XVII, de un dualismo constitucional.

Al contrario que en el ejemplo de la saga de Terramar de K. Le Guin que traíamos a colación al principio del apartado, al conceptualismo y literalismo del positivismo del XIX no le atañe el sonido de una palabra o su grafía, como sí sucede en la cosmovisión mágica. El conceptualismo racionalista únicamente se interesa por el concepto que posee. Una sentencia casi aforística del biólogo T. H. Huxley, abuelo de Aldous y de Julian representa esta oposición de tipo racionalista a imputar un esencialismo

²⁸³ Lloyd, 2016 [1895], pos. 4067 y ss.

²⁸⁴ Foucault, 1985 [1966], p. 62.

²⁸⁵ Foucault, 1985 [1966], p. 49 y ss.

trascendental al nombre: «*names are noise and smoke; the important point is to have a clear and adequate conception of the fact signified by a name*»²⁸⁶. El doctor Huxley en esta cuestión es un excelente ejemplo de la preeminencia del concepto en el racionalismo decimonónico.

De hecho, aunque no sea consciente de ello, el literalista peca de una visión ingenua del mundo y del conocimiento. Como *forma mentis*, pierde de vista la simulación que supone la interpretación metafórica imprescindible al asomarse a la realidad; cualquiera de nuestros esfuerzos constituye una aproximación intelectual. Conviene no tomar las interpretaciones, los puntos de vista, las cosmovisiones, con la realidad²⁸⁷; pero lo real resulta ininteligible sin lo simbólico o lo imaginario; aún menos se debe confundir con la realidad absoluta, tal y como han hecho el racionalismo o el científicismo.

El ser del mundo presenta tantas variaciones como formas hay de expresarlo; cada cosmovisión sintetiza un universo en cuanto explicación y mirada comprensiva hacia el mismo. Las formas de explicar la proteica realidad no son la realidad misma, sea ello lo que sea. Ninguna mirada sobre ella está libre de los condicionamientos, igual que ninguna constituye un dato absoluto²⁸⁸, incluidas las cosmovisiones hegemónicas en esta época, exactamente igual que todas las otras.

La tendencia literalista sobre el conocimiento culminó y al tiempo hubo de claudicar con la revolución Wittgenstein. La forma más pura de esa escisión se daría probablemente con el *Tractatus logico-philosophicus* con su trabajo disgregador; no obstante, el literalismo sigue campante, aunque desconocedor de su derrota wittgensteiniana.

Si comenzáramos el apartado con unas líneas sobre la imagen en *El asno de oro*, clásico literario de trasfondo hermético, acabaremos con otra obra que muestra trazas de esa cultura. En la utopía del siglo XVII *Ciudad del sol*, escrita por Campanella, se fabula con el viejo anhelo renacentista de la lengua por imágenes con sentido pedagógico. El personaje Sin, que en la ciudad ideal se encarga de las ciencias, mandó pintar murales y cortinas de la ciudad con dibujos de los astros, matemáticas, minerales, metales, bebidas, animales, hierbas, árboles o países del mundo, con las que ilustrar visualmente a los ciudadanos.

²⁸⁶ Toulmin, 1985 [1982], p. 60. Traducción propia: «los nombres son ruido y humo; lo importante es tener una clara y adecuada concepción del hecho significado por un nombre».

²⁸⁷ Maillard, 1992, pp. 158-159. Como se apunta en diversos fragmentos de la tesis y del anexo, evitar el lenguaje metafórico fue uno de los objetivos deliberados de la Royal Society cuando se produjo la ruptura entre hermetismo y ciencia en el XVII: Marvell, 2007, 2016, p. 41.

²⁸⁸ Maillard, 1992, pp. 120-121.

El conjunto sigue el ideal hermético con los frescos como lección, en una combinación de imagen y palabras, ya que los maestros los utilizan para instruir; además, las diversas representaciones se entremezclan como en un tapiz, para con ello mostrar cómo opera la teoría de las correspondencias. El fin pedagógico de los murales se aplica desde los tres años de edad. Ese factor se convierte en trama del relato utópico justo en la época en la que franciscanos y jesuitas catequizaban con imágenes, en la que se buscaban esotéricos sentidos a los jeroglíficos o en la que imágenes y versos se combinaban en los emblemas. Pese a los cerca de quince siglos que los separan, ambos clásicos, *El asno de oro* y la *Ciudad del sol*, se hallan próximos en cuanto al sustrato cultural sobre el que se elevan.

Con un retorno a la pedagogía de las imágenes en relatos místéricos o utópicos quedará cerrado este capítulo sobre las imágenes. El siguiente herma en el camino indica un cambio importante de nodo conceptual, la entrada en el segundo bloque de la tesis, sobre tres de las bases de la teoría del arte que se propone: no dualismo, orígenes en el ritual y un cambio en el estado de conciencia, más lo onírico como tercer tema. No obstante, quien desee profundizar en la teoría de la imagen, puede saciar su interés en un capítulo complementario en el anexo.



Segunda parte: Daimones en la conciencia

El lector llega al segundo bloque de la tesis. En esta nueva encrucijada, el hilo conductor va a ser ciertos estados de conciencia, unos que se ha decidido llamar daimónicos, diferentes a los de vigilia, pero sin que se instituyan en dos realidades completamente opuestas. Y es que el enfoque de la tesis aboga por una manera de pensar y de explicarse lo existente no dual, también en lo referente a la conciencia.

El primer herma de este segundo cruce de caminos tripartido girará entorno de lo onírico, los sueños como punto más accesible a cualquiera para explorar lo imaginal, viaje a ese Hades comunitario en el que el *anima mundi* se hace patente. Después, se intentará definir brevemente qué es la no dualidad, así como por qué se considera a la alquimia como una de las pocas formas culturales acuñadas en Europa que operan bajo esta cosmovisión. Como tercer herma y final de este segundo bloque, se planteará una exegesis de los orígenes del arte plenamente insertada en lo imaginal, lo daimónico, lo onírico, punto cero de esta práctica humana tan mítico como ritualístico. El arte como herramienta para los rituales de conexión con lo otro imaginal.

3. Endimión reina. Sueño, iluminación, manía: La estética de lo onírico

A los soñadores y a quienes depositan su fe en los sueños como únicas realidades²⁸⁹.

Uno de los mitos griegos relacionados con la imaginación está protagonizado por el pastor Endimión y la diosa lunar Selene. Esta se enamoró del pastor, y le pidió a Zeus que le concediera la inmortalidad. Endimión, enamorado asimismo de la diosa-luna, rogó por vivir esa eternidad durmiendo, ya que solo al hacerlo podía estar junto a ella; de esta manera, restarían siempre juntos. La célebre [*Diana y Endimión*](#) de Poussin (1630 aprox.) retrata la consecuencia de este anhelo. Endimión constituye el arquetipo de todo artista visionario o de quien se sumerge en el mundo imaginal del arte.

Uno de los hilos conductores de esta investigación radica en lo mítico, una forma cultural estrechamente vinculada con el sueño. Dice Pilar Millán que indagar en los sueños acarrea una búsqueda de la subjetividad individual, igual que al hacerlo en los

²⁸⁹ Poe, 2002 [1848], p. 9.

mitos se investiga en la colectiva²⁹⁰. Quizá la reflexión profundiza demasiado en la división entre subjetivo y objetivo, algo que sueños y mitos en buena medida trascienden, siendo ambos una mezcla no dualista de sujeto-objeto, un trabajo de lo otro y de lo colectivo filtrado en cada individualidad.

Sueños y mitos están íntimamente ligados, comparten léxico, sustratos mutuos, de insustancial sustancia muy similar, si no es que resulta idéntica; así sería en el caso de los aborígenes australianos y su Tiempo del sueño, la construcción de la realidad por una gran canción cosmogónica y la elaboración de sus mitos²⁹¹, lo que hace referencia a un pasado y presente míticos y a una geografía en la que el plano simbólico y el físico se cruzan. Así, la creación de lo existente vendría determinada por el soñar de los seres ancestrales en una dimensión imaginal, que lo propulsaría todo. Esa estructura con muchas variantes se extiende por diversas culturas.

De nuevo vamos a encontrar en las siguientes páginas una intersección común entre arte, magia y el asunto tratado, en este caso lo onírico. Si en la tesis se está proponiendo una teoría de la imagen de resonancias neoplatónico-herméticas y con fuerte contenido simbólico, uno de los ámbitos culturales y vitales donde ese tipo de imagen se hace más patente se halla en lo onírico y en un arte patentemente marcado por ello, en especial aquel tipo con un contenido visionario, o al menos esa es una de las hipótesis defendidas en el texto. Como la experiencia estética, la onírica invita al soñador a separarse por un intervalo temporal de su yo y su experiencia cotidiana, la «real» en la sociedad y en el estado de vigilia. Son las dos experiencias más habituales de alteración respecto a ese yo cotidiano.

Así pues, se defiende que los mundos desvelados por el arte tienen muchas concomitancias con la realidad mítica y arquetípica, con los mundos imaginales, los chamánicos, pero también con los oníricos. El estudio que se propone en este capítulo se sitúa justo en el centro de un triángulo equilátero formado por arte visionario, la vida onírica y capacidad mágico-chamánica por acceder a otros mundos o a la esfera imaginal. La dimensión onírica, o esa modalidad de conciencia permite en muchas culturas un acceso directo al mundo de los espíritus, el *anima mundi* o el submundo de

²⁹⁰ Pilar Millán, «Mito animista y creación contemporánea: el testimonio de un proceso», en Cirlot y Manonelles (coord.), 2015, pp. 163-198, p. 166. Dodds también veía en ellos una dimensión personal, privada, de lo que los mitos significan para las culturas: Dodds, 1985 [1951], pp. 104-105.

²⁹¹ Harpur, 2006 [2002], p. 126.

la psicología profunda. Los actos que suceden en esa dimensión de los espíritus pueden ser más valiosos o más potentes desde un criterio mágico que en el mundo de vigilia²⁹².

El sueño, el trance o la experiencia artística tendrían un fondo o sustrato en común, experiencias en las cuales el conocimiento utiliza otro lenguaje respecto al de la razón lógico-verbal, por lo que se comprende de una manera mucho más intuitiva, lo cual no implica que la razón se desvanezca por completo, sino que su irrupción se pospone, al menos hasta el final de la experiencia en los dos primeros casos de forma en general tajante —pese a que, como en todo, siempre se pueden contar excepciones, en este caso en los sueños lúcidos—, en el arte de manera parcial. Poéticamente, María Zambrano los describía como un viaje encantado al que le faltan los puntos de unión lógicos de la vigilia²⁹³.

En los sueños y en el material inagotable del inconsciente el artista tiene una gran cantera a su disposición para modelar representaciones simbólicas. Sueños y arte comparten modos de estructurar y de comunicar. Muchas de las obras de arte visionario o vinculadas a una representación arquetípica de la realidad están empapadas de una estética del otro mundo cuanto similar a los mundos recreados al dormir, en un lenguaje que, como decían los neoplatónicos de la Tardo Antigüedad o del Renacimiento, está formado por la visión del anima mundi.

Una última precisión antes de profundizar en materia, pese a que la base del discurso se asiente en la imagen, en el siguiente capítulo los ejemplos literarios van a ser más importantes que en los previos; quizá vaya a ser en este estudio sobre las intersecciones entre sueño y arte donde la literatura adquiere mayor peso en el conjunto, si se hace un recuento del porcentaje dedicado a cada arte, tanto en artistas como en número de obras citadas en cada uno de los diferentes capítulos

Así pues, a lo onírico y a su confluencia con el arte se dedicará pues las siguientes páginas. Confluencia con el arte, pero no únicamente, ya que el ser humano está hecho de onirismo. En *La tempestad* el mago Próspero afirma herméticamente: «Estamos hechos / de la misma materia que los sueños, y nuestra pequeña / vida cierra su círculo con un sueño»²⁹⁴. Las líneas en las cuales lo dice tienen un claro regusto metafísico, ya

²⁹² Martino, 2004 [1948], p. 155.

²⁹³ Zambrano, 2004 [1992], p. 105.

²⁹⁴ Shakespeare, 2003 [1611], p. 355. El gran hermético Próspero, de quien Shumaker señala: «*No reader of The Tempest can avoid recognizing that Prospero is a magician*». Traducción propia: «Ningún lector de *La tempestad* puede no reconocer que Próspero es un mago»: Wayne Shumaker, «Literary Hermeticism: Some Test Cases», en Merkel y Debus (eds.), 1988, pp. 293-301, p. 296. Él actúa como el

que en ellas compara al mundo con la ficción que es esa obra, *La tempestad*, en la cual actúa como protagonista; esas líneas anticiparán el tema principal del último capítulo de la tesis, con la metáfora de la existencia como una gran representación teatral, una intuición constante en la historia de la cultura.

Pero para comenzar, debemos pasar por cada fase mental hasta llegar al sueño, un poco como en los pases hipnóticos del inicio de Europa (Lars von Trier, 1991)²⁹⁵. Los ciclos del sueño parecen repetirse en general de 4 a 6 veces por noche, dependiendo, claro está, de las horas de sueños. Normalmente se divide el sueño sin sueño en cuatro fases, con una progresión desde la actividad todavía más o menos normal en el encefalograma de la primera fase, un movimiento que disminuye gradualmente, hasta entrar en el segundo estado, en el que se produce el llamado complejo K, una oleada negativa de actividad seguida de lentas oleadas de actividad cerebral positiva. La frecuencia de la actividad cerebral delta se incrementa en las fases 3 y 4 de sueño profundo con oleadas muy lentas, sin movimiento ocular y con mínimos niveles de actividad muscular. Las fases 2 a 4 pueden extenderse de unos 40 minutos a unos 80²⁹⁶.

Entonces, la mente genera símbolos visuales a medida que va profundizando en lo que se llama [hipnagogia](#), el estado de imaginería hipnagógica previa al sueño —e hipnópica cuando se produce a la inversa, del sueño al despertar. Las ideas que pueda tener la mente en esa fase de autohipnosis previa al sueño profundo pueden transformarse en ideas visuales de contenido simbólico²⁹⁷.

Una vez pasada la fase de las imágenes hipnagógicas, con sus formas geométricas y colores puros, se entra en el reino de Hipnos. Entonces da comienzo la fase REM, con actividad ocular similar a la que se produce en vigilia. Las imágenes hipnagógicas se van definiendo en seres, objetos, escenarios²⁹⁸. Y empiezan las historias. El soñador acaba de acceder al otro continente de *El monte análogo*, se ha incorporado a otra realidad, lejos de las normas que funcionan en el mundo físico, un espacio que no puede ser fotografiado, que escapa a la lente, como el continente de *El monte análogo* de la

instigador de un entramado mágico para cambiar el curso de los acontecimientos que lo marcaron a él y a su familia

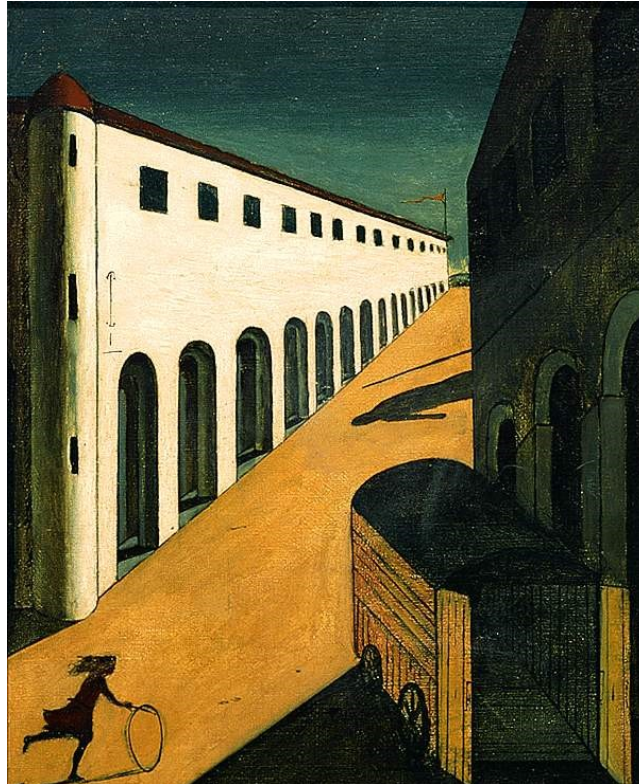
²⁹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=bXlm3fS0VNs> (última consulta 1/4/17.)

²⁹⁶ Baruss, 2003, pp. 51-57. Incluso en las fases de sueño sin sueños el cerebro experimenta algo de actividad electroquímica, generada en apariencia de manera espontánea (*Ibid.*, pp. 52-53). El descubrimiento cuestionó la creencia de que sin la labor de los sentidos no podía haber actividad mental y cerebral

²⁹⁷ Baruss, 2003, p. 89.

²⁹⁸ Según algunos experimentos expuestos por Baruss, resulta mucho más fácil recordar el sueño al despertar en plena fase REM (en uno, un 74% lo consiguió) que cuando se desvela en las otras fases (solo el 9% lo recordó en el mismo experimento): Baruss, 2003, p. 59.

novela de Daumal. Y como en los mundos angélicos e infernales de Swedenborg, en la isla de la novela vive gente, personas como las del mundo convencional, al menos en parte.



G. de Chirico, *Misterio y melancolía de una calle*, 1914

3.1- Y el arte, sueño es

FONDÓN: He tenido una visión asombrosa. He tenido un sueño, y no hay ingenio humano que diga qué sueño. Quedará como un burro quien pretenda explicarlo. Soñé que era... No hay quien lo cuente. Soñé que era... que tenía... Quedará como un payaso quien se proponga decir lo que soñé. No hay ojo que oyera, ni oído que viera, ni mano que palpe, ni lengua que entienda, ni alma que relate el sueño que he tenido. De este sueño haré que Membrillo escriba una balada. Se llamará «El sueño de Fondón», porque no tiene fondo. Y yo la cantaré²⁹⁹.

Para comenzar el siguiente capítulo, se ha incluido un largo parlamento de Fondón en *Sueño de una noche de verano*, ya que las próximas páginas se centrarán en la relación entre la realidad onírica y el arte. Fondón, la cabeza transformada en la de un burro, ha vivido por unas horas el amor de la reina de las hadas. Ambos hechos —

²⁹⁹ Shakespeare, 1996 [1596, 1623], p. 122.

cabeza de burro y amor de la reina de las hadas— se deben a los trucos del ser feérico Puck³⁰⁰.



H. Füssli, *Titania, Fondón y las hadas*, 1794

Lo interesante para nuestra exposición es que este simple parlamento pone de relieve muchos de los asuntos centrales del capítulo: el papel del sueño —y del arte— para hacernos vivir y comprender la otredad; la creación de un estado en el que la vigilia y lo onírico se unen, estado especialmente proclive para componer arte, pero también para contemplarlo; por esas razones, el papel de lo onírico en la creación artística —Fondón decide escribir una balada.

La idea de que los sueños son reales y de que en cambio la vida en vigilia es un sueño ha persistido a lo largo de la historia cultural de occidente. La Tardo Antigüedad, con su proliferación de corrientes espiritualistas, el barroco, con la tensa inquisición sobre lo trágico, o el romanticismo-simbolismo a la búsqueda de lo sublime fueron épocas especialmente fructíferas en la relación entre lo onírico y el arte. No deja de ser otra versión de la dicotomía tiempo histórico versus tiempo mítico, tan estudiada por Eliade.

³⁰⁰ En Egipto, así se representaba a Seth, el antagonista del dios Osiris: Plutarco, 1995, pp. 116-117, n. 192. Lo que le sucede a Fondón recuerda a la transformación en burro del protagonista de *El asno de oro*; se han trazado muchas relaciones entre esta comedia shakespereana o entre *La tempestad* y el hermetismo, hipótesis criticadas a menudo, a pesar de lo notorios (y misteriosos) que resultan tales vínculos.

Ha habido todo un grupo de artistas que ha concebido el proceso creativo como muy próximo a la experiencia onírica. Discurre Palau i Fabre que sueño y cuento resultan muy similares, el sueño como un cuento que nos explicamos mientras dormimos, el cuento transformado en un sueño para soñar despiertos, solo que uno, el sueño, tiene en su interior un verano expansivo, al tiempo que el segundo, el cuento padece los rigores invernales, con su sociabilidad construida alrededor del fuego. Los títulos de las obras de Shakespeare, *Sueños de una noche de verano* y *Cuento de invierno* ya revelan esta naturaleza de doble rostro, como Jano³⁰¹.

La novela de tema mágico *Jonathan Strange y el señor Norrell* pone negro sobre blanco tal fraternidad. Un par de sueños reveladores del universo feérico-mágico son relatados como si fueran una narración, como cuando Secundus y Honeyfoot llegan a la mansión de Shadow House, en la que quieren poner una clínica. El sueño de Secundus está narrado como si fuera un relato, efecto que hace ver las relaciones existentes entre magia, narración y onirismo; o también en el capítulo 46, en el que Childermass tiene una visión, Clarke utiliza el mismo recurso, combinando lo que sería narración realista —para relatar lo que está haciendo el personaje—, con la irrupción de una visión mágica de un paraje desolado, marcado en el texto con párrafos en letra cursiva, que se intercalan en el resto³⁰².

Si la inventiva estética se entiende a la manera no dual, se concibe como algo espontáneo, fuera del sujeto racional, en términos de actividad semionírica; según informó Mozart en una carta, refiriéndose a su método de composición: «todo este proceso de invención y de producción tiene lugar en medio de un sueño placentero a la vez que vívido»³⁰³. Además de Mozart, también Strauss, Stravinsky, Brahms, Tchaikovski, Beethoven, Puccini o Wagner confesaron métodos creativos similares en los cuales la música les venía como dada, desde afuera, sin intervención de su yo consciente. Y otros filósofos como Nietzsche o escritores como Milton, Goethe, Dickens, Lewis Carroll o, por supuesto, William Blake, refirieron algo similar³⁰⁴.

Por ejemplo, Torres-García fue uno de los pintores que trazó las similitudes entre lo onírico y lo artístico: «certes intuicions de l'artista, no són a manera de somnis? En efecte, si l'artista és un creador de símbols és perquè la “forma” simbòlica és, no només alguna cosa dintre de l'estructura racional, sinó també de l'ànima i la matèria, i “sorgeix

³⁰¹ Palau i Fabre, 1997, pp. 197-198.

³⁰² Primer ejemplo, Clarke, 2006 [2004], p. 225; segundo, *Ibid.*, 520 y ss.

³⁰³ Recogido en Loy, 2010 [1988], p. 167.

³⁰⁴ Loy, 2010 [1988], pp. 167-171.

formada com d'una peça»³⁰⁵, ello hace que tenga una especie de valor mágico; también que actúe en cada receptor sin necesidad hermenéutica de interpretarla, con un impacto directo. Torres-García logró unir esos aires oníricos con el vanguardismo abstracto de Mondrian, más una estética de la síntesis simbólica y de la idea que ostentaba larga tradición en el arte universal.



Torres-García, *Arte constructivo*, 1943

La versión ofrecida por Mary Shelley sobre la gestación de *Frankenstein* incide en los elementos de la creación según los postulados románticos, entre ellos el influjo del inconsciente comunicado a la artista por un sueño. Y lo mismo puede decirse de otro ejemplo legendario de gran obra literaria surgida de ese estado: el poema de Coleridge «Kubla Kahn», cuya inicial versión provendría míticamente de un sueño, a pesar de que algunos estudiosos lo ponen en duda: parece que en realidad no fue fruto de un sueño, según la legendaria versión ofrecida por el propio poeta, ya que existen versiones diferentes del poema³⁰⁶.

En cualquier caso, como creador Coleridge planteaba una inspiración que bebía de las aguas de lo onírico. Por esta larga hermandad entre ambos, Paracelso afirmaba que los artistas eran especialmente proclives y expertos en los reinos oníricos y en los

³⁰⁵ Traducción propia: «¿ciertas intuiciones del artista no son a la manera de los sueños? En efecto, si el artista es un creador de símbolos es porque la “forma simbólica es, no solo una cosa dentro de la estructura racional, sino también del alma y de la materia, y “surge formada como de una pieza”»: recogido en Marc Doménech Tomás, «Torres-García: Darrere la màscara constructiva», en Doménech Tomás, Yvars et altri, 2007, pp. 7-18, p. 12.

³⁰⁶ Sobre Coleridge: Loy, 2010 [1988], p. 171. Sobre la duda: Guillén, 2007, p. 50. Sin embargo, el hecho de que existan diversas versiones no implica la falsedad del origen onírico, ya que el poeta es posible que trabajara con dicho material, luego corregido.

imaginables, un dominio frecuentemente imputado; en los sueños pueden aprenderse cosas sobre lo estético³⁰⁷.

La capacidad de subvertir y de aportar posibilidades no exploradas, tan enriquecedora para innovar, no regala soluciones únicamente a los artistas; lo hace igualmente con los científicos, entre otros. Un caso célebre sería el del químico Kekulé, quien dio con la estructura circular de la molécula de benceno gracias a un sueño, en el cual vio una serpiente que se mordía la cola, el ouroboros alquímico. Otro científico, casi en dos milenios anterior respecto a Kekulé, Galeno recibió la vocación de médico debido a un sueño que tuvo su padre, en el cual se le indicaba que tal debía ser la profesión de su hijo. Propone Baruss —y otros muchos— que tal vez los sueños permitan pensar en las preocupaciones de la vida cotidiana, pero desde nuevas perspectivas³⁰⁸. Es decir, como en cualquier arte narrativo, según se mencionó en el capítulo sobre la imaginación, y se hará en el último, sobre el teatro como metáfora del mundo.

Y obviamente encontramos historias muy similares dentro de los límites —más o menos difusos— del esoterismo. Entre dichas fuentes esotéricas influidas por lo onírico, cabe destacar por ejemplo a la esteganografía, el sistema de criptografía inventado por el abad Trithemius, a caballo entre el XV y el XVI, un sistema de comunicación por daimones que le fue revelado al abad durante un sueño³⁰⁹.

Como código cifrado de lo inteligible, los sueños pueden aportar al soñador posibilidades para las situaciones, a ser experimentadas de muy diversa manera respecto al yo cotidiano. Las respuestas ofrecidas —como el arte— sirven como orientación a la embravecida agitación del vivir³¹⁰. Como el arte, en situaciones de grandes transformaciones sociales o de crisis personales, los sueños proveen de ideas no concebidas o tanteadas previamente, o expresan emociones todavía no manifestadas. Para Jung, la mejor literatura tiene la misma capacidad onírica de subvertir los valores, de crear un carnaval en el que lo bajo sea lo alto, lo santo se vuelva impúdico, lo rico

³⁰⁷ Paracelso, 2001, pp. 175-177. Como breve digresión, para evitar que se olvide un sueño, el médico aconsejaba el método no salir del dormitorio ni hablar con nadie hasta que el sueño regrese a la memoria.

³⁰⁸ Baruss, 2003, p. 90; sobre el sueño de Kekulé: Loy, 2010 [1988], p. 175; Schaub, 1985 [1981], p. 70. Sobre el del padre de Galeno: Salabert, 2005, p. 217. Incluso uno de ellos intervino para sustentar la base del racionalismo, con el sueño de Descartes en el que un ángel le explicaba los principios del materialismo racionalista: recogido en Narby, 1998, pp. 157-158.

³⁰⁹ Brann, 1998, pp. 101-102.

³¹⁰ Miller, 1998 [1994], p. 54.

pobre³¹¹. Ahondando sobre ello, Gaston Bachelard cree que poetizan al soñador, lo hacen más creativo, unifican su ser. Propone una especie de terapia de la ensoñación poética para obtener esa unidad psíquica³¹².

Si se recuerda, esa era precisamente una de las virtudes de la imaginación más creativa e imaginal, planteada en el correspondiente capítulo. El sueño con sueños constituye otra faceta entera en la que imaginación, conciencia y psique se entrelazan hasta que cuesta distinguir cuando comienza una y donde termina otra. Estudios psicológicos prueban que aquellos con más talento imaginativo tienen más facilidad para ser hipnotizados, a tener más actividad imaginal en sueños, o a tener más experiencias de salir del cuerpo durante estos³¹³.

Acertadamente, uno de los principales impulsores de la psicología profunda de raíz junguiana, Hillman, plantea que Hermes nos regala los sueños, igual que hace con lo simbólico, puesto que en ambos se produce un trabajo de la imaginación³¹⁴ —y de la interpretación, añadiríamos. En el himno homérico a Hermes se dice que el dios es el portador de sueños y espía de la noche³¹⁵. Y es que soñar es trabajo de la imaginación, igual que el arte³¹⁶.

El psicólogo de la profundidad Hillman considera la naturaleza de las figuras de los sueños como mixta, ni solo producto de lo humano, ni divino o espiritual, ni subjetivas ni objetivas, no únicamente personales pero tampoco exclusivamente arquetípicas³¹⁷. De nuevo hace su aparición la categoría de lo intermedio aplicada a las creaciones de la imaginación, así como la necesidad de unir dos aspectos diferentes, lo uno junto a lo otro, dos de los motivos recurrentes de una tesis que advoca por la no dualidad.

³¹¹ Jung, 2002 [1956], p. 315. La psicología profunda de Jung convierte sueños y fantasías en símbolos, síntomas de formulaciones inconscientes que se expresan de esa manera, y que normalmente tienen una relación compensatoria con el contenido de la conciencia: Jung, 2002 [1956], p. 517.

³¹² Bachelard, 2013 [1960], pp. 32-33. Gaston Bachelard clasifica el tipo de imaginación ensoñadora en tres tipos o tres yo: el del sueño, el del narcotizado y el de la ensoñación; en este último, el yo soñador se mezcla con el yo consciente racional, por lo que sirve para crear y es completamente benéfico: Bachelard, 2013 [1960], p. 255. Ya Nietzsche había sostenido que el ensueño es uno de los dos principios antagónicos que confluyen en el arte, el apolíneo, con su capacidad para crear bellas ilusiones olímpicas con las que encantar al receptor, al incorporar a la razón y, con ello, la distancia. El otro principio radicaría en el poder embriagador dionisiaco. Si volvemos a la teoría del sueño y del ensueño de Bachelard, el pensador francés diferencia por ello con claridad el sueño de la ensoñación, que consistiría así en el uso de lo onírico con fines que él denomina poéticos, algo que engloba más que la simple composición de versos. Tal y como lo reflexiona, el sueño pertenece al *animus* junguiano, mientras que la ensoñación lo hace al *anima* femenina, una experiencia sin drama, sin acontecimiento, puro reposo: Bachelard, 2013 [1960], p. 38.

³¹³ Baruss, 2003, p. 215.

³¹⁴ Hillman, 2004 [1979], p. 135.

³¹⁵ Homero, 2004, p. 116.

³¹⁶ Hillman, 2004 [1979], p. 167.

³¹⁷ Hillman, 2004 [1979], p. 143.

Trazar comparaciones entre lo soñado y lo imaginado, con lo primero estrechamente vinculado a lo segundo, ha sido un lugar común en la historia de la cultura europea, sobre todo aquella más vinculada a lo imaginal, como en la teoría del neoplatónico Sinesio, quien había estudiado con Hipatia en la Alejandría de la Antigüedad tardía. El talento imaginativo del *pneuma* conecta el alma con el reino espiritual. Para Sinesio, la imaginación (*phantasia*) no funcionaba igual que los pensamientos, es decir, como algo implantado, sino más bien como un reino al que se accede³¹⁸.

3.2 Y los sueños... imaginables son: aventuras nocturnas del yo sin sujeto.

Es bueno ver el mundo como si fuera un sueño. Si tienes un pesadilla, te despiertas y te dices que solo ha sido un sueño. Dicen que el mundo en el que vivimos no es muy distinto a esto³¹⁹.

Como ya se ha apuntado, la comparación de la existencia con un sueño se repite frecuentemente en la tradición esotérico-espiritual, en una valoración desde el hermetismo o del esoterismo en general que resulta ambigua: sirve como metáfora negativa para referirse a la vida sublunar condicionada, pensada como un sueño que transcurre en un presidio, un poco como en *La vida es sueño* de Calderón, pero también como infinito deleite de la creatividad individual y cósmica.

El místico persa Abd al-Karim Yili, del siglo XIV en la periodización occidental, cita una frase de Mahoma que incide en la metáfora calderoniana, y del que uno se despierta al morir³²⁰. En esa misma línea, uno de los filósofos de referencia para este trabajo, el neoplatónico renacentista Ficino, igualaba ambos conceptos en su *Theologia platonica*, en esa comparación tan reiterada en la historia de la cultura, en la que se deja traslucir el trasfondo platónico y neoplatónico de sus ideas:

¡Haz que todo no sea más que un sueño; que mañana, despertando a la vida, nos demos cuenta de que hasta ahora nos hallábamos perdidos en un abismo lleno de espantosas deformaciones; que, como los peces en el mar, no éramos más que criaturas encerradas en una líquida prisión que nos oprimía con horribles pesadillas!³²¹.

³¹⁸ Miller, 1998 [1994], p. 71.

³¹⁹ Uno de los fragmentos de *Hagakure: El camino del samurái* citados en *Ghost Dog* (Jim Jarmusch, 1999). Minuto 2:10 en el enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=IG6YyRaIVYE> [última consulta 6-1-2017].

³²⁰ Corbin, 1996 [1979], p. 177.

³²¹ Garin, 1981 [1967], p. 146. Uno de los pensadores neoplatónicos que inspiró a Ficino fue el acabado de mentar Sinesio, con su *De Somnis*, texto de la Tardo Antigüedad leído con atención por el filósofo renacentista y luego, gracias a Ficino, por Bruno.

El misticismo y el esoterismo en general han conreado también la metáfora del despertar, verlo todo con ojos nuevos, ya no dormidos. El ser humano permanece aletargado sin percatarse de ello, olvida su estado original, que es el del espíritu, el reino de la divinidad o de la realidad sagrada. La alarma del despertador ha de sonar —la conciencia espiritual— para que el ser humano entre en la conciencia mística. Desde San Juan de la Cruz a Ouspensky³²², este motivo ha sido de los más repetidos en los tratados místicos.

Con esa sensación comienza la novela de MacDondald *Fantastes*; el protagonista se desvela, palabras con las que comienza la narración. Lo interesante es que el despertar consiste realmente en entrar a la conciencia propia de los sueños, despertar como dormir con sueños, ya que el personaje se adentra en la realidad feérica. El protagonista de *Fantastes* es abducido —por expresarlo a la manera actual de la era de los extraterrestres— por el reino de las hadas, en unos raptos que sucedían en ocasiones si se hace caso a las leyendas irlandesas y otras culturas de origen celta o a relatos y al arte medieval; un ejemplo de este último caso lo hallamos en una de las tablas del gótico catalán, perteneciente al *Retablo de Sant Esteve* del grupo Vergós, en el cual se puede observar como los demonios se llevan a un bebé y colocan en su lugar a otro diablo, que hará las veces de doble del niño raptado. En el contexto irlandés y británico, donde este tipo de leyendas era más habitual, este motivo recibe el nombre de *changelling*.

³²² Lachman, 2005 [2003], p. 172.



Grupo Vergós, Retablo de San Esteban, «Nacimiento de San Esteban», 1500

El protagonista de *Fantastes* vive una aventura en el reino de las hadas hasta su muerte; para él, es como si hubiera vivido 21 años en la dimensión feérica, pero cuando retorna sorprendentemente a la sociedad de los humanos, se entera de que en realidad no han pasado más que 21 días. Sus allegados lo reconocen, pero también lo tratan con un nuevo respeto, como si se hubiera transformado algo en su interior. La experiencia en el mundo de las hadas se asemeja mucho a emigrar al reino de Morfeo, con su cambio constante de escenarios—que mudan de apariencia constantemente—, sus seres feéricos, las pulsiones que se mezclan en cualquier aventura, lo mítico...

En el *Corpus hermeticum* Hermes ve por primera vez a Poimandres cuando está somnoliento. En lo referido a lo visionario, tal somnolencia es plenamente creativa: «pues el sueño de mi cuerpo se había convertido en la sobriedad de mi alma; el cerrarse de mis ojos en una visión verdadera; mi silencio se preñó de bondad; y la expresión de la palabra se había tornado en una progenie de bienes»³²³. Más adelante incluso iguala una gnoseología consciente intelectual con lo que puede descubrirse en sueños con

³²³ *Corpus hermeticum* I 30, Copenhaver (ed.), 2000, p. 117. Se podría decir entonces que con el sueño hermético da arranque cualquier investigación en este tipo de gnosís. Ese episodio del *Poimandres* es citado por Basilio Valentin en su *Azoth Philosophorum*, que comienza con una cita a dicho sueño: Recogido en Arola, 2002, pp. 324-325.

imágenes de fantasmas. En ese punto hace realidad los versos del poeta vanguardista catalán J.V. Foix: «És quan dormo que hi veig clar / Foll d'una dolça metzina»³²⁴.

Probablemente donde más se haya especulado sobre lo onírico y lo espiritual haya sido en aquella filosofía que surge de la India. El ideal espiritual de muchas escuelas hinduistas, tanto especulativas como practicantes de técnicas de liberación yóguicas, pretenden alcanzar la liberación *samadhi*, a través de un estado meditativo del que se trazan paralelismos con un sueño sin sueños. En el Vedanta hindú el estado de sueño sin sueños es muypreciado, ya que se acerca a la conciencia de Brahman, pura conciencia universal liberada del yo egoico. Cuando una persona se halla así, llega al Ser³²⁵.

Una de las técnicas para acercarse a ese estado mental sublime es superar la identificación con un personaje del sueño, el ego heroico. En una *Upanishad* hindú se dice que cuando se está cansado y se sueña, es posible que el sentido del ego se desvanezca y pasemos a identificarnos con todo el sueño, que nos digamos «yo soy todo esto», al tiempo que aún podemos oler, gustar o pensar. En este estado se rompe la dualidad, y pese a que al despertar volvamos a esta forma de concebirnos cotidiana, que divide en sujeto y objeto, o en yo y lo otro, aun y así quedará un poso, el recuerdo de la sensación de ese «yo soy todo esto»³²⁶. Bachelard intuye algo muy similar; existen unos sueños nocturnos, no unas ensoñaciones, en los cuales incluso se pierde el sujeto: «esos sueños de noche extrema, no pueden ser experiencias en los que pueda formularse un *cogito*. El sujeto pierde en ellos su ser, son sueños sin sujeto»³²⁷.

En las *Upanishads* hindúes, igual que en Zambrano, como en Maillard, que une a ambas influencias, el yo consciente del sueño es previo y más potente al del despertar. El yo onírico está unido a lo soñado, acción y contemplación son uno, mientras que la conciencia de vigilia consiste en un caer de esa percepción monista del Esfero o Uno a la división, a la razón que pesa y mide. Y lo primero que mide, la propia conciencia³²⁸. Chantal Maillard, de nuevo siguiendo el pensamiento de María Zambrano, incide en ello: «La vigilia *surge* (porque ella es quien surge, y no al contrario) del sueño en un momento de vacío en el correr de los acontecimientos, un *hueco* suficiente como para permitir la introducción del pensamiento»³²⁹.

³²⁴ Foix, 1974, p. 247.

³²⁵ Panikkar, 2014, p. 901.

³²⁶ Recogido en Panikkar, 2014, p. 869.

³²⁷ Bachelard, 2013 [1960], p. 221.

³²⁸ Maillard, 1992, pp. 62-67.

³²⁹ Maillard, 1992, p. 84.

Maillard plantea que, al adentrarse en los sueños la persona introduce la conciencia en «la temporalidad donde el ser habita a modo de enigma o misterio»³³⁰. Un tiempo más allá de lo cronológico y también un espacio fuera de lo espacial. El acuñador de lo imaginal, Henry Corbin, cita al platónico islámico Suhrawardi para indicar que en la gnosis sufí se conciben los sueños y sus visiones del inframundo como un espacio autónomo, sin necesidad de un sustrato dado por la mente del soñador³³¹.

Se trata de un tiempo atemporal y de un espacio metafísico, el de la psique y del *anima mundi* y, por tanto, un tiempo unitario que sobrepasa la individualidad, distinto al de la conciencia que, a fin de cuentas, calcula, evalúa, separa, ordena, que es el yo y que es lo otro. Su naturaleza inmersa en el *anima mundi* la relaciona por tanto con las imágenes, al utilizar esta una sintaxis hecha por ellas, según ya se ha tratado en tantos párrafos anteriores.

La Antigüedad griega compartió esa idea en muchas de sus corrientes de pensamiento (orfismo, dionisismo, pitagorismo y continuadores): la experiencia onírica no resultaba un producto individual, sino que era un billete para el lenguaje eterno de las imágenes, siempre comunitario. La convención grecorromana indicaba que los sueños no pertenecen a cada cual; en su lugar, provienen de una fuente divina³³².

El *eidolon* griego, que forja la teoría y la historia de la imagen en Occidente —ya fue comentado previamente—, manifiesta su vínculo con el sueño, ya que *eidolon* tenía en la Grecia de la Antigüedad tres acepciones: como aparición de un dios (*phasma*), como fantasma de un difunto (*psyche*) y como imagen en el sueño (*onai*); esta última constituye la que se trata en este capítulo³³³.

El neoplatonismo, continuó con este marco mental según el cual sueños y el alma compartían gramática, de ahí que los sueños pudieran ser tan relevantes en cuanto a la

³³⁰ Maillard, 1992, p. 55.

³³¹ Corbin, 1996 [1979], p. 156.

³³² Miller, 1998 [1994], p. 62. Por ese origen divino, o cuanto menos por cierta independencia constitutiva, según la concepción de lo onírico de Homero —idea corriente en la Grecia arcaica, por otra parte—, las figuras presentes en los sueños podían no ser fruto de la memoria combinatoria del durmiente sino que gozaban de autonomía e incluso de existencia objetiva: «*they were not conceptualized as products of a personal sub or unconscious but rather as visual images that present themselves to the dreamer. Thus Homeric dreamers spoke of seeing a dream, not of having one as modern dreamers do*»: Miller, 1998 [1994], p. 17. Traducción propia: «ellos no fueron concebidos como productos de un sub o inconsciente personal, sino más bien como unas imágenes visuales que se presentan a ellas mismas al soñador. En consecuencia, los soñadores homéricos hablaban de ver un sueño, no de tener uno, como hacen los modernos soñadores». Lo onírico, en el sentido que le daba Homero, conforma una figura, una serie de imágenes que, además, existe independientemente del soñador.

³³³ Debray, 1994 [1992], p. 21.

información aportada³³⁴. Porfirio describe el alma como «*a ghostly image, insubstantial yet nonetheless in movement, and it works by means of mimesis, reflecting us to ourselves “in every detail”*»³³⁵. Por ello, todas las formas de arte que se aproximan a la narrativa del sueño tienen algo de lengua del *anima mundi*, ya que esa lengua es en la que se comunican los reinos oníricos, a menudo su lenguaje constituye una herramienta más fiable que el logos verbal.

La teoría del psicólogo de la profundidad Hillman tiene concomitancias con este horizonte de referencias que valora el lenguaje anímico por imágenes y sus seres: «las personas con las que me relaciono en el sueño no son ni representaciones (*simulacra*) de sus seres vivientes, ni tampoco partes de mí mismo [como en los métodos de Freud y Jung, respectivamente] Son figuras de la sombra que cumplen roles arquetípicos; son *personae*, máscaras, en la oscuridad de las cuales hay un *numen*»³³⁶.

Desde un criterio próximo a las ideas que se están exponiendo en este apartado, una de las grandes virtudes de los sueños radica en un dejar de identificarse con los rasgos prioritarios de la personalidad del soñador sujeto: como en una novela o en una obra teatral, deja de ser foco protagonista. En términos de teoría psicológica, ello se ha entendido como juicios externos transformados en yo del sueño, o como actitudes censuradas de la personalidad³³⁷. Ninguna de esas explicaciones parece ya no definitiva sino simplemente satisfactoria; pueden concebirse razones diferentes, como una imprescindible ruptura con el estrecho yo consciente, o también una experiencia igualmente esencial con las múltiples máscaras que el *anima mundi* usa en su juego de vida. Nos permiten por tanto aprender mejor cómo funciona la psique y cuál es su visión.

Para entender la oscuridad enigmática de todo el ser, no solo la conciencia, será esencial comprender los universos simbólicos desvelados por los sueños o por el arte, estimular una razón-poética. En la idea de razón-poética, de Zambrano, recuperada por Maillard en *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética*, tenemos una actividad humana que invita «al ser del hombre a presenciarse y cuyo resultado es ese

³³⁴ Pensadores posteriores de la tradición más o menos esotérica que retomaron este marco de pensamiento recuperaron lo del lenguaje del alma. Los románticos, a juicio de su analista Béguin, enfatizaron la condición onírica de constituir un lenguaje del alma, en donde ella se expresa: Béguin, 1981 [1937], p. 158.

³³⁵ Miller, 1998 [1994], p. 38. Traducción propia: «una imagen fantasmal, insustancial pero sin embargo en movimiento, que opera por mimesis, reflejándonos a nosotros mismos “en cada detalle”».

³³⁶ Hillman, 2004 [1979], pp. 95-96. Freud creía que soñar satisfacía una necesidad instintiva, Jung una arquetípica.

³³⁷ Maillard, 1992, pp. 134-135.

“nacimiento” de la persona desde su sueño y a través de él»³³⁸. Una inteligencia del ser humano desde el mito y desde aquello que lo configura antes que la racionalidad, entendida a la manera del siglo de las Luces o igualmente en la sociedad contemporánea. Metafóricamente, la vida es sueño para Zambrano, pero la persona, como en el hermetismo, ha de despertar, salir de esa conciencia sonambúlica, pero debe hacerlo no desde el yo consciente —racionalismo apolíneo— sino desde la actividad soñadora.

Un ejemplo del misterio onírico y del tipo de inteligencia que suscita se halla en los *Scherzi* de Tiepolo, con su estilo suelto tanto en el trazo como en las asociaciones que suscita. El Tiepolo de los *Scherzi* es mercurial, un repertorio calificado de necromántico, al hacer acto de presencia magos, serpientes enroscadas a varas, despojos animales en o al lado de aras de sacrificio³³⁹. De hecho, esos aguafuertes fueron entendidos por primera vez como sueños, calificación aprobada por Calasso³⁴⁰, quien intenta apuntar cierto trasfondo ocultista en ellos, probablemente más para crear una atmósfera que por voluntad programática.

El misterio de estas obras se obtiene por las alusiones (¿qué le enseñan los dos orientales o magos al niño al señalar a una serpiente enroscada en una vara en [Dos magos y niño?](#), los extraños signos (¿qué traza con un compás [El filósofo solitario?](#)), las señales indescifradas ([Mago señala a una cabeza que arde](#)), no como en muchos otros artistas de menor talento, que pretenden conseguir ese efecto gracias a ademanes histriónicos que rompen el enigma al subrayarlo con letras de neón. Como punto focal de la existencia, el misterio no requiere de ningún énfasis. Para ello, más no es menos; sería la pérdida absoluta.

Si volvemos a las teorías sobre el onirismo de Zambrano y de Maillard, dentro del marco de los sueños, existe un tipo de sueños, aquel de la persona, que expresa una transformación que está aconteciendo o que se ha producido en quien lo tiene. A diferencia de otro tipo de sueños, estos tienen una finalidad y se inscriben en el destino de la persona (entendido a la manera junguiana), en su «argumento» de vida³⁴¹.

³³⁸ Maillard, 1992, p. 93.

³³⁹ Tomezzoli, 1997, pp. 70-71. Calasso califica ese efecto libre de soldadura taoísta: Calasso, 2009 [2006], p. 43.

³⁴⁰ Calasso, 2009 [2006], p. 99. Pintar el mundo como si fuera una representación teatral parece una de las claves del obrar de Tiepolo según la lectura de Calasso (Calasso, 2009 [2006], p. 32 y ss.), otro podríamos calificar de mitema del pensamiento esotérico que ocupará un capítulo posterior de la tesis.

³⁴¹ Maillard, 1992, p. 87.

Bajo mi punto de vista, hasta Zambrano adolece de escrutar el sueño desde un criterio demasiado estricto de la conciencia. Según la pensadora, el ser humano obtiene su sujeto y se apropia de la realidad cuando se mueve por el fluir temporal, que es lo que lo caracteriza³⁴². Pero el ser humano lo es asimismo en tanto en cuanto duerme y sueña; a ello también le dedica varias horas del día, y ello, como lo anterior, igualmente lo constituye; y como sabemos, el fluir temporal en ese dominio queda alterado por completo. El ser humano recibe su sujeto en la conciencia y en su moverse en el tiempo para cumplir su destino, pero a ello también contribuye la vida onírica.

En un ámbito espiritual, Rudolf Steiner defiende que el tipo de sueños cambia cuando uno evoluciona en dicho ámbito. Ellos se clarifican y pierden contenido inconsciente o basado en recuerdos y sensaciones, filtrados y deformados, para permitir acceder a otras esferas de la existencia superiores. Es en ese estado donde el aprendizaje espiritual puede observar los cambios que acontecen en su vida y percepción a medida que avanza por el camino anímico. Y aún en el estado de sueño sin sueños emergerán imágenes y sonidos que formarán palabras o colores inspirados por las esferas superiores³⁴³.

Los experimentos con la abstracción de Kandinsky o de Mondrian en cierta medida intentan traducir de manera artística una intuición similar a la de Steiner. En particular, la evolución del simbolismo hacia la abstracción del ruso muestra un proceso de depuración espiritual que ilustraría ese movimiento ascendente de lo sensible a lo inteligible, un evaporarse de lo contingente para revelar lo esencial.



V. Kandinsky, *En blanco II*, 1923,

³⁴² Zambrano, 2004 [1992], p. 15.

³⁴³ Steiner, 2015 [1905], pp. 159-178.

3.3 El tiempo mítico. Sueños y presagios

Según se escribió más arriba, diversos autores, corrientes y culturas han visto en los sueños un puente con lo feérico o lo divino. Una esfera y la otra se encuentran en dicho enlace etéreo. Los sueños comunican información desde niveles no accesibles para el yo consciente, niveles atópicos y atemporales, incluso podría llegar a concebirse que disponen de datos sobre el futuro de esa línea temporal; pensaba María Zambrano que el tiempo pertenece al futuro, construido por el impulso de anhelar algo; en cambio, la materia atañe al pasado, en ocasiones convertido en indicio al soñar³⁴⁴; en una forma más convencional, respecto a un leitmotiv cultural, Apuleyo indicaba que los sueños pueden contener presagios del futuro que ayuden al soñador en su elección de acciones, orientándole hacia el bien³⁴⁵. En lo onírico se escapa de la materia, aporta un tipo de inteligencia que desata los más intrincados y retorcidos nudos gordianos de la vida cotidiana, por tanto a la manera de Alejandro, de un tajo directo.

Formen parte del futuro o de algo no material, lo cierto es que la idea de que los dioses u otros seres transmiten mensajes a través de ellos resulta una pauta repetida en muchas culturas humanas. Citaremos a modo de ejemplo algunas, aunque muchas cumplirían idéntico servicio. Ya en el Antiguo Egipto existía la idea de que los sueños permitían un contacto con otras dimensiones ultramundanas: «*Dreams appear in these letters as a venue for otherworldly visual Communications*»³⁴⁶

En las culturas nativas norteamericanas el sueño es tomado como otra realidad de la que se pueden recibir mensajes³⁴⁷. Y lo mismo entre los chamanes suramericanos. Narby se ciñe al marco conceptual de las teorías del chamanismo amazónico ayahuasquero al sostener que los espíritus de la naturaleza, cuando desean comunicarse con los humanos, lo hacen en alucinaciones —o visiones, sería un término más apropiado—, así como en sueños, en ambos casos por imágenes mentales. Frecuentemente el chamán se convierte en un largo sueño iniciático³⁴⁸; también en uno de ellos o en un trance podía sumirse en sus viajes al otro mundo. Ese recurso se utiliza

³⁴⁴ Zambrano, 2004 [1992], pp. 96-99.

³⁴⁵ Miller, 1998 [1994], p. 58.

³⁴⁶ Kasia Szpakowska, «The Open Portal. Dreams and Divine Power in Pharaonic Egypt», en Noegel, Walker y Wheeler (ed.), 2003, pp. 111-124, p. 112. Traducción propia: «Los sueños aparecen en estas letras como un espacio para Comunicaciones visuales de otro mundo».

³⁴⁷ Znamenski, 2007, p. 103.

³⁴⁸ Lugar común chamánico, que incluso se daba en la Grecia de la Antigüedad: Dodds, 1985 [1951], p. 140.

como una vía para que la visión del mundo de los espíritus se comunice con el ser humano, que tiene un vislumbre de ella.

En el contexto chamánico los sueños hablan con signos que es preciso interpretar³⁴⁹. Ese factor permitirá introducir brevemente la dimensión hermenéutica de los mismos, ya que, material simbólico por excelencia, ellos se basan en una imagen —una sucesión de ellas— pero que puede poseer significados múltiples. Lo mismo puede interpretarse de forma diferente dependiendo del exegeta, del soñador, de la combinación de elementos, etc.³⁵⁰.

El código escondido en las imágenes oníricas debe ser descifrado mediante un esfuerzo hermenéutico, lo cual no equivale a afirmar que el resultado sea unívoco; un mismo sueño puede conducir a múltiples interpretaciones de gran valor. El propio Agrippa, el teórico renacentista de la magia, descarta que se pueda ordenar una única manera de adivinar o interpretar los sueños, ya que estos dependen de «la cualidad y disposición del espíritu fantástico»³⁵¹. Más bien cada persona tiene que observar sus sueños, acumular visiones y entonces extraer de ello una regla personal³⁵². Pero este tipo de autores piensa que se debe escrutar constantemente su significado, aunque provengan de orígenes diversos como la fantasía o los elementos; por ello, interpretarlos constituye un gran arte.

Como no podía ser de otra manera, el pensamiento científico también ha oteado en lo onírico a la búsqueda de respuestas. El estudio de lo onírico según criterios de psicología científica bajo la nueva mentalidad, nacida de la Ilustración, empieza probablemente en el siglo XIX, por ejemplo con von Schubert y su *Symbolik des Traumes*, del 1814. La rama académica especializada en los sueños se llama onirológia, dividida en análisis del material cultural y sociológico que se revela en ellos, e interpretación de estos, lo más controvertido de la onirológia³⁵³.

Sobre la razón del dormir, se ha argüido la necesaria recuperación del cuerpo, o una reestructuración de los circuitos neuronales durante la fase MOR (Movimientos Oculares Rápidos, REM en la nomenclatura en inglés) de los circuitos neuronales, procesando las experiencias diurnas, ya que esa fase da la impresión de que permite

³⁴⁹ Narby, 1998, pp. 96-97.

³⁵⁰ Hillman, 2004 [1979], pp. 177-179.

³⁵¹ *Magia natural* LIX, Agrippa, 1992 [1531], pp. 232.

³⁵² *Ibid.*, p. 232.

³⁵³ Baruss, 2003, p. 79.

retener lo aprendido³⁵⁴. Desde la psicología cognitiva Clara Hill propuso que los sueños eran un esfuerzo involuntario del inconsciente del soñador para incorporar sucesos vividos al marco mental, para dotar con ello de sentido de realidad a lo almacenado en la memoria³⁵⁵.

El afán exegetico para discernir el mensaje recibido al soñar no pertenece en exclusiva al siglo XX con su psicoanálisis y otras muchas terapias psicológicas. Ya en el *Talmud* (Berakoth, 55a) se asevera que el sueño no interpretado es como una carta no leída. El sueño iniciático o la visión mediante la cual empiezan textos proféticos, o se incrementan intuiciones espirituales, incluso religiones, etc. recibe el nombre en la tradición hebrea de El Shadai, que significa «El Todopoderoso». Para Najmánides funciona como un espejo al que se asoma lo divino³⁵⁶.

El neoplatónico Macrobio también separaba claramente entre sueños con una calidad profética o sin ella; los primeros merecían el esfuerzo hermenéutico, no así los segundos. En ese segundo grupo reunía dos tipos de sueños: el ensueño y la aparición (*phántasma*), que carecen de ningún elemento adivinatorio, mientras que por el otro lado, Macrobio diferenciaba entre tres formas: el sueño enigmático, la visión profética y el sueño oracular, tres tipos por los que sí valdría la pena hacer un esfuerzo de interpretación³⁵⁷.

La Grecia de la Antigüedad es de las culturas sobre las que se dispone de más información respecto a su idea de lo onírico. Pensaban que el sueño descendía sobre los soñadores, que no tenían sueños sino que «veían» sueños. Los griegos no utilizaban la expresión «tener un sueño»; en su lugar, empleaban el verbo *ver*: el sueño, el arte y la videncia³⁵⁸. Además, no hay que olvidar el componente daimónico en lo onírico, igual que en las emociones, sentidas como irrupción de un daimon o de un dios. Un pensador tan influido por ese horizonte como Giordano Bruno afirmaba que algunos están inspirados por daimones³⁵⁹.

En la Grecia arcaica y clásica los sueños con irrupción de lo divino se buscaban con la incubación, que servía para despejar incógnitas o remediar males, gracias a un proceso de *incubatio* que normalmente consistía en soñar en cuevas o espacios subterráneos generalmente tras periodos de ayuno; se podía sanar gracias a la actividad

³⁵⁴ Baruss, 2003, pp. 63-65.

³⁵⁵ Baruss, 2003, pp. 82-83.

³⁵⁶ Arola, 2002, p. 396.

³⁵⁷ *Comentario al "Sueño de Escipión" de Cicerón*, I, 3, 2-11, en Macrobio, 2003, pos. 2646 y ss.

³⁵⁸ Dodds, 1985 [1951], p. 106; Feyerabend, 1992 [1975], pp. 236-237; Harpur, 2006 [2002], p. 86.

³⁵⁹ Bruno, 2007, p. 269.

onírica. El dios, en este caso Esculapio, podía llegar a aparecerse al soñador enfermo, aconsejarle algún remedio o incluso prescribirle las drogas que lo sanarían³⁶⁰.

Respecto a ese ámbito cultural, Dodds distingue entre dos tipos de actividad onírica: significativos y no significativos; no se preocupa de los segundos; por lo que se refiere a los primeros, propone tres modalidades: aquellos en los que el contenido relevante se muestra por símbolos que hay que resolver; aquellos en los que se ve en una visión un acontecimiento que todavía está por suceder en el mundo físico-social; en cuanto a la tercera modalidad, se trata de los oraculares, en los que una figura de autoridad humana, un daimon o un dios revela lo que acontecerá o cómo hay que proceder, transmitiendo consejos o profetizando³⁶¹.

Este esquema puede trasladarse a una experiencia del sueño más o menos generalizada en otras culturas y también a la del presente. En el marco de la historiografía de la magia investigado en la tesis con especial atención, el contexto cultural renacentista, todavía uno de sus autores clave, Paracelso, defendía que los que

³⁶⁰ Dodds, 1985 [1951], p. 109 y ss.; Miller, 1998 [1994], p. 107; Inmaculada Fernández López & Luis Prieto Fernández, «Demonios y sueños», en Alvar, Blánquez y Wagner (eds.), 1992, pp. 205-213, p. 206-210. Peter Kingsley investigó en esta costumbre terapéutica y gnoseológica griega en su *Los oscuros lugares del saber*.

Fulcanelli relaciona alquímicamente el sueño con la necesidad de oscuridad para la generación, observable en la naturaleza —tanto en el interior de la tierra, para los minerales y plantas— como en el interior de las madres, o también para recuperar la energía del cuerpo en tantas especies, los humanos entre ellas: Fulcanelli, 2005 [1926], p. 157. De ahí que exista una gnosis especializada en la oscuridad, por ejemplo la ya referida de las incubaciones en los sueños terapéuticos, es decir, el viejo método de sanación de Asclepio.

³⁶¹ Dodds, 1985 [1951], pp. 107-108. Esa sistematización de Dodds respecto a los griegos de la Antigüedad luego ha sido continuada por otros investigadores de la Antigüedad grecorromana como en María José Hidalgo de la Vega, «Los oráculos y los sueños-visones [sic] como vehículos de salvación en las novelas greco-romanas», en Alvar, Blánquez y Wagner (eds.), 1992, pp. 175-204, p. 176; o igualmente Inmaculada Fernández López & Luis Prieto Fernández, «Demonios y sueños», en Alvar, Blánquez y Wagner (eds.), 1992, pp. 205-213, p. 205.

Respecto a la profética oracular, se diría que esta tipología pertenecía a un influjo dionisiaco, al abandonarse la conciencia, pero Dodds lo refuta; defiende que la oracular apolínea, como la de Delfos, pertenece completamente a Apolo, y que, por tanto, el ensueño oracular no se debía a un influjo dionisiaco pese a la impresión que pudiera causar: Dodds, 1985 [1951], pp. 75-78.

Otra ordenación de los tipos de sueños muy famosa es la de Gaston Bachelard. El pensador francés distingue entre 4 tipos de sueño según primen uno de los cuatro elementos de los presocráticos: fuego, agua, tierra, aire, a cada uno de los cuales dedica un libro y su *La poética de la ensoñación*. De esta manera, cada sueño tiene un elemento fundacional que lo tiñe: fuego, agua, aire o tierra dejan su impronta para convertirse en el color básico de cada experiencia onírica. Además, cada persona dispone de una tendencia acentuada a uno de los cuatro elementos: los hay cuyos sueños son proclives al aire, al fuego, al agua o a la tierra.

Respecto a Bachelard, Palau i Fabre se muestra lúcido cuando establece que los libros de Bachelard —en concreto el *Psicoanálisis del fuego*— estimularon el resurgir de los análisis sobre los pensadores presocráticos, efectuado por entonces: Palau i Fabre, 1997, pp. 337-338.

poseen contenido sobrenatural son enviados por Dios mediante sus ángeles. Ellos pueden alertar, enseñar o consolar³⁶².

Todavía en la cultura griega de la Antigüedad, la capacidad del alma de profetizar es argumentada en *La desaparición de los oráculos* del platónico Plutarco. El alma al soñar o al morir se despegaba de lo corporal y de lo racional que lo ata al presente; puede entonces proyectarse al pasado o al futuro; algunas personas gozan de mayor facilidad para conectar con lo irracional, para así recibir esas imágenes que no pertenecen a la cronología de su presente³⁶³.

La tipología esbozada por Dodds puede sistematizarse de una forma parecida en el chamanismo, al menos según Michael Harner; para el antropólogo, el sueño se divide en dos maneras, la normal y la extraordinaria, que es a la que se dedica el chamán, forma en la cual el espíritu comunica información relevante al soñador. «Los grandes sueños deben considerarse como mensajes literales, no hay que analizarlos como si contuvieran simbolismos ocultos»³⁶⁴. Por ejemplo, una pesadilla recurrente en la que el soñador sea amenazado puede ser conjurada mediante un ritual chamánico. En él, la persona interesada escenifica la pesadilla pero lo hace a resguardo, protegido por el ritual. De nuevo, el potencial apaciguador y solventador de conflictos que conlleva la representación protoartística iluminadora.

Además, ámbito no dualista, en las revelaciones en sueños se manifestaban también divinidades solares, Apolo, Helios, Esculapio, etc., entendidas como chispazos de comprensión en las tinieblas, de ahí que Apolo tuviera dones proféticos; de nuevo la ancestral idea no dualista de combinación de los dos principios, en este caso el nocturno de Morfeo o en cierta medida Dionisio, junto al diurno dios solar. La luz como revelación.

O también, como no, en ese texto esencial del hermetismo, de referencia para tantos puntos de este análisis, el *Corpus hermeticum*, traído a colación cada pocos parágrafos. En él se indica que el ser humano es capaz de recibir y de entrar en comunión con Dios o algún dios, ya que se trata del «único ser vivo con el que dios se comunica, de noche a través de los sueños y de día por medio de presagios; y por medio de todos ellos le predice el futuro»³⁶⁵. De esta guisa, las almas de los que duermen pueden abandonar el cuerpo para reunirse con los dioses o daimones o démones, gracias a lo cual el

³⁶² Paracelso, 2001, pp. 175-177.

³⁶³ *La desaparición de los oráculos* 432B-C, en Plutarco, 1995, p. 418.

³⁶⁴ Harner, 2000 [1980], p. 126.

³⁶⁵ *Corpus hermeticum* XII 19, en Copenhaver (ed.), 2000, p. 168.

hermético recibiría poderes mágicos, por lo que podría ver el pasado o predecir el futuro.

Para uno de los grandes artistas visionarios y mitopoéticos, William Blake, constantemente referenciado en la tesis, lo onírico destaca como una fuente de saber valiosísima. No podía ser de otra manera. En el *Libro de Job*, tras las mil calamidades que padece el protagonista, en un sueño se empieza a desenredar el misterio atroz del sufrimiento que tiene que padecer un hombre justo; tal es el tema de la novena lámina: «En la Biblia abundan los ejemplos de sueños tratados como revelaciones simbólicas de esos mundos internos»³⁶⁶.



William Balke, *Libro de Job*, 1826

En un lateral de la lámina 12 el artista inscribió: «En un Sueño, en una Visión Nocturna, en profundo Letargo / En el lecho, / Él abre los oídos de los Hombres y sella la instrucción para ellos»³⁶⁷. El sueño es crucial dentro del *Libro de Job* ya que es en ese estado de conciencia cuando el protagonista recibe una visión de Dios.

Pero en la mayor parte de los ejemplos aducidos hasta ahora el elemento siniestro es grande. Si el conocimiento comunicado fuera el de un mundo paradisiaco, la información tomaría un aire bien diferente. Pero como sucede con el Job bíblico-blakeano, lo perverso o el dolor vienen a cobrar su recibo. El tiempo futuro puede traer la muerte, y precisamente sobre ello piensa la psicología profunda, para la que el lenguaje del *anima mundi* y el de la muerte están muy relacionados.

³⁶⁶ Raine, 2013 [1991], p. 190.

³⁶⁷ Raine, 2013 [1991], p. 202.

Lo que se ve en el reino de Morfeo puede ser diversas panorámicas del inframundo. Morfeo y Hades. Como afirma Cattiaux, artista, vidente y uno de los grandes investigadores del siglo pasado en la alquimia: «Creando en mi corazón las imágenes del sueño, me adiestro sabiamente en el estado de muerto y de dios, en que los perfumes subsisten, apenas reconocibles»³⁶⁸. Entre el estado de cada noche y el descrito en *El libro tibetano de los muertos* no hay tanta diferencia, ambos compuestos con el léxico del alma del mundo. Y pensadoras del siglo XX como María Zambrano, tan influida tanto por el neoplatonismo como por el misticismo cristiano, piensa en lo onírico como estado intermedio entre vida y muerte que participa de ambos estados³⁶⁹.

El enfoque de la psicología profunda, por ejemplo de James Hillman, es apreciable para este análisis porque huye de las interpretaciones psicoanalíticas que intentan explicar lo subconsciente desde el ego, como una compensación, un escenario en el que satisfacer los deseos ocultos o argumentos similares; lejos de incrementar la conciencia de vida, para Hillman lo que se obtiene es una mayor conciencia de muerte, es decir, la perspectiva del alma, de la psique, del *anima mundi*, una dimensión anímica o de imágenes, territorio por tanto de daimones, fantasmas, seres feéricos, dioses, imágenes y demás tropa imaginaria o imaginal, cuyo lenguaje más apropiado es el mítico, un mundo que fluye sin poderse anclar en nada sólido³⁷⁰.

Para James Hillman soñar sería como una *nekya* o como una catabasis diaria, un descenso al submundo, a lo infernal del Hades, a lo que hay por debajo, a las profundidades ya no de nuestra psique sino de la psique global. La postura de James Hillman y otros teóricos del psicoanálisis que renuevan el método de Jung es que el sueño se explica desde sí mismo, en el material más profundo, desde el Hades o el Inferos, por así decirlo, por lo que no constituye únicamente una compensación, ya que entonces para explicarlo se necesitarían de situaciones o elementos externos, la lógica diurna³⁷¹.

³⁶⁸ Cattiaux, 1998, p. 166. También la alquimia nace de una necesaria muerte, que ha de purificar la materia con el proceso de transmutación: Arola, 2008, p. 124.

³⁶⁹ Zambrano, 2004 [1992], p. 36, 157. La proximidad entre sueño y muerte ya fue un lugar común en la Grecia de la Antigüedad, según Azara: Azara, 1995, p. 212.

³⁷⁰ Hillman, 2004 [1979], pp. 13-19 y 66-67.

³⁷¹ Hillman, 2004 [1979], p. 116 y ss., entre otros. Ya Jung se había dado cuenta de que las profundidades del inconsciente implicaban entrar en la tierra de los muertos, por citar al cineasta George A. Romero y su ciclo de zombis. El escritor Gérard de Nerval también apuntó a que en la Antigüedad se concebía como un viaje al Hades (Nerval, 2002, p. 82), lo que no deja de ser muy significativo dada la biografía del narrador y su estilo, según se verá unas páginas más adelante.

Pero si los sueños están ligados a Hades o lo tanático, también tienen que estarlo a Eros, por esa vieja fraternidad entre ambos universos, Eros hermano de Hades, según Schelling, que en la mitología griega muchas veces aparece de la mano de Hipnos o de Hades, o en la moderna hermenéutica freudiana como partenaire de lo tanático; en ambos casos (y en otros) constituye uno de los factores básicos del soñar³⁷².

Si hay una novela en la que la ligazón entre ambos elementos aparece bien trabada esta es *Sueño de Polífilo*, la joya renacentista (1499), elogiada por Forshaw como el más hermoso ejemplo renacentista de la pasión por los jeroglíficos³⁷³. Se trata de una novela plenamente onírica donde aparecen muchos de los temas de la tesis, casi un catálogo de los que se han analizado o que se comentarán más adelante; en ella se congregan buena parte de ellos, pero con un rol estelar para el tema de este capítulo, ya que tal es toda la novela, uno protagonizado por ninfas, dioses, desfiles triunfales, bosques tenebrosos, laberintos, un ambiente pagano que delata el cambio de mentalidad producido en aquel siglo. Pese a las claves herméticas dispuestas en la obra, Pilar Pedraza sostiene que no puede confirmarse que el autor del libro fuera un hermético o un alquimista, ya que los conocimientos que expone conformaban el bagaje cultural compartido en la Italia más culta de por entonces³⁷⁴.

La proximidad entre el estado onírico y el estético hace que ambos se entrelacen de continuo en la novela. En *Sueño de Polífilo* lo onírico se ve enfatizado por una narración con constantes juegos, bromas inteligentes, excentricidad tipográfica, sensualismo, un sueño lúcido en el que lo de menos es la coherencia lógica o la causalidad, impetuosamente superadas por lo lúdico. La novela emblemática se estructura con episodios de lo que le va acaeciendo a Polífilo en el reino de Morfeo —en su sueño dentro de un sueño, en realidad, ya que en algunos momentos la narración está ordenada en forma de cajas chinas.

En los libros se combinan como narradores Polia y Polífilo, explicando la historia de sus amoríos, el primer libro explicado por él, el segundo, en cambio, está narrado en general por Polia, quien cuenta los vaivenes extremos de frialdad-amor delirante que sintió por Polífilo, marcado el primer sentimiento por su fidelidad a Diana, la cazadora virgen, la segunda emoción incrementada por su adoración a Venus.

³⁷² Hillman, 2004 [1979], pp. 56-58.

³⁷³ Peter J. Forshaw, «Introduction: The Visual and the Symbolic in Western Esotericism», en Forshaw (ed.), 2017, pp. 1-20, p. 3.

³⁷⁴ Pilar Pedraza, «Introducción», en Colonna, 2013 [1499], p. 40.

Una parte significativa del texto se ocupa de imágenes de pinturas, esculturas o arquitecturas y en descripciones textuales de las mismas, en un concepto de lo narrativo, mucho más descriptivo, y de lo hermenéutico, que requiere de un gran conocimiento de la cultura clásica, exigencias muy diferentes a las requeridas al lector contemporáneo. El libro es otra de las muestras de la exploración renacentista de un lenguaje que combinara lo verbal con lo icónico, el texto con las imágenes, de las que hay decenas, en forma de jeroglíficos, explicados por el narrador.



Uno de los emblemas de *Sueño de Polifilo*, con el caduceo

Sueño de Polifilo descuella como uno de los más grandes monumentos a Eros, cuyos protagonistas se mueven por inclinación hacia él, o también por temor a sus castigos. El motor que mueve todo es el amor que siente Polifilo hacia Polia, ya desde su nombre, puesto que significa amigo de Polia, según explica el propio protagonista³⁷⁵. Incluso aparecen como *guest starrings* Cupido y Venus. Como se indica: «Amor, que mueve todas las cosas que son semejantes»³⁷⁶, en una de las grandes exposiciones literarias de la cosmovisión hermética. En tal medida que Raimon Arola afirmará que la gnosis sería el propósito último del protagonista del *Sueño de Polifilo*, encarnado en su adorada Polia³⁷⁷.

3.4 Una llave de plata con la que viajar al otro mundo. Las pesadillas en dos de los grandes clásicos de la literatura fantástica onírica.

Como se adelantaba unas páginas más atrás, en los sueños hay siempre un componente siniestro. Ello se vuelve todavía más patente en las pesadillas. En el

³⁷⁵ Colonna, 2013 [1499], p. 185.

³⁷⁶ Colonna, 2013 [1499], p. 676.

³⁷⁷ Arola, 2002, p. 112.

siguiente apartado vamos a comentar brevemente dos de los grandes clásicos de la literatura fantástica del siglo XX, los cuentos protagonizados por Randolph Carter escritos por H.P. Lovecraft y la novela *La otra parte* de Alfred Kubin, grandes maestros y obras del fantástico terrorífico.

En ellos, se describen sendos viajes de los protagonistas a una realidad soñada adornada con ribetes de pesadilla, los propios para una *nekya* al Hades. Para comenzar este apartado, no podía no traerse a colación una obra tan emblemática como [*La pesadilla*](#) de Füssli, en su versión del 1791³⁷⁸. En cierta medida, es una plasmación de los terrores de la obra de arte en interpretación platónica, como engaño o ilusión que desorienta, un espejismo terrible en la que la nada engulle al desprevenido, un terror pánico despertado por la obra que Lovecraft hubiese entendido muy bien.

En algunos de los relatos del escritor de Providence incluso crea un nuevo género literario: la guía de viajes onírica, como en la *nouvelle* *La búsqueda en sueños de la desconocida Kadath*, relato en que uno de los personajes más utilizado por Lovecraft en sus relatos, Randolph Carter, emprende un viaje en sueños que lo lleva a la Luna, entre otros lugares aún más fantásticos. El arte visionario se inspira en la conciencia nocturna para sus ejercicios de creación. Como en el Romanticismo, la imaginación del artista (y del lector) sirve de llave de plata para acceder a otra manera de estar en el mundo. El género fantástico recibió un gran impulso propulsado por la nueva sensibilidad romántica de estima hacia lo intuitivo, lo inconsciente, lo soñado.

No se ha considerado lo suficiente los paralelismos que podrían existir entre Lovecraft y el personaje de Carter, el más empleado en su producción literaria; probablemente personificó algunas de las ideas del escritor, como el onirismo, de quien el narrador de «La llave de plata» cuenta: «Lo habían encadenado a las cosas reales, y luego le habían explicado el funcionamiento de esas cosas, hasta que el misterio hubo desaparecido del mundo»³⁷⁹ Carter intentó huir de sistemas cerrados y de sentido

³⁷⁸ Este cuadro creo que es citado en una de las enigmáticas escenas de *Twin Peaks*, tanto la serie como la película. En el sueño de la película *Twin Peaks: Fuego, camina conmigo* (*Twin Peaks: Fire, Walk with Me*, David Lynch, 1992), en el que Laura Palmer se percató de que su padre está poseído por el daimon Bob y es quien la ha estado violando desde que tiene 12 años. El padre pone somnífero a madre e hija cuando quiere violar a Laura, pero Laura, atormentada por las violaciones, está tomando cocaína, quizá una de las razones de que salga del trance y consiga ver que Bob toma el cuerpo del padre. Cuando el somnífero comienza a hacer efecto a la madre, esta ve un caballo en su dormitorio; puede tratarse de una referencia al impulso sexual, pero también creo que Lynch está citando uno de los grandes referentes culturales respecto a las pesadillas, el cuadro con ese título de Füssli, en el que aparece precisamente un caballo blanco y un trago como es Bob. El siguiente enlace no pertenece a esa escena sino a una muy similar en la serie de TV: <https://www.youtube.com/watch?v=GmOg1G2rId0> [última consulta 8-1-2017].

³⁷⁹ Lovecraft, 2008, p. 742.

totalizador, que pretenden poder explicar cualquier suceso, como la magia y luego la ciencia, lo que originó las reprimendas de los apólogos de ambos sistemas totalizadores. «Y cuando hubo fracasado, y no encontró esas dádivas en las cosas cuyas leyes eran conocidas y mensurables, le dijeron que le faltaba imaginación y que todavía no estaba maduro, ya que prefería la ilusión del sueño a las ilusiones de nuestro mundo material»³⁸⁰.

En las turbadoras descripciones de lugares habitados por especies monstruosas, de esencial inhumanidad, se mantiene la admiración hacia lo bello tenebroso romántico, así sucede en el paisajismo alucinado de la serie de Randolph Carter o en «Los sueños en la casa de la bruja»; en ciertos efectos de delectación por simetrías y proporciones se percibe todavía las antiguas concepciones neoplatónicas de lo estético, con su geometría sagrada, aunque corrompidas por aires amenazantes. Su mitopoiesis recupera la inspiración cosmológica y cosmogónica del hermetismo y escuelas similares, pero para mostrar algo así como el doble putrefacto. Asimismo, el escritor de Providence modificó el sentimiento panteísta romántico de unión con el todo ante el espectáculo de la naturaleza. Sus relatos pretenden que se tambalee la confianza del lector en la armonía universal, como afirma el narrador de *En las montañas de la locura*³⁸¹. En «Los sueños en la casa de la bruja» el escritor estableció una fórmula del efecto que deseaba, la cual define su estilo a la perfección:

El cálculo no euclidiano y la física cuántica son suficientes para distorsionar cualquier cerebro, y cuando se mezclan con el folklore y se intenta rastrear unos antecedentes de realidad multidimensional a las sugerencias macabras de los relatos góticos y a los descabellados susurros junto a la chimenea, no es de esperar que uno se encuentre completamente libre de una cierta tensión mental³⁸².

El espíritu que se desprende de los textos, con su sensación desoladora de que la vida es una carnicería, observada con desánimo melancólico, profetizan la sensibilidad general que se irá apoderando primero de la literatura fantástica —utopías inversas, distopías, subgénero apocalíptico— y después incluso de las sociedades contemporáneas, cada vez más milenaristas. La cultura hegemónica se honraba de un desencantamiento del mundo, pero ha acabado poseída por demons pesadillescos.

³⁸⁰ Lovecraft, 2008, p. 742.

³⁸¹ Lovecraft, 2010, p. 461.

³⁸² Lovecraft, 2010, p. 564.

En el rechazo al progreso también antecede al posmodernismo nihilista contemporáneo³⁸³. Uno de ellos, Houellebecq, sentencia: «Humanos de finales del siglo XX, ese cosmos desesperado es absolutamente el nuestro. Ese universo abyecto, donde el miedo se gradúa en círculos concéntricos hasta la revelación innombrable, ese universo en el que nuestro único destino imaginable es ser *triturados y devorados*, es el lugar que reconocemos absolutamente como nuestro universo mental»³⁸⁴. No por nada el zombi constituye el monstruo de la época tardocapitalista: triturados y devorados, sin olvidar putrefactos³⁸⁵.

En la visión de Azathoth en el centro del universo resuena lo que según William Blake sucede cuando se considera a la materia en términos cartesianos: «Nadie conoce la Morada de lo que se llama Corpóreo. Se halla en la Falacia y su Existencia es una Impostura. ¿Dónde está la Existencia Fuera de la Mente o del Pensamiento? ¿Dónde está si no en la mente de un Necio?»³⁸⁶ Un Azathoth idiota da el pego como demiurgo descerebrado.

La otra parte (Die andere Seite, 1909), de Alfred Kubin, es una de las novelas fantásticas más importantes del siglo XX, de ahí lo insólito que resulta que el lector hispano no pueda comprarla en una traducción española, más allá de las viejas ediciones (Minotauro, Siruela) disponibles en librerías de segunda mano. La novela puede inscribirse en un subgénero muy frecuentado en toda la historia del fantástico: el relato visionario, en este caso de acceso a una realidad hecha de sueños. El arte visionario a menudo se inspira en la conciencia nocturna para sus ejercicios. Como en el Romanticismo, la imaginación del artista (y del lector) sirve de llave de plata para acceder a otra manera de estar en el mundo.

La novela de Kubin podría formar un díptico con *La búsqueda en sueños de la desconocida Kadath*, de H.P. Lovecraft, ambas en cierta medida guías de viajes por Onirolandia. En *La otra parte*, un millonario ha decidido fundar una ciudad en Asia que sea un reino independiente gobernado por él mismo y que funcione como tierra onírica. Se protege del exterior con una empalizada alta y una única vía de acceso, puerta controlada que regula el acceso y la huida del lugar. El Reino de los sueños es un

³⁸³ Y también lo ocupa durante todo el siglo XX, con sus legiones de fans, entre ellos surrealistas (Lepetit, 2014 [2012], p. 115), como Remedios Varo, quien estimó las incursiones en lo onírico de Lovecraft aunque su universo particular fuera diferente.

³⁸⁴ Houellebecq, 2006, p. 22.

³⁸⁵ Ferrer Ventosa, 2015.

³⁸⁶ Raine, 2013 [1991], p. 55.

«refugio para los descontentos con la cultura moderna»³⁸⁷. El millonario invita al protagonista y narrador del cuento, alter ego de Kubin, y a su esposa a viajar a dicho Reino de los sueños, ocupado casi en su totalidad por la ciudad de Perla³⁸⁸.

El modo de llegar a esa otra parte es más realista que en el relato de Lovecraft; realizan un viaje de varias jornadas entre el centro de Europa y un lugar recóndito de Asia, trayecto en el que cogen diversos medios de locomoción, desde el Orient Express hasta barcos para cruzar el mar Negro o carros tirados por camellos. No obstante, el último tramo se parece más al relato del de Providence, ya que el narrador se duerme y así llega hasta Perla.

La ciudad está edificada con construcciones de otros lugares del mundo, desmontados piedra a piedra en sus lugares de origen y reedificados con fidelidad milimétrica en Perla. Lo onírico como copia de lo físico, pero siempre con un trasfondo siniestro. De igual manera, se envía mobiliario de coleccionista con los que habilitar las casas. La cultura del simulacro no fue algo que se inventó con el posmodernismo. No hay grandes edificios, todo son casonas escogidas para armonizar con el conjunto de lo ya construido; fuera de las murallas hay un pequeño villorrio donde solo pueden vivir autóctonos.

Los habitantes, los soñadores, no están interesados en lo que atrae a los ciudadanos de las urbes contemporáneas; su vida es crear estados de ánimo. De hecho, las casas desempeñan una labor de desencadenantes de dichos estados; el narrador les asigna sentimientos humanos, incluso se le antoja que no es que las casas estén en Perla por las personas —para hacerles la vida más cómoda—, sino que las personas están allí por las casas³⁸⁹, como si fueran muñecos colocados en ellas.

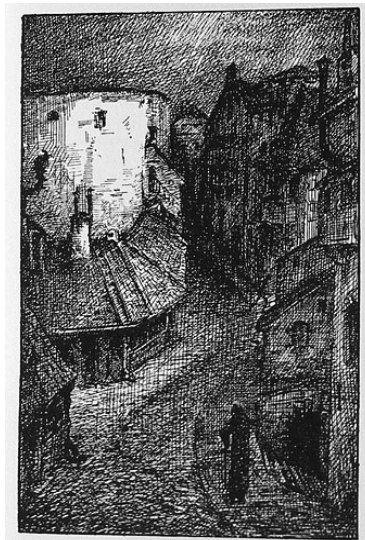
Pero dichos estados tienden a los sentimientos trágicos, más a la pesadilla que al sueño placentero. Los habitáculos fueron escogidos y trasladados desde su lugar de origen por ser escenarios de crímenes, mientras que el palacio de Patera está formado por partes de edificios pertenecientes a dictaduras, revoluciones, monarquías absolutas o lugares en los que se produjeron hechos sangrientos, como el Escorial, la Bastilla o el Vaticano. La mimesis perturbadora.

³⁸⁷ Kubin, 1988 [1909], p. 16.

³⁸⁸ La representación en la literatura clásica de un reino de los sueños, o su palacio, se halla en *Las metamorfosis* de Ovidio, con un palacio al que nunca llegan los rayos del sol, conectado con el río infernal del Olvido, el Leteo, adornada la entrada con flores de adormidera, y en el que incluso una diosa como la mensajera Iris, que pone en contacto igual que Hermes, ha de huir en cuanto transmite su mensaje para que no se adueñe de ella el sopor: *Metamorfosis*, 11.592-11.632, en Ovidio, 2005 [8 d.C.], pp. 617-619.

³⁸⁹ Kubin, 1988 [1909], pp. 94-95.

Esa atmósfera siniestra se acentúa porque en el país del sueño nunca asoma el sol, las nubes cubren perennemente el firmamento; las cosas adquieren un tono mortecino de color y luminosidad; el clima es perfecto para estar como en una hibernación continua, que es más o menos y desde un criterio del mundo foráneo, lo que hacen los ciudadanos del lugar, al fin y al cabo un Reino de los sueños.



Dibujo realizado por Kubin para ilustrar *La otra parte*

Por tanto, no extraña que el viaje a esa tierra onírica adquiriera un tono sombrío. El protagonista empieza a sufrir desgracias como que se muera su mujer, que interviene un poco como anima del personaje; no obstante, ello no lo sume en la apatía sino que resulta un acicate para su creatividad, desbordada durante meses en los que su desolación queda plasmada en sus dibujos que, al mismo tiempo, le sirven de terapia³⁹⁰.

De nuevo, varios de los temas de la tesis se despliegan en la novela. El protagonista descubre que Perla se divide en dos bandos. Por un lado está el factótum de la ciudad, el millonario Patera, que fue quien lo invitó a él, magnate que vive recluido en el palacio. En sus reflexiones, el narrador protagonista cae en la cuenta de que el demiurgo Patera constituye el núcleo espiritual de Perla, que vivifica la ciudad con el poder de su imaginación, que con ella está en todos, tanto amigos como enemigos. Frente a Patera, se eleva el estadounidense Bell, emprendedor y aspirante a alternativa del demiurgo, personaje en el que se deja notar al gran inventor Bell, creador del teléfono, entre otras patentes, un personaje en quien se funde tanto el inventor como una especie de cowboy justiciero, representante del espíritu tecnocientífico empresarial de los tiempos modernos, personificados en el estadounidense.

³⁹⁰ Kubin, 1988 [1909], p. 188.

Pero el hechizo de Perla en que sume Patera a sus habitantes se agota paulatinamente por el cansancio del cacique del Reino de los sueños, deidad del lugar; sus fuerzas se extinguen por desinterés; el ambiente y el escenario en la ciudad lo denotan. Primero se evidencia por una epidemia de crisis nerviosas, histerias, bailes de San Vito, epilepsias, agorafobias, melancolía... y algo aún peor: suicidios.

Más adelante, cuando estalla la revolución de Bell, se produce en el país una epidemia de sueño. Pocos no se duermen, entre los que no lo hacen, el millonario estadounidense³⁹¹. Casi todo el mundo en Perla se sumerge en el reino de Morfeo o de su padre Hipnos durante seis días, sueño dentro de un sueño; deducen que esa ha sido la cantidad de tiempo por el peluquero de la ciudad, que lo infiere del tamaño de la barba crecida en sus clientes. Entre los pocos que evitan dormir, Bell, quien domina sus ganas gracias a su enorme poder de voluntad, o los jugadores de ajedrez en el café, abstraídos por las jugadas. Al despertar el resto, empiezan a sucederse plagas y ataques de animales, como diversos tipos de insectos, ratas, lobos o bisontes.



Dibujo realizado por Kubin para ilustrar La otra parte

Junto a ello, acontece igualmente la pérdida de los alimentos, que se pudren. Y no solo los alimentos: cualquier cosa se descompone hasta desintegrarse, el hierro se oxida, la ropa queda reducida a polvo, incluso da la impresión de que los cuerpos viven el mismo proceso. Perla y el Reino de los sueños en general está pasando por el estado alquímico de *nigredo* alquímica, putrefacción y disolución exigidas en cualquier

³⁹¹ Esta incapacidad de dormir de Bell, personificación del espíritu mercantilista de emprendedor, recuerda a cómo formulaba Adorno una de las características que tenía el capitalismo, la sensación de soñar sin poder despertarse: Adorno, 1987 [1951], p. 243.

proceso; la destrucción se completa por el hundimiento definitivo de la ciudad, que en buena medida queda sumergida bajo el agua. Tras ello, las nubes se disipan y el narrador, tras tres años en que no vio ni a la Luna ni a las estrellas, vuelve a contemplarlas. Entonces él se inquiere a sí mismo la pregunta más formulada respecto a los sueños: «¿Estaría dormido? ¿Estaría despierto? ¿No estaría acaso muerto?»³⁹². La hermandad entre muerte y sueño y el estado no dual que lo unifica todo.

El protagonista, que ya no sabe a qué atenerse, tiene varias visiones: por ejemplo asiste a una lucha de colosos con dos descomunales Patera y Bell, el demiurgo que ha construido el Reino de los sueños piedra a piedra con los fragmentos del mundo, y el revolucionario que quiere un cambio, alternativa esencialmente igual, por el simple movimiento que ello implica. Pero esos dos personajes y su lucha pronto se convierten en símbolos de las tendencias contrapuestas en lucha eterna, y así los ve el narrador, una pelea cósmica entre colosos, en la que ambos acaban fundidos en una única masa que en su movimiento incesante produce océanos de sangre y carne. Marcha atrás cósmica, de la dualidad al monismo. El narrador pasa a ser consciente de que Patera y el estadounidense Bell en realidad son dos caras de la misma deidad, como Jano. El demiurgo es hermafrodita, célebre y alquímico final de la novela.

Toda estancia en el Reino de los sueños tiene su conclusión. Al volver a la lógica, ordenada, racional sociedad europea, al narrador todo se le antoja irreal, desleído, «una repulsiva caricatura del Reino de los sueños»³⁹³. ¿Cómo reintegrarse en la aburrida sociedad de los sensatos, científicos o doctores en humanidades, cuando uno ha vivido en el reino hipnótico de Perla? En definitiva, *La otra parte* destaca como uno de los intentos más logrados de la literatura de los dos últimos siglos por transmitir las intuiciones y el sentir de la experiencia onírica, una novela visionaria en la que se muestra como el demiurgo hermafrodita teje y desteje sus imponentes ilusiones nocturnas, que nos fascinan tanto como nos atemorizan. Cada noche, a los lomos de su caballo, cabalgamos por un reino que está condenado a desvanecerse al cabo de poco tiempo. Ese viaje por el conocimiento de lo oculto bien vale el esfuerzo.

Sobre Kubin, Molinuevo apunta que sus obras provocan un efecto de extrañeza, derivada del extrañamiento que constituye uno de los rasgos más notorios del vivir en el ser humano de la última centuria, como ya apuntara Freud³⁹⁴. El tipo de arte visionario

³⁹² Kubin. 1988 [1909], 227.

³⁹³ Kubin. 1988 [1909], 368.

³⁹⁴ Molinuevo, 2001, p. 64.

de lo que hemos venido denominando comunidad vertical imaginativista en ocasiones opta por generar un sentimiento de extrañeza, una desorientada confusión creativa que invita a reflexionar sobre la ontología de la existencia y del mundo. Por razones diversas a esta, pero también Brecht buscó ese extrañamiento iluminador.

Aunque no necesariamente ese placer por lo onírico tiene que adquirir visos escapistas, puede pensarse no como huida de la realidad sino como fundamento de esta, que se alimenta de la imaginación³⁹⁵. No obstante, es cierto que en ciertos periodos históricos si los toma, como por ejemplo en el barroco, y no solo en instancias plebeyas o entre los artistas; incluso entre los poderosos se percibe un hartazgo hacia la esfera material, que provoca extrañeza, y un deseo de realidades invisibles, que deriva en un gusto por lo grotesco, lo singular, lo absurdo o lo vulgar³⁹⁶, en cualquier caso que cuestiona los postulados lógicos de la vigilia. Tanto Randolph Carter como el protagonista de Kubin quieren viajar a lo otro, fascinados por su fulgor.

Otra vez en este aspecto el gusto barroco se hermana con el posmoderno, con su ciberpunk y realidades virtuales sin sustrato físico, tan solo electrónico, o la tendencia de la corriente a la ocurrencia, la absurdidad o lo chocante, como en el cine de David Lynch, el gran posmoderno cinematográfico; todo ello causa una sensación de lo insólito en el meollo de lo real, lo raro que es el mundo, leitmotiv en su filmografía, citado por ejemplo en un par de ocasiones en *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, David Lynch, 1986)³⁹⁷.

Con todo, existe una diferencia fundamental entre los sueños, parcialmente el arte, y completamente la realidad virtual. Desde un criterio de la fisiología del yoga, o como ya se apuntó un poco más arriba en este capítulo respecto a Zambrano y a Maillard, los sueños constituyen un registro previo a la conciencia, están antes que nosotros en tanto ego consciente, y nos crean y moldean, mientras que somos nosotros humanos los que diseñamos la realidad virtual y los que la modificamos.

Para terminar el apartado, hay que añadir que la mirada ofrecida desde estas obras se aleja de la manera de entender este material onírico más psicologicista, por ejemplo enunciado por Gaston Bachelard, para quien los sueños consisten en aglomeraciones de material frustrado que permiten tener experiencias que el consciente frustra. Los monstruos que aparecen en el reino de Morfeo pertenecen exclusivamente a esa

³⁹⁵ Salabert, 2005, pp. 176-177.

³⁹⁶ Flor, 2012, pp. 60-61.

³⁹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=kuVLTcqiPrY> [última consulta 8-1-2018].

dimensión no física, ya que en las ensoñaciones, en las que el yo diurno interviene, según se dijo más arriba, ellos están enteramente proscritos³⁹⁸. No pueden hacer acto de presencia porque lo consciente se lo impide. Ahora bien, en realidad los relatos de Kubin y de Lovecraft probarían que no es necesariamente así. Ambos presentan sus sueños-relatos como una experiencia de cariz metafísico en donde se asoma el gran misterio cósmico del mal, la locura, la desarmonía.

3.5 Manía artística y posesión de las Musas

En el mundo misterioso del arte existe la cima del sueño³⁹⁹.

En este recorrido por el onirismo implícito en el arte —en especial en el visionario y en el mitopoético, que son los que interesan prioritariamente a este análisis—, con su paso por la pesadilla, conviene ir definitivamente hacia el otro lado del espejo: la locura. ¿Está emparentado con lo estético? La locura como quien sueña pero como quien, en cierta medida, ya ha despertado. De nuevo encontramos dos personajes literarios que encarnan la ambigüedad, un espacio de perfiles desdibujados en el que no la ingenuidad o la demencia lindan con la genialidad o una sabiduría peculiar y sin ningún sentido común: se trata del Foll del *Blanquerna* y del *Quijote*⁴⁰⁰.

Si vamos hacia un referente tan señero para el núcleo filosófico de esta propuesta, Platón, no cabe duda de ello. Para el arte visionario, la manía divina o daimónica no podría ser más fundamental. Escribe Azara refiriéndose a Sócrates que este se percató de que, cuando hablaban de sus obras, los artistas apenas sabían expresarse, lo hacían peor que su público, de manera que las obras no eran fruto de su sabiduría sino de la inspiración divina⁴⁰¹. En uno de sus diálogos más «herméticos», el *Fedro*, expone entre muchas otras ideas de este tipo la de los cuatro tipos de *manía*, una locura inspirada, otorgada por los dioses a los humanos; en esos cuatro tipos se cuentan: la profética

³⁹⁸ Sobre el material frustrado: Bachelard, 2013 [1960], p. 254; sobre la monstruosidad perteneciente al sueño, *Ibid.*, p. 274.

³⁹⁹ Béguin, 1981 [1937], p. 454.

⁴⁰⁰ Ya Palau i Fabre había trazado vínculos entre ambos, autor que situaba a las dos novelas en extremos opuestos, una mirada optimista frente a otra pesimista, pero ambos locos muy sabios: Palau i Fabre, 1997, pp. 45-47.

⁴⁰¹ Azara, 1995, p. 100.

apolínea, la amorosa venusea, la ritual dionisiaca⁴⁰² y la poética regalada por las musas, que es la que más concierne al presente análisis.

Según esta teoría platónica, tal vez la que denota más las raíces culturales del filósofo y su conocimiento de los misterios, el entusiasmo creativo provocado por las musas puede crear un estado de manía y el consiguiente arte visionario⁴⁰³. Defiende el Sócrates platónico que nuestras mayores bendiciones nos vienen por medio de la locura, a condición de que nos sea dada por don divino⁴⁰⁴. Es decir, que la locura preconizada está vinculada a la gnosis, un razonamiento que puede chocar frente al ambiente intelectual heredero de la Ilustración, con su defensa de la razón y su ideal de salud mental como algo opuesto a la locura.

Esas ideas fueron un motivo recurrente en la cultura griega de la Antigüedad, tanto la previa a Platón como la posterior. Los poetas de las raíces de lo griego como Homero o Hesíodo no tenían la sensación de estar creando, no desde su única inventiva personal, en términos modernos, sino que sus obras eran producto de la inspiración divina. A Hesíodo las musas le encargan que anuncie la verdad, el pasado y el futuro; por su parte, Píndaro se presentó como profeta de ellas, puesto que lo utilizaban para transmitir su palabra. Pero es que esta forma de comprender la poética se prolongó en contexto romano, cierto que cada vez más limitado a un recurso retórico —aunque por ejemplo Horacio todavía se proclamó a sí mismo sacerdote de las musas⁴⁰⁵.

En los orígenes del arte y de la práctica religiosa se halla el mimo, quien con sus danzas, ropajes y máscaras no imita a la deidad, daimon o diablo, sino que lo encarna o

⁴⁰² *Fedro* 244a-245b, en Platón, 1986, pp. 340-343. Sobre esta última, uno de los cortometrajes de Joachim Koester, *Tarantism* (2007), en el que se intenta sugerir o recuperar la experiencia de la tarantela con sus bailes impremeditados, puede servir como reflejo todavía actual de aquello conjurado con el ritual dionisiaco: https://www.youtube.com/watch?v=q_uz_-YnauM [última consulta 29-1-17]. Koester está muy interesado en el gran mago de la primera mitad del siglo XX, Aleister Crowley: Bauduin, 2013, p. 3. Un espectáculo entre teatral y ritual en Bali, detallado por el antropólogo Geertz, puede ser útil para entender el efecto de la manía dionisiaca; en él se teatraliza el choque entre dos demonios, Rangda y Barong, la maldad de una bruja y el humorismo de un monstruo. Las representaciones sumen a menudo en trance, amok, a quienes participan, hasta el punto de que pueden llegar a matar o ingerir pollos vivos, en un frenesí caótico; los que no son presa del rapto intentan controlar las efusiones del resto: Geertz, 1995 [1973], pp. 101-112 y 159-160. El ritual sirve así para canalizar ese impulso destructivo pero de una forma institucionalizada.

⁴⁰³ En el entusiasmo derivado del platonismo cifraba el teólogo luterano Colberg, del siglo XVII, el influjo nefando de la filosofía platónica cuando se mezclaba con lo divino haciendo creer que el alma era una partícula escindida de Dios que podía retornar a lo divino sin ayuda de las escrituras cristianas. Esa fue su tesis principal en *Platonisch-Hermetisches Christenthum*: Hanegraaff, 2012, pp. 107-114.

⁴⁰⁴ *Fedro* 244a, en Platón, 1986, p. 340. ¿Quién no desearía tal tipo de locura, preconizada por Platón en el *Fedro*?, pregunta enfáticamente Pico en su *Oración*: Pico della Mirandola, 2004 [1496], p. 39. Pero es que la relación del arte con la manía divina es aún más estrecha, ya que una de las formas de desencadenarla es la visión de la belleza: *Fedro* 244a-245c, en Platón, 1986, pp. 340-343 y *Fedro* 249d-e, en Platón, 1986, pp. 352-353.

⁴⁰⁵ Snell, 2007 [1946], pp. 490,495.

es poseído por él. Como el chamán con sus espíritus-guía o en la cultura griega ancestral con los daimones, el artista-chamán no conjura a las musas sino que es convocado por ellas; en general, la vocación le viene dada, no es fruto de una decisión personal tomada en términos racionales o egoicos.

Estos tipos de locura sagrada se inscriben en una forma de estar en el mundo similar a la onírica. Dormir, tal vez soñar, son formas de locura sagrada accesibles para cualquier ser humano; no se necesita ser un chamán ni un artista visionario para experimentarlas. El diálogo platónico no está escrito como uno de filosofía según los criterios del canon racionalista, sino como un diálogo hermético, propio de un conocimiento sobre lo sagrado⁴⁰⁶, de una dimensión que trasciende los conceptos.

La manía platónica ha retornado a menudo en la historia de la cultura europea. Por ejemplo, Ficino recuperó muchas de sus valencias en lo que llamó furor⁴⁰⁷. Resulta obvio que la manía a la que se refiere Platón no se presenta como sinónimo de las actuales nociones de demencia. La manía platónica constituye un espacio autónomo del sujeto en el que conecta con fuerzas externas que le inspiran; además, su nuevo estado mental lo ilumina, aporta una nueva visión, al contrario que la aniquiladora locura. Como sostiene Esperanza Guillén, Hölderlin o van Gogh pudieron ser grandes cuando consiguieron frenar, por momentáneo que fuera, su esquizofrenia, mientras que Nietzsche dejó de escribir al perder la cordura o Schumann de componer al caer en la depresión. El dolor vital puede sublimarse en la obra, convertirse en una experiencia estética sublime, siempre y cuando se mantenga dentro de un límite de tolerancia⁴⁰⁸. De manera que la manía (o furor) divino no implica una enajenación en los mismos términos.

En otro de los diálogos platónicos vuelve a reflexionar sobre la manía adivinatoria. Según el mito de la creación platónica en el *Timeo*, los dioses, cuando crearon al ser humano, le dotaron de capacidad adivinatoria tanto en la parte divina (la razón) como en la innoble. De esta manera, dicha parte también podía entrar en contacto con la verdad, durante el sueño o la enfermedad febril. El órgano que permite estos procesos es el hígado; junto al visionario en frenesí se hace necesario alguien que interprete la visión⁴⁰⁹. Esta sería la forma de captar la verdad desde lo oscuro.

⁴⁰⁶ Hanegraaff, 2015, p. 64.

⁴⁰⁷ Ficino, 2006 [1489], p. 28.

⁴⁰⁸ Guillén, 2007, p. 244 y 260.

⁴⁰⁹ *Timeo* 71b-72c, en Platón, 1992, pp. 232-233.

Como ya se indicó, la locura profética u oracular podía surgir en un raptó de furor, pero también en sueños, poniendo de relieve que ambas surgían de la misma fuente. Y lo que lo sustentaba era la creencia en seres no materiales como dioses y daimones. El suplemento de energía requerido en un acto heroico, demencial o profético se entendía por influjo de ellos⁴¹⁰. Se trata de una idea de lo humano completamente distinta a la del racionalismo.

En varias novelas de la Tardo Antigüedad se lee como los sueños enviados por los daimones-dioses instruyen a personajes humanos. El propósito no radica únicamente en la trama narrativa; también denota un horizonte cultural propio de los misterios o de la religiosidad del periodo —y previa y posterior— en la que los sueños se establecen como zona imaginal por antonomasia, espacio hermético de transición en el que lo de arriba, lo divino, se pone en contacto con lo de abajo, lo humano, en una dinámica muy característica. En estos relatos iniciáticos, como el mismo *El asno de oro*, el *mystes* recibe advertencias o pistas para superar pruebas con el fin de obtener la salvación en los misterios; de hecho mucha de la información crucial recibida por Lucio, el protagonista, viene de uno, como los que tiene con Isis, o luego, al final de la novela, con Osiris, quien le aconseja dedicarse a la abogacía y otras recomendaciones de igual trascendencia para su vida cotidiana⁴¹¹. Ello no implica que toda locura enviada por los dioses tomara ese cariz de manía divino, iluminase a la persona o le orientara. Se puede pensar por ejemplo en la funesta promovida por Hera con la que enloqueció a Heracles, debido a la cual este degolló a sus hijos⁴¹².

Al valorar el fenómeno visionario, conviene tener presente el factor del marco cultural en el que se insertaban los griegos, que explica sus especificidades, como indica Dodds⁴¹³. No obstante, ese marco tiene aspectos compartidos con muchas otras culturas, presentes y pasadas, hasta el punto de que parece un rasgo humano, o que al menos pueden desarrollar ciertas personas. Por ejemplo entre las culturas chamánicas, que tanto espacio merecieron en el capítulo anterior.

Los ayahuasqueros creen que lo que saben sobre diversas cuestiones es comunicado por el espíritu de la planta en sus visiones enteogénicas⁴¹⁴. Algunas experiencias con

⁴¹⁰ Entre otras muchas posibles referencias que se podrían aducir, Snell, 2007 [1946], p. 215.

⁴¹¹ *El asno de oro* XI, 30, en Apuleyo, 2010, pp. 294-295; María José Hidalgo de la Vega, «Los oráculos y los sueños-visiones [sic] como vehículos de salvación en las novelas greco-romanas», en Alvar, Blánquez y Wagner (eds.), 1992, pp. 175-204, p. 199.

⁴¹² Azara, 1995, p. 199.

⁴¹³ Dodds, 1985 [1951], p. 116.

⁴¹⁴ Narby, 1998, pp. 30-35.

lisérgicos han sido comparadas con lo onírico y con esquizofrenias artificiales. Tras la ingestión del algún enteógeno, a veces, puede producirse un incremento de la imaginaria hipnogógica e hipnopómpica durante el periodo, pasados días o semanas tras la ingesta, más sueños, más vívidos y de mayor intensidad, con peculiaridades propias del viaje lisérgico⁴¹⁵.

A raíz de sus investigaciones antropológicas con indios amazónicos y su sapiencia derivada de las plantas, sobre todo de la ayahuasca, que ellos piensan en términos de enseñanzas por visión, Jeremy Narby llegó a la misma conclusión a la que se puede llegar con la gnosis: hay algo más allá del conocimiento racional, algo que normalmente este no ve, que contiene un poder enorme⁴¹⁶. La gnosis tiene que poner en contacto con ello.

Estudiosos y etnógrafos del chamanismo subrayaron la condición neurótica del chamán, como sostuvieron los rusos Zelenin o Ksenofontov. Este último incluso pensó en una neurosis hereditaria de linajes de chamanes, que se cederían genéticamente la neurosis⁴¹⁷. Freud ahondó en ese vínculo entre el chamán o el brujo, con su código mágico basado en la simpatía, la paranoia y la esquizofrenia, si bien es cierto que prefirió optar por analogías con su enfermedad mental favorita: la neurosis.

Las visiones tienen una relación directa con una cultura y su cosmovisión, las determinan tanto para lo que muestran al producirse como cuando se las interpreta. Lo que para un griego artista podía ser una Musa, un espiritista lo tomaría por un espíritu desencarnado, un freudiano como información reprimida en el subconsciente o un racionalista como locura transitoria. Es por ese peso del marco de referencias para emitir un juicio, que Baruss defiende que los estados alterados no tienen necesariamente que confundirse con lo psicopatológico⁴¹⁸.

Como ya se avanzó, el tipo de manía al que nos estamos refiriendo y la locura patológica difieren en varias características: por ejemplo, la desintegración que sufren ambas cambia cuando el chamán-poseído-poeta etc. logra reintegrarse con una nueva personalidad, como curandero comunitario, por ejemplo, o como artista; además, cualquiera de ellos en cierta medida aprende a controlar sus viajes al otro mundo, o más

⁴¹⁵ Baruss, 2003, pp. 171-176.

⁴¹⁶ Narby, 1998, p. 43. Sobre el chamanismo y el poder de visión: Znamenski, 2007, p. 81 y ss.

⁴¹⁷ Znamenski, 2007, p. 325. Esto cuando no se lo menospreció directamente. La valoración del chamanismo en general hasta principios del siglo XX basculó entre quienes lo tomaban como una locura de semihombres de las cavernas neuróticos, quienes lo criticaban como una estafa de desaprensivos, o aquellos que lo censuraban como obra del diablo: Znamenski, 2007, pp. 3-17.

⁴¹⁸ Baruss, 2003, p. 236.

bien a recomponerse tras las posesiones de espíritus que vive, o aprende a dominar el estado visionario, entrando y saliendo más o menos a voluntad, según unas técnicas; otra diferencia es que se focaliza en un objetivo y se concentra en él; en cambio el esquizofrénico sufre una incoherencia de la realidad, en la que generalmente no cree tener ningún propósito; finalmente, en una valoración más cualitativa aún, el chamán puede involucrarse en viajes positivos y negativos, sentirse amedrentado o eufórico, al contrario que el esquizofrénico, cuyo rango emocional es negativo o sin reacción emocional⁴¹⁹. Aunque cabría preguntarse si todos esos condicionantes perniciosos no se deben a una sociedad que ha perdido su enlace cultural con esa otra dimensión, es decir, si no será más una consecuencia de la aculturación respecto a lo metafísico que una respuesta innata.

En cualquier caso, el hecho de que movimientos extáticos, misterios iniciáticos o chamanes —incluso otros papeles sociales que se hallan más a menudo en las sociedades del presente, como los artistas de tipo visionario y mitopoético—, establezcan unas pautas ordenadas socialmente ya evidencia su separación, cuanto menos sociológicamente, del concepto actual de enfermedades mentales, desligados de cualquier otro marco de referencia.

Como ya se ha indicado a menudo en la tesis, uno de los momentos de apogeo en Europa de lo hermético, en este sentido en cuanto inmersión en lo onírico y en una manía divina, se produce durante el Romanticismo. Durante esas décadas la hermandad entre locura, onirismo y arte alcanzó uno de sus momentos-cumbre históricos. A partir de entonces, la atención a lo onírico, a la manía creativa o a la intuición reaparece con fuerza, se rompe el prejuicio cristiano en su contra, tomado o bien como algo sin interés, cuando no como tentaciones provocadas por el diablo⁴²⁰.

El pintor romántico Carus veía en la naturaleza inconsciente del sueño, que sume en una unidad al ser humano con el Ser, la razón que explicaría ese tipo de sueños más allá del tiempo. En la vida inconsciente la persona abandona su autonomía y puede acceder a una vida de especie e incluso universal⁴²¹. Un artista romántico referente constante en la tesis, William Blake, vuelve a servir como ejemplo de lo visionario aplicado a la estética de ese periodo. De una forma natural, Blake alcanzó el poder de visión que tantos herméticos pugnaban por tener: *«to raise his individual mind to the level of the*

⁴¹⁹ Baruss, 2003, pp. 138-139.

⁴²⁰ Según Hillman, soñar no aparece en el Nuevo Testamento, mientras que sueño solo lo hace en tres ocasiones: Hillman, 2004 [1979], p. 131.

⁴²¹ Béguin, 1981 [1937], pp. 180-183.

*Great Mind and to achieve cosmic consciousness»*⁴²². Su talento visionario se aplicó tanto a lo artístico como a lo imaginal y a lo esotérico-hermético; de ello da buena cuenta alguna de sus anécdotas vitales.

Además de derramarse tal capacidad por toda su obra, su talento se proyectó a otras facetas vitales, por ejemplo a sesiones más o menos espiritistas, o proto-espiritistas. El astrólogo Varley dirigió unas sesiones de proto-espiritismo en las cuales Blake tenía que visualizar en forma espectral a unas cuantas figuras remarcables de la historia, como Sócrates, Mahoma o Voltaire⁴²³ y dibujarlas; obtuvo de resultado las *Cabezas visionarias*, como la de [Sócrates](#), [Salomón](#) o [Voltaire](#).

Igual que ha sucedido en tantas ocasiones, con críticos cuya cosmovisión científicista los lleva a no aceptar nada fuera de ciertas pautas racionales-mecanicistas, el producto de su talento, capacidad visionaria, voluntad y perspectiva intelectual fue justificado como un mero resultado de alucinaciones o demencia. Este tipo de crítica de espíritu evermerista pero aplicado a la estética —y a la mística—, interpreta que la potencia visionaria se debe necesariamente a la ingesta de drogas; un caso paradigmático sería el de las exegesis de ese estilo sobre Santa Teresa o San Juan de la Cruz, para quienes su potencia se debía a una supuesta parasitación de cornezuelo de centeno, base del ácido lisérgico, y que habría afectado a los cereales del monasterio, como explicación positivista de sus raptos místicos, cuando en ese caso muchos otros monjes del monasterio habrían compartido la cualidad mística.

Con Blake, se difundió un rumor erróneo que le imputaba haber sido internado en Bedlam, un conocido manicomio, rumor malintencionado connotado con una inferencia evermerista por el estilo: alguien que pintaba esas cosas no podía estar en la sociedad de los hombres cuerdos. En consecuencia, debía de haber sido recluido en un frenopático.. En el 1880 Cesare Lombroso afirmó que su capacidad artística se debía a sus alucinaciones, aún en 1950 lo repetía Jean Vinchon en *L'art et la Folie*⁴²⁴, y todavía existe esa manera de juzgarlo en la cultura popular.

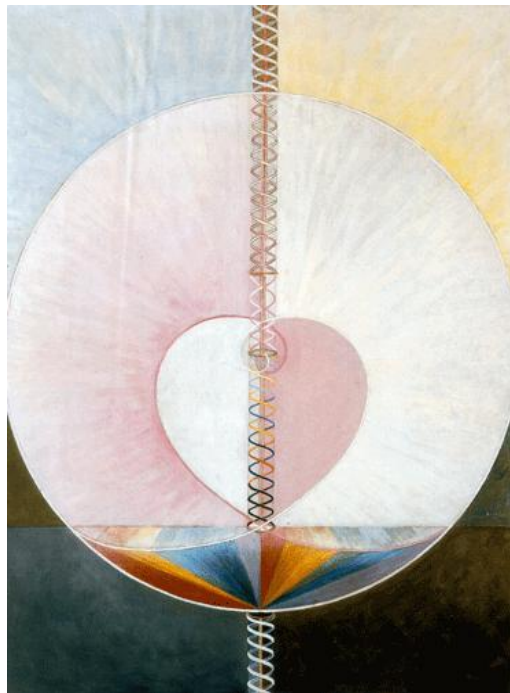
El elemento visionario también es muy potente en Hilma af Klint. De hecho, buena parte de las que consideramos sus obras tienen una autoría que debería ponerse en entredicho: las más reconocidas fueron guiadas por voluntades ajenas a la artista, o cuanto menos, ella misma, con su bagaje teosófico, consideraba que la orientaban seres

⁴²² Lachman, 2011, Pos. 1711. Traducción propia : «Alzar su mente individual al nivel de la Gran Mente y lograr una conciencia cósmica».

⁴²³ Lachman, 2005 [2003], p. 60.

⁴²⁴ Chevrier, 2012, p. 103.

espirituales de otro plano de la realidad. Empezó esa fase en 1904, con las llamadas *Pinturas para el templo*, proceso que se alargaría con varias series distintas hasta el 1915⁴²⁵. La forma de realizarlos cambió de obra en obra y de serie en serie; sin embargo, en la mayoría de casos la pintora se calificaba a sí misma simplemente como el vehículo físico que ocupado por esas entidades, que comunicaban así su mensaje. Una artista a menudo abstracta pero quien, injustamente, permaneció fuera del discurso historiográfico hegemónico sobre la abstracción; un olvido flagrante que ha empezado a ser corregido en los últimos años.



Hilma af Klint, *¿Qué es un ser humano?*, 1910

En esta [nave de los locos](#) de la hermandad de la comunidad vertical imaginativista, objeto de estudio del texto, otra vez tenemos que dar algunas pinceladas de una idea filtrada por el surrealismo. Los surrealistas heredaron la idea romántica del genio loco y de la locura como éxtasis divino. Tanto en románticos como en surrealistas, la rareza, la fragilidad, ir a contrapelo, se oponían al vigor absolutamente normal del buen burgués. Breton emparenta a la locura con la sobreabundancia imaginativa; pero en ocasiones tal locura permite los más excelsos logros, como el que realizó Colón, pese al sentido

⁴²⁵ Jennifer Higgin, «Longing for Light: The Art of Hilma af Klint», en Thomas & Thorne, 2017, pp. 22-23; Gustaf Af Klint, «Hilma Af Klint: A Short memoir», Hutchinson (ed.), 2005, pp. 6-9.

común de su presente, que finalmente dio con un descubrimiento en el que casi nadie creía⁴²⁶.

En ese frenesí, la magia servía como espacio común que unía al poeta con el hechicero y con el loco, según proponía Benjamin Péret⁴²⁷. El delirio tan ansiado como temido por los surrealistas pretendía actualizar la manía platónica y aún más arcaica; la conexión con las fuerzas primordiales resulta tan atractiva creativamente como peligrosa, por lo que supone de un unirse al eje de la vida pero al mismo tiempo perder el control sobre la mente. Los riesgos de ese delirio pueden afectar al artista visionario, igual que al chamán.

Quien entre en contacto con los daimones ha de hacerlo con grandes precauciones, algo que mantuvo la tradición de la filosofía oculta. De hecho, el estatus de los espíritus sobre los objetos es incluso superior al de los humanos que los poseen legalmente. Como informa Marcel Mauss, por ejemplo entre los *toradja* de Célebes:

Antes de cortar «su» madera, incluso antes de remover «su» tierra, de plantar el poste de «su» casa, hay que pagar a los dioses. Incluso, aunque la noción de compra parece estar muy poco desarrollada en las costumbres civiles y comerciales de los *toradja*, la de esa compra a los espíritus y a los dioses es, por el contrario, absolutamente constante⁴²⁸.

Así pues, Blake, Klint o Breton defenderían una práctica estética que invitara a un estado de conciencia similar al del sueño y al de la locura, una manía estimada, eso sí, como un regalo divino. Dicho estado alterado de conciencia que consiste en vaciarla, en desaparecer, en dejar de ser ego, por breve que sea, para ser otro⁴²⁹. Se entiende las reticencias en comprender el fenómeno ya que supone un misil contra la línea de flotación del liberalismo, del psicologismo y de buena parte del entramado conceptual que fundamentan las teorías ontológicas y antropológicas desde el XVII, basadas en una idea firme y sólida del sujeto. Pero, esa forma de verlo pertenece a un pasado afortunadamente superado, ¿no es así?

Sin duda, la posesión por un espíritu es una idea propia de un ignorante o un miembro de lo que antes se denominaba pueblo primitivo, un estrato mental previo al

⁴²⁶ La rareza del genio loco: Guillén, 2007, pp. 244-259. El genio loco surrealista: Choucha, 1991, 2015, p. 85. La idea de Breton: Breton, 2002, p. 17.

⁴²⁷ Recogido en Choucha, 1991, 2015, p. 86.

⁴²⁸ Mauss, 2009 [1924], p. 100.

⁴²⁹ Sobre la creatividad asociada a la disolución del yo, léase el artículo de Marco Pasi «Hilma af Klint, esoterismo occidental y el problema de la creatividad artística moderna».

siglo de las Luces, o quizá a un fanático religioso en ayuno y mortificación, que todavía vive según un paradigma medieval o del concilio de Trento, con su mundo poblado de demonios, un pobre alienado por los viejos temores generados por el opio del pueblo y sus ensueños viciosos; en todo caso, lo único que podría explicar lo que estos pueblos y gentes atrasadas llamaban posesión no puede ser más que la psicología, tal vez algo relacionado con un ataque esquizoide.

Ahora bien, ¿y si esas atrasadas ideas siguieran actuando en el mundo contemporáneo, solo que con diferentes nombres? Y no, evidentemente, por supuestos fanáticos. No hay que pensar que en esta numenización del cuerpo por un espíritu⁴³⁰, un daimon, un dios, un demonio, un ser feérico... como algo propio de sociedades primitivas o en fases del pensamiento poco evolucionadas. Llegan hasta el presente, solo que vestidas con diferente ropaje. Sobre ello insiste Bruno Snell: «La creencia de que a través del poeta habla una voz sobrehumana está universalmente difundida, y no sólo en estadios primitivos, entre chamanes, derviches, etc., sino también en experiencias más sublimes de poetas hasta nuestros días»⁴³¹.

La forma de comprender el arte más visionario según la propuesta de esta tesis, que incorpora la teoría de la manía platónica, la inspiración hermética, el furor renacentista, el genio romántico o las sesiones espiritistas del surrealismo, tendría peculiares plasmaciones en obras literarias, películas y series de televisión recientes. Por ejemplo, sirve para comprender mejor los heterónimos de Pessoa. En general, la razón de esa diversificación del yo literario en Pessoa se ha adscrito más a la tendencia modernista a fracturar el yo, a dividir puntos de vista y personalidades, con ejemplos tan canónicos como el *Ulises* de Joyce y sus diversos narradores. No obstante, junto a esa razón literaria, ayuda a explicarlo tanto o más que se interprete la cuestión en términos esotéricos, tan próximos al universo pessoaniano⁴³², y a la teoría daimónica formulada de muy diversas e incluso contradictorias maneras.

⁴³⁰ Delgado, 1992, pp. 52-53.

⁴³¹ Snell, 2007 [1946], p. 231. Por ejemplo, la de los surrealistas, quienes practicaron o simulon estados de posesión, por ejemplo con la escritura automática y su poética de lo inconsciente. Algunos de los textos se incluyeron en la novela *La inmaculada concepción*, publicados por Breton y Éluard en 1930: Bauduin, 2014, p. 60.

⁴³² Pasi, 2014, pp. 53-54. Pessoa realizó sesiones con médiums y de escritura automática, como posteriormente realizarían asimismo los surrealistas, y reflejó contactos por esta vía con lo que consideró entidades autónomas, quedando constancia por ejemplo de 200 mensajes recibidos entre el 1916 y el 17. Pese a una actitud crítica posterior, Marco Pasi apunta que el literato mantuvo la sensación de tener maestros espirituales: *Ibid.*

En el ámbito visual, en la película *La posesión* (*Possession*, A. Zulawski, 1981) la musa que inspira no se trata de un daimon en sentido griego sino más bien de un demon en la cristiana, o quizá más precisamente de la plasmación de malos sentimientos y pensamientos personificados en el monstruo; en este sentido sigue la estela de *El exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973). Esa encarnación de la sensación de mal de la mujer es fruto de su estricta educación para ser bailarina de clásico, que luego traduce al ser ella misma profesora; pero el sentimiento de culpa será lo que contribuya a crear al monstruo, a hacerlo cada vez más material, y a alimentarlo con vivencias y emociones.

El contacto con la otredad del adulterio de la protagonista se objetiva en un monstruo, el ser cuya acción da título a la película, una entidad que cuanto más posee a la mujer más crece y se define, productor y al mismo tiempo producto. La culpa por engañar a su esposo, no quererlo suficientemente, igual que al hijo, y motivos similares nutre a la criatura. Ella vive ese proceso como una ruptura clara de su personalidad, concretada en la dejación de las obligaciones de su vida pasada —abandono de marido e hijo—, humores extremos y cambiantes, consideración del suicidio... La psicosis maniacodepresiva de la protagonista, su entrada en contacto y vida con su Otredad personal⁴³³ recibe un tratamiento de género fantástico, se objetiva en un ser, en una estrategia común del género.

La película contiene una célebre escena en el metro de *pathos* exacerbado, justo a continuación de otra en una iglesia, en la que la mujer se confronta al silencio de Dios; en ella, la actriz debe mostrar una emotividad exagerada al máximo, explorar algo así como una otredad que la posee y que la lleva a un límite de ruptura con su ser previo; anecdóticamente, esta escena luego influyó en un vídeo de Massive Attack, *Voodoo in my Blood* (Ringan Ledwidge, 2016), aunque el demon en términos cristianos se torna un daimon que los actualiza pero trasladándolo a algo comprensible en la actualidad: un ingenio tecnológico⁴³⁴. Una tendencia muy habitual en la actualidad posmoderna: trasladar lo viejo daimónico a un entorno virtual que lo justifica.

Y aún se encuentra la posesión en otros ejemplos, como dos obras mucho más cercanas en el tiempo y de un radio de difusión mucho más amplio. ¿O qué es el Tyler Durden de *El club de la lucha* —novela y luego película— si no un daimon a la

⁴³³ Salabert, 2005, pp. 169-170.

⁴³⁴ Escena de *Posesión*: <https://vimeo.com/129275251>. Vídeo de Massive Attack, dirigido por Ringan Ledwidge: <https://www.youtube.com/watch?v=ElvLZMsYXlo> [última consulta, 7/2/17].

moderna usanza? Otro personaje similar interpretado bajo la misma clave sería el del protagonista de *Breaking Bad* (AMC – Vince Gilligan, 2008-2013), quien incluso cambia su nombre por el de Heisenberg cuando se dedica a elaborar la mejor metanfetamina del mercado, y deja de ser un oscuro profesor de química de instituto aquejado de cáncer⁴³⁵.

Y aún podría añadirse otro caso prototípico en el arte más popular: el de los superhéroes, con personajes a los que se les aparece un daimon con superpoderes que les permite ser otros, con un rol social generalmente opuesto al suyo, como el tímido Clark Kent y Superman o el adolescente o joven perdedor Peter Parker y Spiderman. La teoría de la fantasía compensadora.

3.5.1 El juez que percibía influencias astrales desde su celda en el manicomio

La cosmovisión hegemónica en una sociedad lo determina todo. Se ha reflexionado ya sobre una psicologización de procesos mentales que con otra cosmovisión se entenderían de manera muy diferente. La potencia visionaria ha sido un claro caso de cambio en ese sentido. Recordemos el caso paradigmático de William Blake, ya comentado en el capítulo centrado en la imaginación, quien aprendió a ser discreto a resultas de haber cometido el error de explicarle a su padre que había visto ángeles en un árbol, lo que acarreó que se ganara una paliza paterna⁴³⁶. Uno puede acabar ejerciendo de chamán, de artista incomprendido o en un manicomio.

Uno de los casos paradigmáticos del abismo entre cómo reaccionaría una cultura (la racionalista científica) u otra (la chamánica) lo encontramos en el juez [Schreber](#) y sus delirios. El magistrado nació en 1842 en Leipzig. Miembro de la clase acomodada de la ciudad, ejerció de juez durante décadas antes de que en 1893 unos brotes psicóticos provocaron su ingreso psiquiátrico. En reclusión pasó buena parte de los últimos años de su vida.

En 1903 publicó unas memorias en las que se recogen sus visiones, memorias que han merecido atención y comentario de varias de las figuras de la intelectualidad del siglo XX, insignes interpretadores como Freud —para demostrar sus teorías— o Canetti —lectura política, con los delirios de Schreber que avanzarían los del nazismo— o Lacan.

⁴³⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=wMEq1mGpP5A> [última consulta, 2-2-17].

⁴³⁶ Explicado por Gary Lachman en Lachman, Gary, *Rudolf Steiner*. Vilaur: Atalanta, 2012 [2007], p. 30.

El juez Schreber explicó en sus memorias la naturaleza de sus delirios. Lo interesante desde el punto de vista de una cosmovisión mágica es que estos tienen muchos paralelismos con la forma de captar lo cósmico y de situarse del pensamiento mágico, solo que de una manera distorsionada, sin control, careciendo de medios sociales que la articulen; asimismo, las visiones de los grandes artistas visionarios, como William Blake, en cierto punto no están alejadas de las alucinaciones del juez Scheber. Pero como ya se ha avanzado, ellas dieron con su reclusión psiquiátrica.

Hubo noches en que finalmente las almas, bajo la forma de «hombrecillos», llovían gota a gota por así decirlo, por cientos, si no por miles, sobre mi cabeza. Entonces yo les advertía siempre que no se acercaran, porque en cada caso tenía conciencia, por acontecimientos anteriores, de la fuerza de atracción inconmensurablemente intensificada de mis nervios, pero las almas consideraban siempre al principio enteramente increíble tan amenazadora fuerza de atracción.⁴³⁷

Es destacable la fuerza plástica de muchas de las explicaciones de los delirios. El juez pasó a sentir influjos astrales, que él llamó rayos, algo similar al menos en su descripción a la teoría de las radiaciones de Al-Kindí, como un influjo particular sobre sus nervios, atracción que igualmente sentía Dios hacia él, puesto que Él estaba enamorado de Schreber. La demencia provocó un aumento del sentido de la autoimportancia del internado, alimentó su ego, consciente de lo sagrado pero obnubilado por ello. Llegó a considerar sus memorias como punto de origen de un nuevo sistema religioso⁴³⁸; de hecho, su obsesión con los rayos cósmicos lanzados por Dios o el sol tienen curiosas concomitancias con las teorías de Gurdjieff o de la teosofía, así como con obras influidas por ellos, como [Remedios Varo](#).

Acaso Blake si hubiese nacido cincuenta años más tarde también habría sufrido el encierro en un sanatorio para perturbados; la sociedad cada vez ponía en práctica con mayor intensidad las nuevas directrices de control, más el establecimiento de un paradigma colectivo en el racionalismo y la física mecanicista. El control psiquiátrico forma parte nuclear tanto de uno como del otro.

Fruto de la mentalidad hegemónica desde finales del siglo XVII, lo que previamente hubiera sido considerado asunto mágico o del *pneuma*, pasó a ser asunto de salud, en concreto de salud psicológica, como ya investigará Foucault. Si en una sociedad pagana

⁴³⁷ Schreber, 2008 [1903], pp. 119-120.

⁴³⁸ *Ibid.*, pp. 229 y 230, n. 80.

hubiese sido un claro caso de vocación chamánica por súbita inspiración, o de posesión daimónica, con el advenimiento de la ilustración pasó a estudiarse como una historia de esquizofrenia. Todo tiene consecuencias. Scheber no fue enviado a un templo de Asclepio para que ejerciera de sanador, tampoco ardió en una hoguera inquisitorial; los nuevos tiempos llevaron con sus huesos a un manicomio donde se lo encerró durante muchos años.

Incluso un caso tan extremo como este puede llevar a preguntarse por cómo la era del racionalismo ha administrado la actividad imaginativa-imaginal de las personas. Quizá las neurosis, obsesiones o brotes esquizofrénicos se deban a las pautas socializadoras de la normalidad en la sociedad de la razón; tal vez ellos sean una forma más original —en un doble sentido de más creativo y primigenio— que las maneras impuestas por los corsés sociales. Fredric Jameson se pregunta si es posible que el juez Schreber o William Blake sean un tipo de ser humano más cercano a su naturaleza genuina⁴³⁹. Si así fuera, se diría que en la sociedad de la razón como juez máximo la pena por ser de naturaleza genuina sería el encierro en un frenopático.

3.6 Por una teoría no dual que unifique el estado de conciencia del sueño con el de la vigilia.

Como último punto del capítulo sobre lo onírico, conviene hacer una aclaración: el planteamiento de la tesis es no dualista, según se glosará ampliamente en el siguiente capítulo; por ello, no se está advocating por un esquema maniqueísta, en el cual únicamente se invertiría la polaridad general de la cosmovisión mayoritaria desde la ilustración, pasando a estimar lo soñado como talento incluso epistemológico, para despreciar a continuación el saber racional.

La propuesta es otra. Más bien intenta suavizarse el exceso de pensamiento diurno que empezó en el siglo XVIII y sus luces:

El típico escepticismo occidental de que sólo existe un tipo de experiencia verdadera se asienta en una noción postaristotélica demasiado arraigada como para poder ser reconocida con facilidad, ya que recurre a argumentos basados en una sola modalidad de experiencia para concluir que sólo esa modalidad es verdadera⁴⁴⁰.

⁴³⁹ Jameson, 2000 [1994], p. 93.

⁴⁴⁰ Loy, 2010 [1988], p. 22.

Para evitar dicho riesgo, se aboga por el uso simultáneo de ambas formas de conciencia. Aunque los parámetros oníricos se instituyan como diferentes a los de la lógica causal o la razón, ello no los convierte en incompatibles; más bien al contrario. Quizá nos indiquen absurdidades, eludido el corsé de la razón, pero la información que aportan, al menos desde un criterio del pensamiento mágico-mítico, puede ser extremadamente relevante; la extrañeza que provoca soñar y los materiales consiguientes, solo resulta insólita si es juzgada desde los criterios de la racionalidad solar, jamás desde sí mismo. Todos soñamos de manera natural.

Ahora bien, como en otros aspectos comentados en la tesis, también en la creatividad más atrevida, impersonal y onírica se hace imprescindible complementarla con la racional, pasar las intuiciones por el cedazo del saber adquirido en la propia disciplina artística, la pericia artesanal y el pensamiento crítico. Seguimos en este criterio a David Loy: el no dualismo que se propone recomienda usar ambos, intuición espontánea y razonamiento discernidor⁴⁴¹.

Razón pero sin menospreciar el saber oscuro nocturno. Precisamente, una de las críticas que se le puede formular a Freud —y también a Jung— es que oteó en este tipo de material pero siempre desde la razón. Freud llamó al sueño la vía regia al inconsciente⁴⁴². Pero el psicoanálisis, sobre todo en sus inicios, intenta explicar el sueño con el lenguaje y las estructuras de la vigilia. Ahora bien, una crítica pertinente al psicoanálisis está relacionada con el intento de valoración y enjuiciamiento crítico de los sueños según la conciencia y el lenguaje, es decir, no indagar en su sentido desde ellos mismos, sino desde los criterios de la razón.

Un pensador esotérico como Rudolf Steiner reflexionó en ese intento de limar las separaciones entre ambas formas de conciencia; defiende que cuanto más avanza uno en el desarrollo espiritual más se desvanecen las separaciones entre sueño y vigilia porque más es capaz de incorporar el intelecto a los sueños, por lo que puede dominar las imágenes que se le presentan⁴⁴³. Pero insistimos, sin renunciar a la forma de saber mítica que representa lo onírico, sino integrándola con la racional.

⁴⁴¹ Loy, 2010 [1988], p. 176. Sobre ello, el antropólogo de Martino, uno de los grandes estudiosos del siglo XX del pensamiento mágico, extiende a dicha manera de pensar en general la característica de no dividir tajantemente vigilia de sueño: Martino, 2004 [1948], p. 155.

⁴⁴² Recogido en Hillman, 2004 [1979], p. 13. En la teoría psicoanalítica freudiana hay un paralelismo entre sueño y arte, que sirven para sublimizar pulsiones sexuales, traumas y represiones, en el caso del arte derivados hacia objetivos culturales.

⁴⁴³ Steiner, 2015 [1905], pp. 159-168.

La aspiración de un romántico como Novalis radicaba justamente en unir ambos, hacerlos a la vez: «soñar, y al mismo tiempo no soñar: esa síntesis es la operación del genio»⁴⁴⁴, combinación que reforzaría mutuamente a ambas actividades, según el literato alemán. O John Keats, quien escribiría sobre ese motivo recurrente romántico que hacen indistinguibles a la conciencia de vigilia y a la de los sueños en los últimos versos de su «Oda a un ruiseñor»: «¿Duermo o estoy despierto?»⁴⁴⁵, una de las odas más recitadas y alabadas de la época.

Esa inclinación romántica fue seguida por continuadores suyos tan interesantes como Gérard de Nerval, tan conocedor de las teorías esotéricas, en especial de la masonería. Entre los relatos más elogiados del literato francés decimonónico se cuentan los *Viaje a Oriente*, de claro trasfondo ocultista, las *Hijas del fuego*, con retratos femeninos a menudo de regusto autobiográfico, con un claro de resonancias alquímicas, más la que probablemente sea la joya de la corona: *Aurélia o El sueño y la vida*, del que se comentará precisamente por la unión que logra, sobre todo en el segundo capítulo, entre lo que parecen acontecimientos narrados más o menos con una conciencia de vigilia, con otros oníricos, fusionados ambos en el tiempo narrativo.

Afirma con acierto Béguin que en Nerval convergieron la vida del sueño, la del mito, la de la voluntad o la del arte, todas ellas confluyendo hacia una unidad visionaria; los sueños constituían para él una puerta con la que acceder a la verdad última, a la ontología de la existencia, no la personal sino la cósmica⁴⁴⁶. Su arte narrativo no es el de fósiles de vida pasada petrificada, sino el del mito que surge de la fuente de la vida, y donde lo que hay en juego es algo crucial para el destino del escritor, claro, pero también para la del ser humano. Pocos artistas en la modernidad fueron capaces de proponer una mirada estética tan trascendente.

Así pues, todo en el relato se circunscribe al mundo de los sueños. De hecho, el narrador francés ya comenzó su *Aurélia* como si se tratara de la inmersión en uno, con una igualación del dormir con la muerte que anticipa las teorías de la psicología profunda que se han comentado; incluye una descripción de cómo comienza el viaje al reino de Hipnos, con unas figuras que van tomando cuerpo entre la niebla, hasta corporizarse del todo, para entonces animarse, casi como la fase de figuras hipnagógicas que se van perfilando a medida que se conforma el sueño. Lo califica de mundo de los

⁴⁴⁴ Recogido en Béguin, 1981 [1937], p. 263.

⁴⁴⁵ Keats, 2006, p. 173.

⁴⁴⁶ Béguin, 1981 [1937], pp. 435-443.

espíritus⁴⁴⁷. Resulta curioso las concomitancias de esa descripción con lo que hicieron Clottes y Lewis-Williams para su teoría de lo chamánico en los orígenes del arte, según se detallará más adelante.

En la novela hay un fragmento que sigue una de nuestras líneas maestras; el protagonista sueña diversas situaciones, hasta que aparecen en su retina vagas imágenes que aparentan mostrar símbolos que le cuesta entender. Tiene la sensación de que se le muestran «para enseñarte el secreto de la vida, y tú no has comprendido. Las religiones y las fábulas, los santos y los poetas, se conciliaban para explicar el enigma fatal que tú no has sabido interpretar»⁴⁴⁸, ante su comprensible combinación de terror y tristeza.

Las imágenes y los episodios narrados recuerdan el ambiente visionario de *Las bodas alquímicas de Christian Rosenkreuz*⁴⁴⁹, con su descripción de un espacio primordial entrevisto por el poeta iluminado, en el caso de Nerval incluso en exceso, dada su demencia, que concluyó con el suicidio del escritor, episodio ilustrado por [Gustave Doré](#). Lo que se narra en *Aurélia*, con un personaje narrador que se torna demente con el paso de los años, trasunto del propio Nerval, podría servir para hacerse una idea del caso Schreber, ya que algunos delirios son similares.

En definitiva, se trata de uno de los relatos del canon literario universal en el que más han quedado amalgamados sueño y vigilia, cotidianidad y mito, fusionados como una única forma, sobre todo en el segundo capítulo. Su singularidad visionaria la hace merecer la valoración de Béguin, quien la ensalza como una de las tres poesías capitales de la poesía moderna francesa, junto a *Las flores del mal* baudelariana y los poemas míticos de Victor Hugo⁴⁵⁰.

El surrealismo intentó explorar la intersección entre dichas coordenadas siguiendo la estela de Nerval, claro antecesor tanto de Rimbaud como de ellos. Tanto que puede

⁴⁴⁷ Nerval, 2002, p. 9.

⁴⁴⁸ Nerval, 2002, p. 54.

⁴⁴⁹ El relato rosacruz de *Las bodas alquímicas*, novela corta en la que se simboliza con los procesos alquímicos, juega constantemente con lo onírico, de manera que se solapan los sueños de los personajes, con sus acciones, más el sueño en cierto sentido que resulta el arte de la narración. El sueño que tiene antes de emprender el viaje será un motivo de reflexión para el protagonista; avanzará de forma simbólica algunas de las situaciones que lo pongan a prueba, y le servirá para ilustrarlo, ser consciente previamente de los problemas, de manera que podrá tomar mejores decisiones. Tiene un sueño al final de cada jornada, los tres primeros reflejan su ansiedad y lo previenen de posibles peligros, el cuarto y el quinto le preparan para la boda alquímica, el sexto le sirve para restablecer fuerzas, sin que se den detalles de él. Para concluir, la novela termina justo cuando tocaría que Rosenkreutz soñara, lo cual invita a pensar si no toda la novela no resultará una visión o sueño de un durmiente: Thomas Willard, «Dreams and Symbols in *The Chemical Wedding*», en Forshaw (ed.), 2017, pp.130-151, p. 137. En ese sentido, se tiene la misma desorientación que en *Aurélia*, en la que no se termina de saber cómo valorar lo narrado, si como un sueño, un sueño dentro de un sueño, un relato iniciático..., o todo ello.

⁴⁵⁰ Béguin, 1981 [1937], p. 445.

considerarse a la corriente como una ola de sueños, parafraseando la novela de Louis Aragon. Ya el *Primer manifiesto surrealista* escrito por Breton había trazado como objetivo de la corriente la unión de sueño y realidad en el arte. Si se entrenaba a la memoria tal vez lograra fijar los sueños, ser conscientes de ellos igual que se es en la vigilia. La propuesta surrealista onírica, al menos la de Breton, no pretendía separar el sueño de la vida sino alcanzar un estado de no dualidad en el que lo soñado se acoplara a lo vivido hasta hacerlos indistinguibles: el estado de gracia⁴⁵¹.

Los artistas de la corriente buscaban replicar el estilo y estructura de uno, con diversas técnicas como la escritura automática o incluso sesiones de espiritismo⁴⁵², para obtener efectos de revelación del inconsciente. Quien mayores dotes tenía para el trance era Desnos⁴⁵³. Entre las técnicas para obtener efectos similares a los del dormir, uno de ellos era el *frotage*, que conseguía un resultado parecido a lo que se experimenta durante la fase hipnagógica, con las marcas dejadas como equivalentes de las formas que aparecen en dicha fase; luego, el artista surreal trabajaba para extraer de ellas las imágenes reveladas por las marcas, como en *Matrimonio químico*, de Max Ernst —un título de claras resonancias alquímicas⁴⁵⁴, y es que los sueños reveladores estaban íntimamente ligados a la Gran Obra, según Jung.

El propio Max Ernst matizó el punto de vista del surrealismo en sus manifiestos sobre la mencionada falsa dicotomía:

Cuando se dice que los surrealistas son pintores de una realidad onírica en constante cambio no ha de entenderse que trasladen sus propios sueños a la tela, o que con los elementos del sueño construyen su pequeño mundo propio, para buscar su propia comodidad o ejercer su malevolencia. Al contrario, eso significa que los surrealistas se mueven con libertad, osadía y plena naturalidad en la región fronteriza entre el mundo interior y el mundo exterior, y que, aun cuando sea imprecisa, son poseedores de una realidad total (es decir, surrealidad, sobrerrealidad) física y psíquica: transcriben todo lo

⁴⁵¹ Breton, 2002, p. 24. Como fuente secundaria: Bauduin, 2014, p. 120.

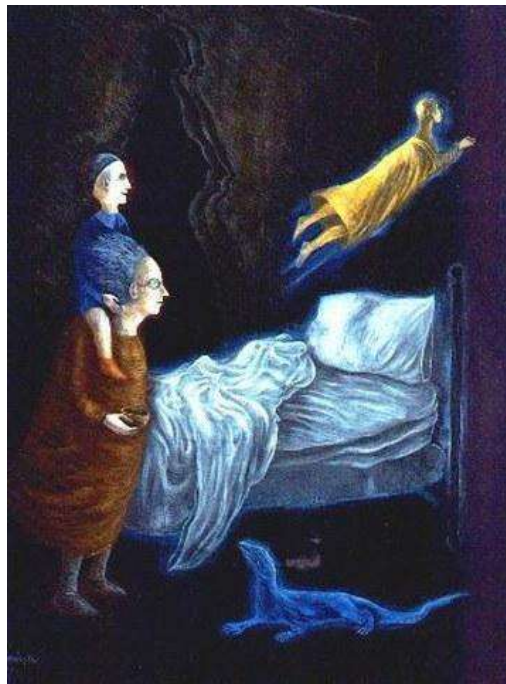
⁴⁵² Warlick, 2001, pp. 39-40, 63-66, 81.

⁴⁵³ Warlick, 2001, p. 65. La puerta de entrada de lo esotérico fueran esas sesiones de espiritismo, iniciadas tan temprano como el 25 de septiembre del 22: Bauduin, 2014, p. 35. Los trances de Desnos fueron cada vez fueron más violentos, en uno llegó a perseguir a Eluard con un cuchillo, lo que aconsejó interrumpir las sesiones tras unos meses, más o menos el 22 y el 23. De hecho, los experimentos surrealistas se desarrollan dentro de una tendencia de arte mediumnístico enraizada en el espiritualismo y el esoterismo, muy activa en las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX: Bauduin, 2014b, p. 434.

⁴⁵⁴ Parece que fue Ernst quien se involucró más en el estudio de la conciencia onírica entre los primeros surrealistas. Había estudiado psicología, leyó a Freud en alemán —no como los otros que tuvieron que esperar a las traducciones al francés—, y practicó diversas modalidades de creación a partir de sueños, cuyos resultados luego le fueron útiles en su obra artística: Bauduin, 2014, pp. 45-46.

que ven en esa zona e intervienen enérgicamente cuando sus instintos revolucionarios les impulsan a hacerlo⁴⁵⁵.

Los surrealistas buscaron en el inconsciente las correspondencias con la realidad oculta universal, que se manifiesta en él, en los ensueños, el material en bruto, las imágenes que se forman; las cristalizaciones de este mundo en la escritura automática, el trance, el arte o los sueños merecerán la atención prioritaria y la estima de la corriente⁴⁵⁶. Artistas surrealistas basaron buena parte de su estilo en reflejar un ambiente propio del mundo onírico, la realidad arquetípica que, a modo de abanico, se despliega al soñar. El imaginario expuesto en las obras de Remedios Varo o de Leonora Carrington parece fundir la realidad de vigilia y la soñada, en una eliminación de la dicotomía vigilia-sueño que crea una continuidad fluida entre ambas⁴⁵⁷. Según Chadwick en su monografía sobre Leonora Carrington, las imágenes del peculiar estilo de la pintora surrealista reúnen elementos que aparecen en los sueños lúcidos⁴⁵⁸.



Leonora Carrington, *Adelita escapa*, 1987

3.7 Conclusión.

⁴⁵⁵ Max Ernst, *Écritures*, recogido en Balsach, 2007, p. 125.

⁴⁵⁶ Béguin, 1981 [1937], p. 462.

⁴⁵⁷ Hanegraaff, 2015, p. 106. De hecho, esa tendencia a unificar modo de conciencia de vigilia y onírico es general en el surrealismo: Béguin, 1981 [1937], p. 473.

⁴⁵⁸ Chadwick, 1994, p. 21.

Terminaremos con un brevísimo resumen de lo enunciado en el capítulo. Lo onírico suscita un modo simbólico, una representación de algo por una cosa diferente a él, que caracteriza igualmente a buena parte de lo artístico, que nunca es la cosa en sí, al menos hasta ciertas prácticas artísticas de la segunda mitad del siglo XX, las cuales pretenden justamente ensanchar esos límites de lo estético. En cualquier caso, ese modo simbólico general ha hecho que el arte, especialmente pero no de manera exclusiva el de propósito visionario, haya tenido frecuentemente una relación muy estrecha con lo onírico.

Por eso con tanta frecuencia un campo ha fecundado al otro: tantas obras suscitan una experiencia estética similar a la onírica, al tiempo que el lenguaje poético o las manías con sus simbolismos, su incoherencia o su ambigüedad, resultan en este sentido mucho más apropiados para ayudar a entenderlos; en cualquier caso, la forma de descifrarlos debe basarse en la intuición y en el ingenio personal.

El tipo de arte sobre el que se está reflexionando es aquel que lo concibe a modo de sueño, que nos muestra lo otro, aquel contenido latente en una sociedad o un individuo, que no es vivido en primera instancia, una imagen de la otredad, vía de conocimiento directo gracias a ella. Como en *El sueño de una noche de verano* shakespeariano, que se traía a colación al principio del capítulo, tras el sueño (la obra) que lo ha puesto todo patas arriba, vuelve lo cotidiano, la razón retorna con su esplendor triunfante, las parejas se casan con el que deben y no con esa alteridad a lo cotidiano que exploraron durante la noche de locura, pero todos los personajes han adquirido un mayor conocimiento, obsequiado por Hipnos y por su hijo Morfeo.

Pero pese a ello conviene no perder de vista algo fundamental también de la propuesta: según un esquema cognitivo y perceptivo no dual, no debería de escindirse drásticamente la vigilia del sueño o de los estados alterados; como indica el célebre aforismo budista: nirvana está en samsara, el sueño está en la vigilia y a la inversa, los estados perceptivos son formas de ver el fenómeno único de la existencia. Más bien podría tratarse de percatarse de lo onírico que hay en la vigilia, y lo convencional en el sueño.

Ello resulta notorio en la propuesta de artistas como William Blake o una Remedios Varo, en formas de pensamiento como el mítico y el mágico, o en prácticas como la alquimia. En ellas, las vivencias del sueño gozan de una significación decisiva, con su característico no limitar drásticamente lo real de lo representado, la imagen de la

cosa⁴⁵⁹. Para el pensamiento mítico, se desdibujan los límites entre la vigilia, «lo real», y el mundo onírico de los deseos, que presenta una relación fluida.

Pero por llevarnos la contraria y alcanzar una síntesis superior por autonegación de la lógica interna, con una evidente contradicción respecto al resto de lo expuesto en este capítulo, terminaremos con célebre aforismo de Hölderlin. Así pondremos en aprietos a la razón y sus exigencias de coherencia, además de por la fuerza emotiva notoria que tienen las palabras del romántico alemán, quien realmente concibió como una oposición máxima el soñar con el pensar. Escribió Hölderlin en su *Hiperión*: «*L'home és un déu quan somnia, i un captaire quan pensa*»⁴⁶⁰. Quizá la razón o la intuición no estimen como tal dicotomía lo que la emotividad sí considera.



⁴⁵⁹ Cassirer, 1971 [1964], p. 60.

⁴⁶⁰ Hölderlin, 1993 [1799], p. 13. Traducción propia: «El hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona».

4. *El demiurgo es hermafrodita. No dualismo y la teoría del arte*

Au fond de l'image il y a l'imagination et au fond de l'imagination il y a l'autre⁴⁶¹

Como segundo herma en esta segunda encrucijada, justo en el ecuador de la tesis, se reflexionará acerca del cimiento que soporta esta investigación: el no dualismo. La postura se halla parcialmente en el hermetismo⁴⁶², y completamente en la alquimia, rasgo que resulta muy interesante, dado que se trata de una de las pocas corrientes de pensamiento no dual en la historia de las ideas en Europa, un marco europeo que se ha debatido entre, o bien dualismos muy marcados —el diablo, la derecha/izquierda o capitalismo/comunismo—, o bien deseos de monismos, aspirando a ese uno sin segundo, de consecuencias trágicas —guerras religiosas, totalitarismos.

En este capítulo se intentará esbozar algunas de las características del no dualismo, se propondrá una cronología muy esquemática del mismo, sobre todo en sus pensadores de la historia de la filosofía europea, pero sin olvidar unos apuntes imprescindibles de los orientales, donde esta forma de pensar ha adquirido mucho más peso.

Se le dedicarán un par de apartados a dos de los grandes no duales de dicha tradición: Böhme, en su vertiente espiritual, y Blake, en su aplicación al arte. Además, se incluirán algunos de los motivos no duales en la alquimia, una de las formas culturales más marcadas por él, con varios motivos iconográficos que lo atestiguan visualmente, dentro de la tradición de libros de grabados, sobre todo del XVI y del XVII; para concluir, se añadirá una breve coda sobre su adaptación profana al pensamiento posestructuralista y a las prácticas de arte contemporáneo.

Como en tantas ocasiones en esta propuesta, se tomará a Hermes como guía. En la mitología griega, el dios es el único capacitado para viajar igualmente por las regiones empíreas y por los reinos infernales, abajo como arriba, quien pone en comunicación todos los reinos con su poder de intermediación. El *Mercurio volador* de Giambologna muestra esa habilidad hermética para conciliar dos facetas de lo vital contrapuestas

⁴⁶¹ Nancy, 2003, p. 176. Traducción propia: «En el fondo de la imagen hay la imaginación y en el fondo de la imaginación hay lo otro».

⁴⁶² En la cuestión de la adscripción en una tendencia u otra del pensamiento mágico discrepo de estudiosos de la filosofía oculta como Maurice Tuchman, quien incluye los impulsos espirituales —se sobreentiende que del ocultismo o de lo mágico— en el dualismo: Maurice Tuchman, «Hidden Meanings in Abstract Art», en Tuchman (org), 1987, pp. 17-62, p. 32. Asignarlo de esa manera si se ajustaría al gnosticismo, pero no al hermetismo, un error que a mi juicio se debe a una mirada demasiado apresurada al juego de opuestos, sin los matices que da entenderlo más profundamente, a saber, la referida relación entre ambos, y que acaban deviniendo complementarios.

según una mentalidad dualista: lo celeste —negado por el materialismo más cerril— o lo físico —desdeñado por cierto espiritualismo, postura puritana reprochada por William Blake. La estatua pone los dedos del pie izquierdo en el suelo —o sobre el soplo de aire petrificado que surge de la cabeza que sirve de soporte, para ser más precisos— mientras que el índice de su mano izquierda toca lo celeste, en metáfora visual de aquello más elevado.



Giambologna, *Mercurio volador*, 1564

En un alarde manierista, el enorme peso de la estatua de bronce consigue canalizarse mediante un equilibrio para que la estatua no se desplome pese al pequeño punto de soporte que posee, aunque cuestiones más técnicas no conciernen al presente estudio. Pero sí le atañen de lo no dual el concepto de equilibrio y de contraposición de pesos o energías dispares. Además, la estatua tiene un doble sentido no dualista, ya que Mercurio porta su caduceo, símbolo de la energía dual necesaria. El caduceo, con representaciones como la [*Marca de impresión de Johann Froben*](#), realizada por Hans Holbein (1523), se formó al ligar Hermes en su vara a dos serpientes en lucha, es decir, al establecer una relación en los opuestos. La relación como base de lo no dual⁴⁶³. Por

⁴⁶³ Panikkar, 2009, p. 307.

ello el *Mercurio volador* de Giambologna podría considerarse una escultura emblemática de lo que se pretende sugerir en este capítulo.

4.1 Pensar el cosmos desde el no dualismo.

Quien posee el sentido de la unidad posee el sentido de la multiplicidad de las cosas⁴⁶⁴.

De esta manera, el presente capítulo supondrá una reflexión sobre una de las tendencias de pensamiento, el no dualismo, en la que podría incluirse muchas de las corrientes esotéricas, al menos parcialmente; de hecho, son de los pocos ejemplos de no dualidad en lo que podríamos denominar Occidente. Este será el núcleo filosófico planteado en la tesis.

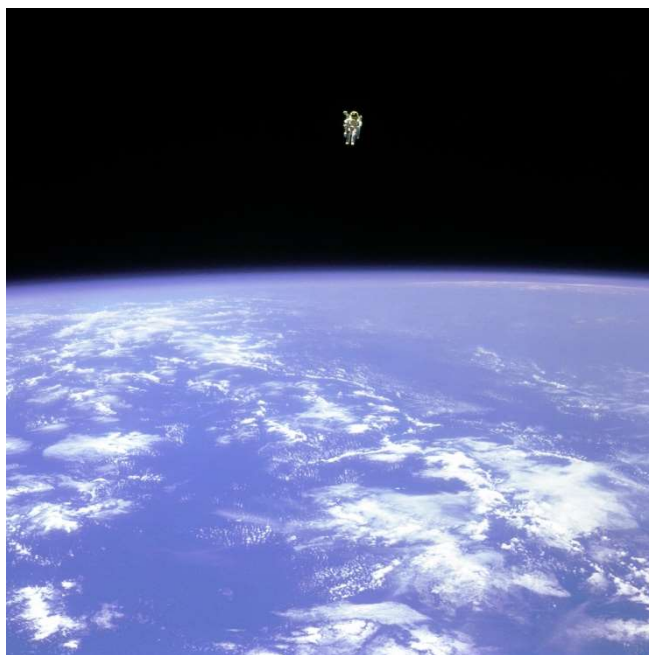
Se comentarán algunas de las razones por las que puede considerarse de esta manera, como por ejemplo su noción de micro y macrocosmos en que se supera la dualidad (y la dialéctica) al establecer un esquema orgánico de dos fuerzas complementarias, no en oposición pura, como en la dialéctica hegeliana. Otra razón, de cariz más psicológico, es que las dos fuerzas pretenden integrarse; en la dimensión psicológica ello implica una exploración e integración de las figuras junguianas de la sombra demoníaca, *animus* y *anima*, una aceptación de complementariedad que jamás admitiría un dualista.

Además, y como en tantos místicos —el misticismo es el terreno por excelencia de esta *forma mentis*—, se pone en tela de juicio la condición del sujeto y la separación entre este y el objeto⁴⁶⁵, criterio epistemológico que se ha ido acentuando en la historia de la cultura occidental, tras el monoteísmo, parte del platonismo o el método científico. Tomaremos a este último como ejemplo. Uno de los puntos débiles del método científico, sobre todo aquel previo a la relatividad y la física cuántica —es decir, a grandes rasgos y cayendo en una generalización grosera, la forma de comprenderlo antes del siglo XX—, es que en su intento de alcanzar un saber objetivo separa

⁴⁶⁴ Artaud, 1981 [1934], p. 44.

⁴⁶⁵ Desde un criterio espiritual, un contemporáneo no dualista como Raimon Panikkar considera que, a pesar del innegable valor del conocimiento epistemológico sobre sujeto y objeto, existe la conciencia ontológica, con el espíritu como fuente receptora del saber, Panikkar, 2012, p. 366. Además: «*El kosmos no és un mer objecte de l'epistemologia. El kosmos i l'Home van junts, i l'autocomprensió humana no es pot separar del món en què viu l'Home*»: Panikkar, 2012, p. 566. Traducción propia: El kosmos no es un mero objeto epistemológico. El kosmos y el Hombre van juntos, y la comprensión de sí mismo humana no se puede separar del mundo en el que vive. En el ensueño o en la experiencia mística el observador y lo observado pueden fundirse. Pese a ser una separación ficticia, no deja de ser indispensable para la razón en una fase de pensamiento: Maillard, 1992, p. 122.

drásticamente al testigo de su objeto, a la mente de la materia, al ser humano de su entorno, y otras estructuras binarias similares⁴⁶⁶.



Paseo fuera de la nave. 7 febrero 1984 (foto tomada por los miembros de la tripulación, en la web de la Nasa)

A veces da la impresión de que en la mentalidad dual uno se persuade realmente de que el sujeto se escinde del resto como ese astronauta de la imagen respecto a la Tierra, pero se trata de una ilusión; uno y otro están unidos, a excepción de casos tan extraordinarios como el de un viaje espacial de un astronauta, en este caso Bruce McCandless⁴⁶⁷.

La fotografía concreta el gran mito del pensamiento científico, pero en realidad lo que promete resulta una ficción; en tanto estemos en un cuerpo físico, no podemos emanciparnos de la naturaleza. Podemos escapar —muy parcialmente— de la Tierra, a bordo de un cohete, pero como humanos estamos irremisiblemente ligados a la naturaleza. La dominación de la naturaleza es un mito cuyo destino es la locura y la

⁴⁶⁶ Toulmin, 1985 [1982], pp. 242-243. El escritor D.H. Lawrence reflexionó sobre este problema epistemológico; definió dos tipos de conocimiento: saber por «apartness» o saber por «togetherness», por separación o por unión; el primero, el racional, científico, conoce al separarse y obtener así una supuesta (matización de Lawrence) objetividad; el segundo, característico del ánimo religioso y poético, conoce al unirse a las cosas, en una conexión íntima con lo que son: Glenn Alexander Magee, «"Knowing in Terms of Togetherness": D.H. Lawrence and Esotericism», en Versluis, Irwin, Richards y Weinstein (eds.), 2008, pp.203-224, pp. 203-204. Lawrence fue un apasionado lector de Blavatsky, Steiner o Lévi, del esoterismo en general y de la teosofía en particular: *Ibid.*, p. 207 y ss.

⁴⁶⁷ Bruce McCandless fue el primer astronauta en flotar en el espacio desatado respecto a la nave, con un dispositivo alimentado con nitrógeno que cargaba en la mochila; lo hizo el 7 de febrero de 1984. Información extraída de la web de la Nasa, enlace <https://www.nasa.gov/image-feature/nasa-celebrates-50-years-of-spacewalking> [consulta 5-9-15].

aniquilación, el epicentro máximo de lo que los griegos de la Antigüedad denominaban *hybris* —algo bien diferente sería si dejásemos de ser humanos, por supuesto⁴⁶⁸.

La división sujeto-objeto o humano-naturaleza da como resultado simultáneo un choque de fuerzas antitéticas, un desastre pero extremadamente poderoso, la pretensión de saber objetivo alienado de su objeto, con la consiguiente catástrofe epistemológica (un conocer y conocedor escindidos) que se traslada a continuación a una dimensión ecológica. Pero desde la formulación de la física cuántica el científico ya no podrá alegar ser un frío testigo objetivo de lo real. No puede escapar a su naturaleza de participante que altera lo percibido⁴⁶⁹.

En este dualismo mental, que en una forma de concebir la historia de las ideas de forma evolucionista puede ser considerado como un estadio de la historia del pensamiento, con el monismo, el no dualismo y el pluralismo; en él, el universo es pensado como un espacio de lucha entre fuerzas opuestas: el bien o el mal, Dios o el diablo, la derecha o la izquierda, el sujeto o el objeto, lo caliente o lo frío. O se es una cosa u otra. No se puede ser y no ser al mismo tiempo, en la célebre formulación de Parménides. De una u otra manera, el cosmos y la vida se entienden como una batalla por la supervivencia⁴⁷⁰. La imposibilidad de alcanzar un acuerdo se fundamenta en lo diabólico del otro.

Al establecer el pensamiento en un marco dicotómico, se alimenta el extremo de la polaridad contra el que se cree estar en lucha; según el maestro budista Nagarjuna: «El “mal” solo existe en relación al “bien” y es con respecto a lo “malo” como nos forjamos una idea de lo “bueno”. Por tanto, la noción de “bien” resulta inseparable de la noción de “mal” y, del mismo modo, la noción de “mal” depende también de la noción de “bien”»⁴⁷¹.

Pero el no dualismo sostiene que los en teoría enfrentados a muerte miembros de la pareja dual, forman una polaridad realmente. Se juzga como un exceso por lo taxativo de la división ese esquema binario con dos polos irreconciliables; en su lugar, se puede ver el esquema como un vaivén unitario que oscila entre un extremo y otro, para entonces, gracias a la polaridad, crear un movimiento de las cosas; dichas oscilaciones

⁴⁶⁸ La alienación dualista respecto a la naturaleza: Loy, 2010 [1988], p. 313.

⁴⁶⁹ Toulmin, 1985 [1982], p. 255.

⁴⁷⁰ En otro orden, cabe recordar la importancia que posee la metáfora de la guerra en la psicología cognitiva.

⁴⁷¹ Recogido en Loy, 2010 [1988], p. 32. Harpur desarrolla un argumento similar: la creación de un bien absoluto implica el establecimiento de una sombra completamente invertida, emanada desde la certeza maximalista: Harpur, 2006 [2002], pp. 94-96.

resultan necesarias para obtener recorrido y dirección⁴⁷². Sin el polo complementario, el misticismo nunca aterrizaría en la materia, pero tampoco el racionalismo jamás alzaría el vuelo sobre un discurso plano.

El no dualismo constituye un concepto problemático, extremadamente ambiguo, ya que tanto puede referirse al uno, al cero, a miles de millones o al infinito. Ahora bien, también resulta muy apropiada esta terminología porque establece de manera concisa y explícita su hermandad con lo dual. Precisamente la ambigüedad y lo que está más allá de las apariencias es lo que lo convierten en tan útil.

Se utilizará en el estudio porque es el término empleado habitualmente, cuyo origen es probable que se encuentre en la metafísica, sobre todo en las orientales; ejerce como marco de lo que pulula más allá de los estrictos términos de la pareja de binarios; muestra la raíz común de los aparentemente irreconciliables calor y frío, bien y mal, Dios y diablo, en política izquierda y derecha, dos caras de una moneda. Si se concibe a los rivales duales formando una polaridad o un movimiento centrípeto o centrífugo, entonces se construye un esquema no dual. La polaridad se forma cuando la oposición entre miembros es lineal, pero si se coge otra perspectiva, pueden observarse estructuras diferentes, como la radial⁴⁷³.

El esoterismo, la filosofía oculta, la cosmofofía, la filosofía perenne, la *prisca theologia* como fue pensada en el XVI, sus muchas variantes han mostrado una inclinación más clara que otras maneras de pensar hacia ordenaciones no binarias de pensamiento. Burckhardt subraya el carácter no dual —sin citarlo con tal terminología— de la *philosophia perennis*, para la que los dos polos rigen en todas las cosas de lo visible. Para el no dualismo ocultista, el aspecto contradictorio universal lo empapa todo, cualquier cosa posee dos aspectos en oposición, una sustancia química puede ser medicamento para sanar o veneno, el principio existencial de la vida que lleva a la forma y al individuo al tiempo aleja del Uno o Esfero primordial, la naturaleza es al mismo tiempo maternal y terrible, da la vida pero a la vez mata⁴⁷⁴, esa conjunción contradictoria afecta a cualquier ser y proceso.

⁴⁷² Sobre el vínculo entre los polos reflexiona Panikkar: «Aquesta és la intuïció advàitica: la consciència de la relació sense la qual els dos pols de la relació no serien pols. Per ser conscients d'una cosa com a pol necessitem conèixer "prèviament" la relació que fa que la cosa sigui pol. La relació no és ni un (necessita els pols) ni dos (no són dues relacions). És actual»: Panikkar, 2012, p. 344. Traducción propia: «Esta es la intuición adváitica: la conciencia de la relación sin la cual los dos polos de la relación no serían polos. Para ser conscientes de una cosa como polo, necesitamos conocer "previamente" la relación que hace que la cosa sea polo. La relación no es ni uno (necesita los polos) ni dos (no son dos relaciones). Es actual».

⁴⁷³ Ogden, 1967 [1932], p. 44.

⁴⁷⁴ Burckhardt, 1994 [1960], pp. 54 y 108-109.

Pese a su fuerza en la filosofía de las religiones, el no dualismo no debería optar por priorizar lo espiritual. Una corriente no dualista acepta ambos extremos y los integra en una relación. Cualquier miembro de un par de opuestos está íntimamente ligado con su contrario, incluso en los más aparentemente antitéticos, como vida y muerte, Eros y Tánatos. En muchos de los místicos, esotéricos y religiosos que citaremos, se produce una aceptación en un grado u otro del estrato material, sea como belleza, sea como energía, sin negar lo sensible (o lo demoníaco) como sí haría una tendencia dualista.

Un tipo de dualidad ilusoria es la del que en realidad forma un proceso unitario desglosado en varios puntos, como el frío y el calor; o la del que posee una graduación con diversas escalas, como el blanco y el negro: ¿si fueran polares, existirán grados y puntos medios como el gris? Otro tipo de contrarios que establecen una relación son aquellos que necesitan de su contrario para ser. El lingüista Ogden pone como ejemplo de esta situación al mandado y al que manda, el rey y el súbdito o el tío y sobrino. Unos se han convertido en lo que son por los otros⁴⁷⁵, a los que podríamos sumar muchas parejas de opuestos, que necesitan de su contrincante para existir, como lo alto respecto a lo bajo, o la cuestión moral del mal y el bien. Ogden desgrana otras oposiciones ficticias, que suponen, en su opinión, una ilusión lingüística, disipada al definir cada miembro del par⁴⁷⁶.

La tradición no dual budista mahayánica ya planteó algo muy similar. Nagarjuna, uno de los maestros budistas más preciados, defiende que cada polo depende de su contrario, lo que relativiza la supuesta dualidad⁴⁷⁷. Los estudios sobre dualismo y su superación han tenido siempre en cuenta la faceta lingüística y conceptual, ya desde el mencionado Nagarjuna, puesto que el dualismo nace de la fisura lingüístico-mental que divide en ambos aspectos. Según reflexiona el especialista en esta escuela de tipo de pensamiento, David Loy: «El no-dualismo no es, pues, una teoría acerca del lenguaje, sino sobre el modo en que se experimenta el mundo cuando se elimina la superposición del lenguaje»⁴⁷⁸.

Otra relación de este tipo es la establecida por la luz y la oscuridad; la primera no existiría sin la segunda, que permite establecer el contraste necesario. La luz constituye un chispazo en las tinieblas, que resultan necesarias para poder ver el relámpago;

⁴⁷⁵ Ogden, 1967 [1932], pp. 68-70.

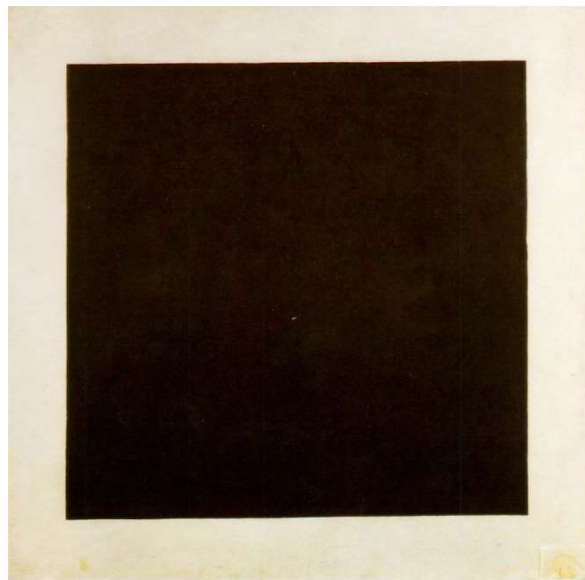
⁴⁷⁶ Ogden, 1967 [1932], p. 93. Sobre la dualidad en las palabras, según Bachelard las palabras, como los conceptos, tienen sexo: Bachelard, 2013 [1960], pp. 84-86. Sobre todo las lenguas latinas, añadiríamos.

⁴⁷⁷ Loy, 2010 [1988], p. 217.

⁴⁷⁸ Loy, 2010 [1988], p. 105. Sobre Nagarjuna y el lenguaje, véase también *Ibid.*, p. 217.

reflexiona Eliphaz Lévi que «la luz sin tinieblas sería invisible ante nuestros ojos ya que produciría un brillo arrollador igual a la mayor oscuridad»⁴⁷⁹. Sobre esta cuestión, en uno de los fragmentos del *Corpus hermeticum* se establece una relación entre los polos de tipo no dual para generarla. Se lee en el tratado XI: «la atracción y la combinación entre contrarios y desemejantes se convierte en luz»⁴⁸⁰; con ese movimiento pendular se explica su creación.

De acuerdo con el no dualismo, para conocer la luz hay que conocer primero la oscuridad, comprender que no son elementos antitéticos sino fases de un único proceso. Aplicado a la ciencia pictórica, Malévich cree que el juego con la luz y la oscuridad que se da en su obra *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, muestra que lo claro y lo oscuro constituyen realmente una sola materia, dos modos de lo mismo⁴⁸¹; por tanto, y pese a lo que pudiera parecer en una impresión superficial, se trata de una obra concebida bajo los criterios que exponemos.



K. Malévich, *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, 1913

Existen dos tipos de monismo, la fase inicial de la historia del cosmos, o también de la cultura humana, según una en buena medida descartada antropología evolucionista,

⁴⁷⁹ Lévi, 2011 [1859], p. 27. El [grabado en Utriusque cosmi...](#), el libro de Robert Fludd ilustra esta idea no dual de la unión de luz y oscuridad.

⁴⁸⁰ *Corpus hermeticum* XI, 7, en Copenhaver (ed.), 2000 [1992], p. 157. Según reflexiona no dualísticamente el *Zohar* del misticismo judío: «No existe luz si no es la luz que emerge de las tinieblas (...) Pero, ¿qué es la luz? Es la luz que es revelada desde las profundidades de las tinieblas»: recogido en Balsach, 2007, p. 197, frase digna de Jakob Böhme o cualquier otro miembro de la fraternidad de los místicos apofáticos. Escribirá Jung que, al anteceder las tinieblas a la luz, actúan como su madre: Jung, 2002 [1956], p. 327. Y Goethe profundizará en la relación entre ambos polos con su célebre aforismo según el cual donde hay mucha luz hay muchas sombras: recogido en Snell, 2007 [1946], p. 523.

⁴⁸¹ Malévich, 2013, p. 17.

que sería un monismo antropológico, en el que el ser humano se siente ya no parte integrante con el todo sino el todo mismo, en el que todo lo que ve afuera le resuena en su interior. Las culturas del origen del ser humano pondrían idealmente de acuerdo con los contrarios, con el juego como trabajo o la trasgresión para confirmar que hay aspectos prohibidos⁴⁸². No obstante, pensar en esos términos evolucionistas de las sociedades resulta muy problemático.

Por el otro, hay también el monismo cultural, posterior a esa fase inicial, muy peligroso, ya que vive según una forma de pensamiento dualista, pero siente nostalgia de la falta de rivalidad en la cual su punto de vista sea absoluto, se haya comido a su opuesto con el que forma pareja. El monista cultural ignora lo complejo de las cosas proponiendo una respuesta sencilla que se aplique a todo, desde el científicismo a los cristianos renacidos, cualquier idea que se salga del mito esquemático es completamente mala, ya que así lo sanciona el correspondiente Papa o la supuesta comunidad teóricamente unánime en su parecer. Se cae así en el totalitarismo.

Citando el célebre aforismo de Braque, el no dualismo no cree en cosas sino en la relación entre ellas⁴⁸³. Las peculiares formas del judo, el arte marcial japonés, permiten mostrar con una imagen el rol de la relación. Lo significativo en el judo no es el choque entre dos fuerzas opuestas que pretenden derrotarse; lo relevante es que están unidos en un abrazo (de oso); la victoria sobre el contrincante sería imposible sin esa condición previa, en la que los movimientos de uno implican los movimientos del otro, como en una danza; de hecho, es así en todos los deportes que suponen un enfrentamiento directo con un contrincante, pero el judo permite visualizarlo de una manera más sencilla, al estar agarrados⁴⁸⁴.

Evitar el pensamiento binario articula también la cosmovisión tripartita de los mundos. Panikkar llama al no dualismo intuición trinitaria⁴⁸⁵. Este tipo de mentalidad prefiere estructuras en tres partes, desde cósmico-escatológicas —el mundo de los ángeles, el de los demonios y el de los humanos—, como psicológico-antropológico, con la concepción del ser humano como espíritu, alma y materia. Está el celestial, de las formas bellas y los juegos placenteros, el mundo infernal basado en el álgebra del sufrimiento, con su repliegue y su espanto, y en la chispa surgida de la tensión entre

⁴⁸² Bataille, 2013 [1955], p. 42.

⁴⁸³ Recogido en Genette, *Figures*. Paris: Sueil, 1966, p. 262 y en Meakin, 1995, p. 90.

⁴⁸⁴ Movimientos de un combate entre dos grandes judokas: <https://www.youtube.com/watch?v=Dg43BYWOoWM> o un combate entero de los últimos años: https://www.youtube.com/watch?v=AYvP_d9cIns [última consulta 20-08-15].

⁴⁸⁵ Por ejemplo, en Panikkar, 2009, p. 359.

ambas fuerzas antagónicas, en la fisura que se abre por el empuje de ambos universos imaginables de posibilidad, surge el mundo de la limitación, de lo visible, de la materia más densa. Sostiene Gómez de Liaño que en el hermetismo y en la alquimia se repiten estructuras cósmicas tripartidas al concebir lo existente como Materia, Intellectus y Spiritus o Amor⁴⁸⁶. O los tres reinos del hermetismo-neoplatonismo: inteligible, celestial y sublunar.

En las corrientes esotéricas de los dos últimos siglos, el esquema tripartito semejante seguía en circulación entre los estudiosos de raíz hermética, como el simbolista Stanislas de Guaita, quien en su *Au seuil du mystère* (1886) escribe que hay tres esferas de actividad o mundos: el divino de la razón, el intelectual del pensamiento y el perceptible del fenómeno, triple manifestación pero Uno en esencia, y con correspondencias entre los tres:

*so that the same cause engenders, in each of the three worlds, series of corresponding effects strictly determinable by analogous calculations... It is by virtue of the same principle that the mollusc secretes the mother-of-pearl and the human heart love: the same law rules the communion of the sexes and gravitation of the suns*⁴⁸⁷.

Muchas veces, esa idea se contrapone a las de un dualismo puro—, con la materia como polo opuesto y en guerra, lo divino contra lo humano, lo anímico contra la materia, Ahura Mazda contra Ahriman, los intereses de este mundo contra los del otro, esquemas bipolares clásicos. Plotino les retraía a los gnósticos su «mezquina cosmología»⁴⁸⁸, por la cual despreciaban al Cosmos, al Hacedor del mismo y a los astros

En mitos repartidos por todo el globo terráqueo esos tres espacios o regiones cósmicas se hallan unidos por una especie de eje en su centro⁴⁸⁹. En ocasiones se imagina una escalera —por la que puede subir o bajar el chamán o el rishi hindú—, o

⁴⁸⁶ Recogido en Bruno, 2007, p. 101, n.3. Ver por ejemplo como Bruno divide el poder del mago en una triada de dominio de lo físico, lo matemático y lo metafísico: Bruno, 1998, p. 130. La triada tesis, antítesis y síntesis de Hegel también sigue un esquema no dual.

⁴⁸⁷ Recogido en Geurt Imanse, «Occult Literature in France», en Tuchman (org), 1987, pp. 355-360, p. 357. Traducción propia: «para que la misma causa engendre, en cada uno de los tres mundos, series de efectos correspondientes estrictamente determinables por cálculos análogos... El mismo principio hace que el molusco segregue el nácar y el corazón humano amor: la misma ley gobierna la comunión de los sexos y la gravitación de los soles». O sobre la lectura no dualista de la Trinidad en Eliphaz Lévi, derivada de su teoría del equilibrio de opuestos, véase, Hanegraaff, 2012, pp. 245-246.

⁴⁸⁸ En palabras de Jesús Igal, editor de la edición de Gredos de las *Enéadas*: Plotino, 1992, p. 484.

⁴⁸⁹ Eliade, 1999 [1955], p. 42 y ss., *Definiciones herméticas armenias*, I, 1, en Renau Nebot (ed.), 1999, p. 529.

bien es donde se alza el árbol cósmico⁴⁹⁰, mientras que varias culturas imaginan un árbol que se alza en el centro del universo⁴⁹¹. En la cábala, la ordenación cósmica a partir del árbol se utiliza como ayuda visual para explicar la jerarquía cósmica, inscrita en un árbol, el Árbol de la vida, con diez peldaños, de la forma más baja de existencia hasta el Ser Supremo⁴⁹². En resumen, la ordenación en tres partes es una de las señales de salida del pensamiento binario⁴⁹³.

4.1.1 El pensamiento mítico-mágico y el no dualismo

Una de las características más singulares del pensamiento mítico es que no establece distancia entre lo ideal y lo real y entre el sujeto y el objeto, que como ya se ha apuntado resulta quizá la experiencia mística primordial. Según la epistemología no dual, se produce una inversión del sentido: al conocer, somos conocidos; al tocar, igualmente nos tocan. Esta perspectiva permite conformar sujeto y objeto al unísono, establecerse en la relación.

La disposición en pares complementarios es para Cassirer lo que separa al mundo de la imaginación o de la representación con el de los hechos empíricos, «la realidad» en términos ingenuos, es que en ésta se distinguen sin duda los pares de contrarios: lo idéntico de lo diferente, lo fijo de lo que varía. Los elementos captados por lo sensible han de sintetizarse en el pensamiento teórico previo paso a que se fijen; al sintetizarlos se los incluye en el conjunto de la representación, proceso en que se establecen las relaciones entre ellos y respecto a la totalidad.

Por ello, Cassirer concibe una relación fluida en la conciencia mágica entre lo objetivo y lo subjetivo que se produce en el dominio de la imaginación, ya que lo que se percibió en la experiencia sensible ha de ser filtrado por el pensamiento crítico,

⁴⁹⁰ Eliade, 1999 [1955], p. 48 y ss.; Znamenski, 2007, p. 33.

⁴⁹¹ Eliade, 1999 [1955], p. 47 y ss.

⁴⁹² Harpur, 2006 [2002], p. 190.

⁴⁹³ Por ejemplo, también Panikkar utiliza igualmente la forma tripartida para superar la tendencia dual con su idea de trinidad teoantropocósmica o cosmoteándrica, integrados lo divino, lo humano y lo cósmico. A propósito del árbol cósmico como enlace entre los tres niveles cósmicos, en diversas culturas chamánicas se cree que sus ramas llegan al Cielo mientras que sus raíces alcanzan el Infierno: Eliade, 1976 [1951], p. 220.

Una de las variantes del árbol cósmico lo piensa invertido, con la copa en el suelo y las raíces en el cielo (Vázquez Hoys; Muñoz Martín, 1995, pp. 25-27), con uno de sus modelos más famosos en el árbol de la vida cabalístico con las diez sefirot. Robert Fludd se influyó en él para uno de sus grabados de *Utriusque cosmi...*, del 1617, una de las representaciones más famosas de dicha idea.

En esa quintaesencia de la filosofía religiosa que para mí es la alquimia —entre otras cosas— también se simboliza con uno, el llamado árbol filosófico; uno aparece en muchos grabados, como en *Anatomia auri* de J.D. Mylius (1628), en el que se muestran los logros de la pesquisa.

introduciéndolo en un esquema de relaciones con el conjunto. «Se trata de una tarea siempre renovada del espíritu en virtud de la cual los perfiles de lo que llamamos el ser objetivo se remueven constantemente para volver a adoptar otra figura nueva y diferente»⁴⁹⁴.

El hermetismo utiliza antinomias como en un pensamiento binario, pero tiene vías de escape al incluir en un conjunto operativo las fuerzas bipolares en formas complementarias cuyo sentido es crear la fricción y con ella el movimiento. Ello aparece incluso en los modernos textos de neo-hermetismo, como *El Kybalion*, texto neo-hermético reciente desde un punto de vista historiográfico; en el séptimo principio en concreto se asegura que todo ser tiene un principio masculino y otro femenino en su interior⁴⁹⁵. Como veremos en este mismo capítulo, esa intuición se traslada a la imagen como un rey y una reina, que aparecen en muchos de los grabados de alquimia. También indica en otro fragmento: «Todo es doble; todo tiene dos polos; todo, su par de opuestos: los semejantes y los antagónicos son lo mismo; los opuestos son idénticos en naturaleza, pero diferentes en grado»⁴⁹⁶. La creatividad surge de la relación entre ambos. En el mismo sentido el comentario a *El Kybalion* añade: «el Calor y el Frío son de naturaleza idéntica, siendo la diferencia simple cuestión de grados [...] Todo se reduce a vibraciones más o menos elevadas o bajas»⁴⁹⁷. Dos pares que se equilibran y cuya tensión proporciona la fuerza requerida para desplazarse⁴⁹⁸.

Una de las mejores definiciones del no dualismo la dio Ibn ‘Arabî a Averroes, cuando el filósofo aristotélico le preguntó al místico si la iluminación enseñaba lo mismo que el razonamiento. Ibn ‘Arabî contestó en su estilo que tiende a lo sublime: «Sí y no. Entre el sí y el no, salen volando de sus materias los espíritus y de sus cuerpos las cervices»⁴⁹⁹. Por la fisura entre las respuestas binarias antagónicas surge lo otro más allá de lo racional.

Lo que la experiencia sin filtros pone de manifiesto es un retorno al monismo, una unión con todo lo existente en la que se trascienden las limitaciones marcadas por el ego o el cuerpo; afirma Lachman que modernos con un influjo del pensamiento hermético

⁴⁹⁴ Cassirer, 1971 [1964], p. 54.

⁴⁹⁵ Tres iniciados, 2012, p. 33. Sobre el sistema de pares de opuestos complementarios, Harpur, 2006 [2002], p. 109 y ss.

⁴⁹⁶ Tres iniciados, 2012, p. 26.

⁴⁹⁷ Tres iniciados, 2012, p. 102.

⁴⁹⁸ Según el aforismo del estudioso decimonónico de la magia, Eliphas Lévi: «En la naturaleza todo se conserva gracias al equilibrio y se renueva con el movimiento»: Lévi, 2011 [1859], p. 399.

⁴⁹⁹ Corbin, 1993 [1958], p. 57.

como Ouspensky (o Gurdjieff y Blavatsky y tantos artistas visionarios) han experimentado visiones de unión con el cosmos de ese estilo⁵⁰⁰.

Es por ello por lo que en la tesis se discrepa del punto de vista defendido por Horkheimer y Adorno en su *Dialéctica de la Ilustración*, donde aseguraron que en la magia o en el animismo se establece una dualidad que escinde sujeto y objeto⁵⁰¹. La característica del pensamiento mágico en su forma no dual es precisamente intentar superar el marco dual calor/frío, mente/cuerpo, espiritual/material, suspender la separación entre el yo y el contexto. No todas las escuelas esotéricas, por tanto, son duales; más aún, el porcentaje de no dualidad en el pensamiento mágico es mucho mayor que en otras formas de pensamiento. Al ir a un estadio de la conciencia previo a la escisión, los magos pueden teóricamente manipular aquello que no les pertenece como sujetos, siguiendo la ley de las correspondencias.

Pero conviene matizar que, aunque en el no dualismo se diluyen las fronteras entre el yo y lo otro, se hace no por un inflamamiento del ego sino por una ruptura de la separación dualista, en una experiencia primordial incomprensible desde los parámetros racionales y del sentido común. Este tipo de estructura mental sigue otras directrices. Por ello la extrañeza que suscitan personas que se han guiado por criterios visionarios, aún más desde el apogeo de la valoración de lo racional durante la era moderna.

4.1.2 El otro por excelencia: su satánica majestad

Pero, ¿cuál es la forma más tradicional de expresar lo dual en la cultura judeocristiana? No se puede hablar del esquema bipolar sin que se mencione al diablo. De acuerdo con Jean Bodin, autor de *Demonomanie*, tratado de brujería del XVI, la tradición hermético-neoplatónica originó confusión entre los buenos y malos espíritus, con sus ofrendas y tratos con los daemones en lugar de lo diabólico. «*les nouveaux Academiques ont posé ceste maxime qu'il faut coupler et lier le ciel et la terre, les puissances celestes et terrestres, et conjoindre les uns avec les autres, pour attirer la puissance divine... sur laquelle hypothese on Pert dire que le maestre en l'art Diabolique... a fondé toutes les sorceries et invocations de Diables*»⁵⁰².

⁵⁰⁰ Lachman, 2011, pos. 694.

⁵⁰¹ Horkheimer y Adorno, 2001 [1969], p. 70.

⁵⁰² Recogido en Christopher Baxter, «Jean Bodin's *De la démonomanie des sorciers*: The logic of persecution», en Anglo (ed.), 1977, p. 87. Traducción propia: «los nuevos académicos ponían esta máxima que acoplaba el cielo y la tierra, las potencias celestes y terrestres conjugadas entre sí para atraer

Mircea Eliade aporta varios ejemplos de diversas culturas no dualistas en lo teológico en las que el diablo colabora con Dios en la creación, o bien Dios y el Diablo son consanguíneos, o bien coeternos. En estos mitos, Dios necesita la ayuda del Diablo, de lo otro complementario, para poder dar forma definitiva al mundo⁵⁰³. La relación entre los dos principios complementarios del caduceo hermético —alegorizados por las dos serpientes— en el saber alquímico no es la misma que la que existe entre los opuestos de un esquema maniqueo, con Ahura Mazda y Ahrimán, o Cristo y Satanás en el cristiano. Henry Corbin afirma que, para que el diablo sea como Ahrimán, no puede estar «en relación de complementariedad, sino de contradicción. Se pueden integrar los complementarios, pero no los contrarios»⁵⁰⁴.

Sobre la necesidad de dos energías, Goethe expresó una idea similar a la de Blake de los dos polos que se contrapesan y cuya consecuencia es la generación creativa en el «Prólogo al Cielo» del *Fausto*. Dios reconoce que entre los espíritus negadores el Maligno es el que menos le molesta, ya que el hombre se relaja fácilmente pero el diablo lo agujonea y con ello lo estimula.

Esta idea fue sintetizada por Escher. Finalmente, miembros de un equipo, lo que hacen el bien y el mal, Ahura Mazda y Ahrimán, o cualquier otra polaridad por el estilo, es repetir el gesto de las dos figuras de la litografía del artista neerlandés *Encuentro*: parecen alejarse pero para finalmente alcanzar un acuerdo y estrecharse las manos; por muy alejados que parezcan hallarse, por diferentes que sean sus posturas, por naturalezas variadas entre luz y sombra, al terminar la representación, ambos juegan a lo mismo.

Acabaremos este breve subapartado con otro ejemplo literario en el que los dos principios se confunden y al final no se sabe quién es el principio benigno y cuál el maligno. En varios puntos de la novela fantástica —en ambos sentidos— de Alfred Kubin, *La otra parte*, ya utilizado en el capítulo anterior, el narrador asiste a la pelea entre dos de los personajes, el magnate del Reino de los sueños, Patera, con su

a la energía divina... sobre aquella hipótesis Pert dice que el maestro en el arte Diabólico... ha fundado todas las hechicerías e invocación de demonios». Más sobre Bodin: Hanegraaff, 2012, p. 87.

Siglos más adelante, el dadaísta Hugo Ball señalaba perspicazmente esa necesidad de explorar la otredad: «El artista experimenta la fealdad; el filósofo, la mentira; el moralista tiene que ver con la corrupción; el santo, con Satán»: Ball, 2005 [1914-21], p. 343.

⁵⁰³ Eliade, 1984 [1962], p. 106 y ss.

⁵⁰⁴ Corbin, 2000 [1984], p. 62. El no dualismo concilia aparentes opuestos que acaban por demostrar ser complementarios: Antoine Faivre, «The Children of Hermes and the Science of Man», en Merkel y Debus, 1988, pp. 424-436, p. 426. Otra cuestión sería dilucidar si en realidad Dios y el diablo formarían en realidad dicha relación de complementariedad, en una formulación que no fuera maniquea.

contrincante por dirigir la ciudad, el estadounidense Bell. Pero esos dos personajes y su lucha pronto se convierten en símbolos de las tendencias contrapuestas en lucha eterna, y así los ve el narrador, como una especie de pelea cósmica entre colosos, en la que ambos acaban fundidos en una única masa que en su movimiento incesante produce océanos de sangre, de carne, de pecios. El narrador pasa a ser consciente de que Patera y el estadounidense Bell en realidad son dos caras de la misma deidad, como Jano.

Como se reflexiona en la novela, durante unas visiones cósmicas en las que el trasunto de Dios y el del diablo se vuelven uno: «Después de sucesos que eran eternos y atemporales, tras las tensiones propias de un proceso transformador cada vez más eruptivo, todo acabó adoptando la forma de su contrario. El nacimiento fue seguido por la necesidad intensa de acceder al punto medio, cosa que ocurrió en un instante»⁵⁰⁵, ilustrado por [un dibujo de Kubin](#). Después de lo cual, el universo se reduce a un punto —uno de los objetivos máximos de la meditación— y el narrador ya no sabe nada más. ¿Qué puede haber tras ello? El repliegue del cosmos a su punto alfa-omega y un nuevo comienzo tras el descanso reparador.

4.1.3 Un punto de vista no dual para la teoría estética

La mentalidad no dualista también puede trasladarse al ámbito de la estética, la imagen y la representación. De hecho, este movimiento ha caracterizado la experimentación artística vanguardias, de John Cage a Fluxus, por ejemplo. En el momento estético, la separación sujeto-objeto queda superada, ambos englobados en el instante de recepción artística. Quien lee, olvida temporalmente su condición de lector, sumergido en lo leído cuando se trata de un buen fragmento literario o de una lectura absorbente; queda sobrecogido, raptado por el arte o por la destreza del fabulador, en una situación en la que deja de ser sujeto pero tampoco es objeto, un punto intermedio entre ambas condiciones que destaca como una de las cualidades máximas de la experiencia estética. El surrealista Max Ernst le da un toque personal que revela muchas de las claves de la tesis: *«I made myself a seer. I saw. And I found myself, to my surprise, in Love with what I was seeing, wanting to be identified with it»*⁵⁰⁶.

⁵⁰⁵ Kubin, 1988 [1909], pp. 352-353.

⁵⁰⁶ Recogido en Bauduin, 2014, p. 84. Traducción propia: «Hice de mí mismo un vidente. I vi. Y me encontré a mí mismo, para mi sorpresa, en Amor con aquello que estaba viendo, queriendo ser identificado con eso». El grupo quería un estado de gracia en el cual percepción y representación de la imagen fuera uno: Bauduin, 2014, pp. 98-99.

La idea tiene una implicación inmediata en lo estético. En las teorías del arte de la India, China o Japón, con influjo del budismo mahayana, el vedanta advaita, el taoísmo o el zen, no se trata de ver la obra de arte, con un sujeto que se apodera del objeto, sino de fundirse en lo observado, de romper la ilusoria separación entre ambos⁵⁰⁷, como en la teoría de rasa, los sabores, en la India, o de yugen en Japón. Rasa no pertenece a la obra ni tampoco está contenida en el sujeto.

El problema estético con la dualidad es distinguir la obra de la no obra, el rasa que nos provoca un lienzo, una música, un verso, del resto de experiencias. Para Giorgio Colli, la representación «no tiene sustancia, es una simple relación, una conexión fluctuante entre dos términos —llamados provisionalmente sujeto y objeto— inestables, cambiantes, continuamente variables, transformándose el uno en el otro, de modo que lo que en una representación es sujeto será objeto en otra»⁵⁰⁸, un saber que ya afirmaban las *Upanishads* hindúes o Parménides.

Algunas teorías estéticas han aplicado la intuición al arte. Por ejemplo, el giro icónico propuesto por el filósofo y teórico del arte Gottfried Boehm plantea no ver la imagen solo como un objeto, sino también como un proceso⁵⁰⁹, lo cual nos lleva automáticamente a fijar la atención en las relaciones, y por tanto en buena medida a superar la dualidad sujeto-objeto, a unirlos en la acción experiencial.

En su teoría del símbolo Gombrich establece una dualidad de posturas ante la imagen en la tradición estético-filosófica europea: la del misticismo neoplatónico y la del intelectualismo aristotélico⁵¹⁰. Más que esa justa pero demasiado primaria distinción, se podría realizar un estudio para mostrar el trasfondo intelectualista —o racionalista— que puede hallarse en la teoría de la imagen neoplatónica y a la inversa.

Aunque en esta tesis nos ciñamos más a la tendencia neoplatónica por inclinación, por mentalidad y por ser minoritaria actualmente —en los sectores hegemónicos culturalmente—, ello no implica que se abogue por ella obviando concepciones más racionalistas, actitud que seguiría dentro del marco cultural dualista —dos polos, bueno/malo— y de la aspiración al monismo, que busca una imposible eliminación del que se considera contrario. En primer lugar, y lejos de ello, en la tesis se está proponiendo un uso simultáneo de ambas corrientes o sensibilidades, unas interpretaciones más intuitivas deben contrapesarse con el uso generoso de fuentes y

⁵⁰⁷ Loy, 2010 [1988], pp. 310-314.

⁵⁰⁸ Colli, 2002, p.38.

⁵⁰⁹ Boehm y Mitchell, 2009, p. 108.

⁵¹⁰ Gombrich, 2001 [1972, 1984], p. 179.

con el intento de argumentar las posiciones, dos virtudes que han de sustentar una buena exégesis; igualmente, un enfoque metódico y riguroso debe dejar zonas de aire para que vuele la imaginación. El ser humano sueña pero también razona, la magia existe pero en ciertos aspectos.

Otro aspecto de las implicaciones estéticas de la *forma mentis* no dual se encuentra en la manera de reflexionar a propósito de la imagen. Como en tantos otros aspectos, en los siglos álgidos del racionalismo —el XVIII y el XIX— el dualismo también se proyectó a la teoría del arte y, por ende, a la teoría de la imagen. Se estableció una distinción demasiado tajante entre la imagen como representación y la imagen como simbolización, una vertiente naturalista y otra idealista, pero esa división es artificial: la imagen, cuando es figurativa, siempre contiene ambas potencias en un grado u otro.

Para concluir el breve apartado, y por efectuar esa forma epistemológica elogiada en la tesis de pensar en imágenes, se utilizará una para ilustrar qué se está tratando de explicar. [En uno de los grabados](#) más señeros de una de las grandes obras hermético-alquímicas, el *Amphitheatrum sapientiae aeternae*, de H. Khunrath, imprescindible en un repertorio de libros de grabados de alquimia, según Arola⁵¹¹, se muestra visualmente un ideal de alquimista no dual, que incluye tanto la religión o espiritualidad, como la ciencia y las artes.

La obra se conoce como el oratorio, aunque podría llamarse igualmente laboratorio. Este espacio de síntesis de conocimientos ilustra el ideal de la pansofía hermética renacentista. Se ve la sala de trabajo de un alquimista: a la izquierda, se dispone una zona para orar, mientras que a la derecha se sitúa un laboratorio con diverso instrumental, como hornos para indagar en la materia. En el espacio central se representa la mesa de trabajo, en la que hay instrumentos de música y otras herramientas necesarias para ejercer las artes liberales. El arte permite ascender y descender por la escalera de Jacob de lo inteligible a lo sensible, mediador entre el espacio de lo divino, con el oratorio, y el del horno para indagar en lo químico⁵¹². De manera que, en mi forma de interpretar el grabado, se pone de manifiesto un ideal no dualista del conocimiento, que incluye lo espiritual/religioso, lo artístico y lo científico.

4.2 El no dualismo en la historia de las ideas. 4.2.1. El viaje a Oriente.

⁵¹¹ Arola, 2002, p. 268. Sobre el *Anfiteatro de la sabiduría eterna* de H. Khunrath escribe Lévi: «la parte esotérica e inefable de la ciencia, se expresa mediante magníficos simbolismos dibujados y grabados»: Lévi, 2011 [1859], p. 275.

⁵¹² Arola, 2002, p. 271.

Aunque en el marco europeo la vía de pensamiento no dual fuera minoritaria, en Asia y en el subcontinente indio siempre gozó de predicamento y de prestigio. Encontramos variantes en las tres grandes religiones, tanto en el hinduismo —*vedanta* y *advaita*—, como en el budismo —*theravada*, *mahayana*, *vajrayana*— o en el taoísmo en China, con escuelas filosóficas de gran prestigio. Las características del no dualismo occidental, además de haber sido siempre minoritarias, en general no han alcanzado un nivel teórico y práctico tan radical o a fondo que en las de escuelas consolidadas orientales, como el budismo Chan que ofrece como vía de liberación el silencio, «entendido como una crítica a los límites del lenguaje, una crítica al pensamiento representativo y una crítica a cualquier aproximación logocéntrica, asentada en el concepto convencional de subjetividad»⁵¹³. El objetivo es dejar el *samsara* y alcanzar el estado *nirvánico*:

El efecto que tiene la activación de este punto de vista liberador es el despertar del sueño de una realidad *samsárica*, es decir, la liberación de la ilusión que crean los hábitos y dependencias recurrentes. *Nirvana* es el punto de vista del liberado en vida, el liberado de lo familiar, de lo conocido, del hábito cognitivo⁵¹⁴.

En cuanto al budismo tibetano de influencia tántrica, emplea diversas técnicas para superar la mentalidad dualista. La idea se cita constantemente en el arte tántrico, —y, en términos generales, en buena parte del arte realizado en la India—, por ejemplo en la figura del dios con su Shakti (su poder), ambos representados en figuras de hombre y mujer.

Para metaforizar que los dos principios de la dualidad operan en relación existe un motivo iconográfico de gran potencia visual en todo el tantrismo. La experiencia mística de reunión del principio femenino con el masculino se alcanza con la visualización y meditación en un *maithuna* sublime, una unión sexual mística; en este motivo, el dios y la diosa copulan mientras expresan estados pasionales o vicios, de manera que así se redimen los deseos por la iluminación⁵¹⁵. Una representación que tiene como fin

⁵¹³ Zuloaga, 2013, p. 38.

⁵¹⁴ Zuloaga, 2013, p. 206.

⁵¹⁵ Vinatea Serrano, 2005, p. 229; Eliade, 2008 [1948], pp. 175-183. La búsqueda de una sexualidad no dual en el tantra que no escinda cuerpo de espíritu, en Kripal, 2001, p.101. Sobre la unión del dios y la diosa en el tantra: Jung, 2002 [1956], pp. 392-393. Puede tratarse tanto de los dioses tibetanos como del dios Shiva que se une a la diosa Shakti en el tantrismo y en el shivaísmo hindú.

estimular la meditación en la relación de los pares de opuestos experimentada durante la existencia mundana.

El motivo iconográfico se encuentra muy a menudo en el arte del Tíbet. La representación de ese *maithuna* entre dioses en pleno acto sexual, en figuras que en ocasiones alcanza una gran belleza formal, y también una gran complejidad de significados, destaca como uno de los motivos iconográficos predilectos del arte budista tibetano, con el dios y la diosa. Refleja de una manera rotunda la relación que existe entre los dos aparentes opuestos. ¿Podía visualizarse de una manera más contundente y efectiva que esa? En cualquier caso, resulta una manera chocante de mostrar esta idea religiosa, si se tiene en cuenta otras religiones mundiales. Este motivo iconográfico reaparecerá, según veremos, en la *coniunctio* alquímica.



Estatuilla con el dios Vajradhara, siglo XVIII

En la China y en la Corea del Sur taoístas hay el símbolo más universal del no dualismo, el [diagrama de la polaridad suprema o yin-yang](#). Yin como lo femenino, lo húmedo, lo oscuro, el lado norte de la montaña; yang como lo masculino, seco,

luminoso, el sur de la montaña⁵¹⁶. La idea de dos fuerzas complementarias alcanzaba incluso al alma. Una es *shen*, el alma hálito, alma *yang*, que se convierte en espíritu de luz brillante al morir la persona; la otra alma, la *yin*, es *kuei*, que al morir retorna a la Tierra; esta última liga a la persona con los ancestros, quienes a su vez son *kuei*. Los seres invisibles féericos, así como las estatuas, tienen igualmente ambas almas⁵¹⁷.

No puede negarse la dualidad máxima del diagrama de la polaridad suprema, pero lo une en un conjunto y, además, en lo que supone una ruptura total con el dualismo, sitúa una parte de *yang* en el corazón del *yin* y a la inversa: en lo activo está presente lo pasivo, y lo mismo sucede al revés. Además, el diagrama evidencia la ambigüedad intrínseca de tantas lenguas ancestrales: el carácter chino *Jing*, origen del *yin*, significaba tanto luz como sombra. Esa ductilidad se mantiene en las lenguas semitas de la Antigüedad, que a menudo tienen una lectura no dualista directa ya que muchas palabras significan al mismo tiempo algo y su antónimo, lo que complica enormemente la faena a los exegetas de sus textos

En lenguas europeas se encuentra un caso similar, en la raíz germánica *blanc*, origen por un lado de *blanco* (castellano), *blanc* (catalán, francés), *branco* (gallego, portugués) o *bianco* (italiano), y al mismo tiempo punto de partida de la palabra *black* en inglés. La raíz germánica aludía a la falta de color, oscura o clara, pero en el proceso de dualización cultural ello pudo derivar en una ausencia luminosa en las lenguas herederas del latín, o en una ausencia oscura en la variante *black*⁵¹⁸—el inglés *blank* presenta esa ambigüedad.

El tao se sustenta en la idea de acción no acción, Wei-wu-wei, la acción sin intencionalidad, ausencia tan necesaria como la falta de conceptualización para que, así, se puedan identificar vidente y lo visto. Al nombrar se establece una división entre ambos y una división del todo, un poblarse de particularidades. Para obtener la acción no dual, se tiene que evitar la acción impulsada por el deseo, que entonces nombra lo

⁵¹⁶ Jung, 2002 [1956], p. 451.

⁵¹⁷ Culianu, 1993 [1991], p. 86.

⁵¹⁸ Agustín Sánchez Vidal, «El Bosco, de la leyenda negra a la España negra», en Calvo Serraller, Bango Torviso, [et altri], 2006, pp. 305-326, p. 305. O el caso similar de Saturno: Los autores de *Saturno y la melancolía*, Klibansky, Panofsky y Saxl, se sorprenden por la falta de lógica que creen hallar en los viejos tratados de astrología, en los que Saturno tenía la doble naturaleza contradictoria de ser seco y húmedo (Klibansky, Panofsky y Saxl, 1991 [1964], pp. 148-149); ellos razonan esa contradicción como la adaptación de influjos diferentes aunque podría ser que, como en el caso de los vocablos, lo que se pretendiera reflejar era que Saturno influía en ese proceso entero, en ocasiones provocando sequedad, en otras humedad.

anhelado y por tanto divide el todo, por lo que el control de la intención al actuar tiene que procurar el cese de tal proceso. Entonces se ve el tao permanente⁵¹⁹.

En la India el no dualismo es enormemente relevante, ya que constituye una de las culturas que más alejada se ha mantenido del monismo cultural, por lo que en ella ha podido florecer con más fuerza. La cuestión es tan importante que la separación y ordenación entre las diversas escuelas se efectúa a partir de su condición dualista por un lado, no dualista por el otro, o corrientes mixtas; es, pues, el tema axial de algunas de sus teologías⁵²⁰.

Una forma visual de representar cierto contexto no dual es el célebre punto del tercer ojo, el chakra *ajna* y el punto pintado en la frente, *bindi*. En cierta medida, por mostrar estéticamente esta idea, se representa a los dioses iluminados en el arte de la India o Tibet con el tercer ojo, el de la mente, ya que el tercero pretende superar los dos físicos del pensamiento binario, el sí y el no y el resto de pares de opuestos⁵²¹.

Las escuelas no duales siguen bien vivas, como la advaita (literalmente no dual), el Shivaísmo de Cachemira o el kundalini yoga⁵²², tan vinculado al tantrismo hindú. «Superar los contrarios es, como se sabe, un *leitmotiv* de la espiritualidad india»⁵²³. En palabras de Panikkar, también el advaita y el vedanta hinduistas proponen «*una harmonització de polaritats i una inclusió d'ambdós pols sense eliminar-ne cap i sense sublimar-los de tal manera que esdevinguin irrecognoscibles*»⁵²⁴. La explicación de Panikkar sobre cómo se piensa el proceso es canónica, y matiza perfectamente la intuición no dual.

En la fisiología del cuerpo sutil del yoga o el tantra, el yogui ha de aprender a manejar la energía ascendente de las dos fuerzas sutiles que se entrelazan a ambos lados de la columna vertebral, los conductos de *ida* y *pingala*, es decir, una figura similar a la del caduceo hermético. El objetivo es que asciendan por el tronco central, *susumna*, lo que implica una liberación ya en ese nivel de fisiología sutil de lo dual, equivalente en palabras de Mircea Eliade a la unificación del Sol y de la Luna⁵²⁵, símbolo que, como se

⁵¹⁹ Loy, 2010 [1988], p. 112 y ss.

⁵²⁰ Eliade, 1984 [1962], p. 118.

⁵²¹ Robert A.F. Thurman, «Saviesa i compassió: El cor de la cultura tibetana» en Rhie, Thurman, *et al*, 1996 [1991], pp. 25-27, p. 26.

⁵²² La obra de referencia inicial sobre kundalini y su introductor en los círculos europeos fue *El poder serpentino*. Avalon, Arthur (a.k.a. Sin John Woodroffe, *El poder serpentino*. Buenos Aires: Kier, 1972 [1918]. Sobre tantra y no dualismo: Loy, 2010 [1988], pp. 45-46.

⁵²³ Eliade, 1984 [1962], p. 120.

⁵²⁴ Panikkar, 2014, p. 780. Traducción propia: «una armonización de polaridades y una inclusión de ambos polos sin eliminar ninguno y sin sublimarlos de manera que devengan irreconocibles».

⁵²⁵ Eliade, 1999 [1955], pp. 94-95; similitudes tantra y caduceo: García Font, 2000, p. 102.

verá, también aparece en la alquimia. El yogui deviene así un *jivanmukta*, liberado en vida, como quien alcanza el estado nirvánico en el budismo. Las dos serpientes enroscadas se relacionan con el ritmo constante, sístole y diástole cósmica, el enrollar y desenrollar de las dos serpientes, el *solve et coagula* en la terminología y el imaginario alquímico⁵²⁶, como veremos en el capítulo correspondiente.

La metafísica hindú —las metafísicas hindúes, más correctamente— proponen en el dicho *jivanmukti* un ideal de destino humano⁵²⁷, el liberado de los condicionamientos en vida, el cual ya no está sujeto al marco dual de las parejas de opuestos. Si lo que caracteriza a lo humano en su aspecto de vida física y social es la construcción binaria, sumirse en un maniqueísmo ontológico, la liberación consistirá precisamente en superar ese estadio. Ello se plasma con imágenes de contradicción, como dar con una puerta en un muro sin ninguna, o un sol inmóvil⁵²⁸. De hecho, las representaciones de lo sagrado normalmente resultan paradójicas y oximorónicas; significan dos o más cosas a la vez, antitéticas casi siempre, para mostrar el no dualismo de lo divino, que escapa a la lógica binaria de la razón.

Sin embargo, al final del camino, el *jivanmukta* se percató de que el objetivo del advaita o del budismo mahayana no es iluminarse en el sentido dual, ya que al hacerlo uno cae en la cuenta de que siempre se ha dispuesto de esa perspectiva. Shankaracharya señala la obviedad de que Brahman no puede ser algo a alcanzar porque está dentro de todo, y nadie puede alcanzar lo que ya es⁵²⁹.

Mencionamos pues la figura de Brahman, lo absoluto, el Sí Mismo cósmico, la idea axial que sustenta el no dualismo vedántico, sobre todo el advaita, y que constituye el fundamento último de todas las cosas. Es aquello en lo que ha de meditar el advaitin. Una de las diferencias fundamentales con el budismo radica en que el advaita sustancializa el Yo esencial, el Atman, que identifica con el Brahman, con la célebre fórmula *tat tvam asi*, Eso eres tú⁵³⁰.

⁵²⁶ Burekhardt, 1994 [1960], p. 120.

⁵²⁷ Eliade, 1999 [1948], p. 220. El *jivanmukta* en el Vedanta: Ruiz Calderón, (ed), 2009, pp. 252-264.

⁵²⁸ Eliade, 1999 [1955], pp. 91-92.

⁵²⁹ Loy, 2010 [1988], pp. 254-255. Loy sostiene que, pese a hallar soluciones opuestas, el budismo mahayana y el vedanta advaita proponen una visión no dual equivalente de lo que existe, describen lo mismo, la no separación entre sujeto y objeto, pero la interpretan con sustanciales diferencias, basadas justamente en la sustancia y en absolutizar uno de los dos polos, yo y mundo: Loy, 2010 [1988], p. 216 y ss.

⁵³⁰ Loy, 2010 [1988], p. 41.

Algo que no puede expresarse en palabras ni ser pensado por la mente, pero que es el medio por el cual la palabra es expresada y la mente pensada⁵³¹. Obvio está decirlo, para alcanzar el estado o la conciencia de Brahman es extremadamente complicado. Además, resulta contradictorio. Por definición, la paradoja guía este tipo de conocimientos no duales, puesto que intentan cortar la red dual creada por el lenguaje, el razonamiento y el «sentido común», en una *forma mentis* autocontradictoria, puesto que intenta superar el propio pensamiento racional para llegar a la intuición⁵³². Las escuelas no duales orientales utilizan un lenguaje paradójico que evidencia la simultaneidad de la acción de los opuestos, algo que rompe la lógica causal.

Con todo, el no dualismo piensa en ambos términos, razón e intuición, no como una dicotomía; al contrario, en la razón subyace la intuición, entendida como un asir la esencia de las cosas. En sánscrito, la complementariedad de ambos es más clara, *vijñana* y *prajña*, ambos con la raíz *jña*, saber, conocimiento —la misma raíz del griego gnosis—, en *vijñana* entendida como discriminación, diferenciar entre cosas, razón, mientras que *pra* es emanar, conocimiento espontáneo, no fruto de la actividad de un sujeto, sino de la emanación de la esencia⁵³³.

Lo real es Brahman, fundamento también del mundo empírico, cuyo grado de realidad parte de él. No obstante, aunque solo Brahman sea real, el mundo empírico existe, de acuerdo con el advaita⁵³⁴. El gran maestro advaita, Shankaracharya (siglo IX d. C.), le da a la idea de *maya* un sentido más positivo que en la tradición vedántica: lo concibe como «la fuerza causal carente de principio que es responsable de la creación del mundo»⁵³⁵.

Desde el criterio de la metafísica advaita, la realidad última del ser humano y la del universo son idénticas, esa la sustancia última —o la falta de sustancia, en otra variable—, que en la filosofía vedántica de la India se denomina Parabrahman, Brahman supremo. A él lleva la meditación y su resultado: la contemplación no dualista, en una forma parecida a la neoplatónica, en la que el sujeto se pone a sí mismo a la sombra: de esta manera refleja el objeto. En la disolución en el Uno hay uno de los aspectos de

⁵³¹ Panikkar, 2014, p. 821.

⁵³² Loy, 2010 [1988], p. 190; Panikkar, 2014, p. 893; paradoja y alquimia: García Font, 2000, p. 187.

El pensamiento paradójico y autocontradictorio recuerda el «[Apresúrate siempre despacio](#)», del *Sueño de Polifilo* (Colonna, 2013 [1499], p. 164), aforismo de claro regusto no dual, tanto como un *koan zen* o un verso del *Tao Te King*. El acertijo que rompe las estructuras lingüísticas y, en consecuencia, las de pensamiento, como forma de saber.

⁵³³ Loy, 2010 [1988], p. 151.

⁵³⁴ Loy, 2010 [1988], pp. 78-79.

⁵³⁵ Loy, 2010 [1988], p. 83.

origen neoplatónico que chocan con ciertas lecturas de las doctrinas cristianas, musulmanas o del judaísmo⁵³⁶ —religiones mayoritariamente duales, pese a que con tendencias internas que también lo trascienden en todas ellas. Pero a las tres doctrinas monoteístas les cuesta aceptar la idea de identidad mística con Dios.

Esa es la experiencia original que se alcanza con ciertos tipos de meditación; los ejercicios de la escuela advaita vedanta intentan superar el ego y su división esencial, que se podría formular como cuanto menos yo, más Yo, en una de las paradojas de la espiritualidad. Parabrahman y el Uno. El yo contemplativo supera la división racional con el objeto; se torna él mismo el objeto de la contemplación, que refleja el objeto supremo. Para conocer, la razón ha de reflejar, ha de «hacerse» una con aquello que está conociendo. Seguramente sea Plotino el filósofo más próximo a las escuelas de sabiduría advaita⁵³⁷.



Anónimo. Manuscrito tántrico. Las dos formas de energía giran alrededor de un *lingam* invisible por los conductos de *ida* y *pingala*, Basholi, 1700

4.2 El no dualismo en la historia de las ideas. 4.2.2. El linaje filosófico no dualista occidental.

⁵³⁶ Byrne, 2007, p. 99, n. 91.

⁵³⁷ Partridge lo califica de monista, Partridge, 2005, pp. 49-50.

Se ha sostenido que el pensamiento no dualista es minoritario en la historia de la cultura occidental, aunque encontramos en su tradición algunas representaciones tuyas tanto en su raíz grecorromana como en la judía. En este apartado se intentará resumir autores y tendencias. Teniendo en cuenta, claro está, lo problemático de las etiquetas “oriental” y “occidental”. En el judaísmo esta idea se alegoriza con las dos columnas del pórtico del templo de Salomón, Jakin y Boaz, una negra y la otra blanca, pero ambas necesarias para erigir el templo y para que se aguante en pie. También son esenciales en el [simbolismo masónico](#).

Otro símbolo fundamental del judaísmo, el [sello de Salomón](#), de gran importancia asimismo en tantas otras culturas y tendencias espirituales —hinduismo, [teosofismo](#), el [sello de Lévi](#), Aurobindo, etc.—, simboliza esa condición del ser humano perfecto que posee ambas naturalezas o polos: masculino-femenino, activo-pasivo, fuego-agua. Además, para Burckhardt personifica también los cuatro elementos, y defiende igualmente que *La tabla esmeralda* alquímica conforma una explicación simbólica al sello de Salomón⁵³⁸.

En la tradición filosófica grecorromana y herederos europeos, encontramos un linaje de pensadores que muestran trazas o estructuras completas de esta manera de pensar, compuesto por entre otros algunos presocráticos, Plotino, el Pseudo Dionisio, místicos cristianos como el maestro Eckhart, Nicolás de Cusa, Giordano Bruno, Spinoza, Schelling y, en cierta medida, a Foucault, así como otros filósofos continentales, y es que desde los años setenta del siglo XX se detecta un intento colectivo de superación del marco dual y de sus contradicciones, ya sea por un intento totalitario de monismo cultural, con la eliminación de la polaridad por asimilación, el consenso de lo hegemónico, evidente en política, ya siendo conscientes de los problemas que comporta el dualismo y el intento de trascenderlos.

Entre los filósofos no dualistas o con rasgos de no dualismo occidentales puede detectarse un matiz diferenciador, lo que caracteriza a los previos a la modernidad es la defensa de los beneficios de la coincidencia de contrarios, mientras que a partir de Spinoza y con los posestructuralistas es la reunión del sujeto y el objeto, de una manera

⁵³⁸ Burckhardt, 1994 [1960], p. 64 y 192. A modo de digresión, y continuando con *La tabla esmeralda*, en su célebre aforismo, según el cual lo más alto procede de lo más bajo, encontramos una *forma mentis* no dual: como el diagrama de la polaridad absoluta taoísta, para encontrar el origen de algo hay que buscar en lo contrario. Artaud, en *Heliogábalo*, reflexionó sobre el sello también citando implícitamente a *La tabla esmeralda*: «El mundo de arriba y el Mundo de abajo se reúnen en la Estrella de seis puntas, sello mágico de Salomón, y ambos terminan en punta, lo visible como lo invisible, lo creado como lo increado»: Artaud, 1981 [1934], p. 83.

u otra. En general, los más decididamente no duales han sido aquellos pensadores con influencia del misticismo. Con todo, el pensamiento occidental ha funcionado casi siempre con un punto de partida en los términos binarios, dos polos en colisión, el idealismo o el materialismo, Dios o el Mundo, tradición o reforma, los clásicos o los vanguardistas, antiguos y modernos, izquierda o derecha...

En la Grecia arcaica la combinación de los principios binarios tenía un fundamento espiritual. Por ejemplo, el dionisismo y lo apolíneo: la religión arcaica no caía en el dualismo y los hacía actuar conjuntamente, medio año para cada cual, a diferencia de Nietzsche en este binario, probablemente como reacción al exceso de Apolo y de logos en la sociedad decimonónica.

Entre los filósofos presocráticos todavía hay un fuerte contenido no dual. La unidad de conciencia preexistente en las llamadas religiones naturales o incluso entre algunos pensadores presocráticos; en Heráclito se halla un aforismo de este estilo, que toma diversas formas dependiendo de la fuente, pero que podemos formular como: Acople de tensiones el del mundo, como el del arco y la lira⁵³⁹. La idea defiende una unión, síntesis o complementariedad de contrarios —por la simple razón de que todavía estos no se habían separado en el dualismo.

En la concepción cósmica de Empédocles, el modo universal funciona por dos principios, la Amistad y el Odio; puede leerse de un modo no dual, puesto que juntos establecen un ritmo y un ciclo compartido; la cuestión de dirimir si es dual o no dual en los presocráticos resulta siempre compleja, ya que se hallan en una época de transición o sin hegemonía de ninguna de estas pautas mentales; no obstante, como en Parménides, el conjunta forma un Uno, el Esfero, en un momento u otro del ciclo cósmico, lo que indica el origen monista que se encuentra en Empédocles. Unidad y pluralidad juegan en un esquema compartido, con diversas fases para cada cual, y los dos principios resultan necesarios para que se produzca dicho juego. En mi opinión, ello conforma un claro esquema no dual, que tiende a integrar en sí a los otros modos (monismo, dualidad y pluralidad).

⁵³⁹ Fragmentos 631 y 759 de la ordenación en la edición de Gredos (Tales, Anaximandro y Anaxímenes de Mileto; Pitágoras y los primeros pitagóricos; Alcmeón de Crotona; Jenófanes; Heráclito y Parménides, 1981, pp. 381-382, 386). En Pseudo-Aristóteles citando a Heráclito se presenta como: «Acoplamiento: cosas íntegras y no íntegras, convergente divergente, consonante disonante; de todas las cosas una y de una todas las cosas»: fragmento 571 en *Ibid.*, p. 325. Platón en cambio critica en *El Banquete* esa manera de expresar de Heráclito, al enjuiciar su expresión como poco rotunda: fragmento 630, *Ibid.*, p. 349.

La consideración de la vida en la materia como dual y la agrupación en pares también formaba parte de otra de las escuelas con puntos de contacto con el hermetismo y con el neoplatonismo, como la pitagórica, sobre la cual indica Feyerabend:

This alternative placed a large role in Pythagorean philosophy —it was part of a much larger table of opposites including male (odd)-female (even), right-left— and so on. Professor Seidenberg, who has been examining the origins of mathematical Concepts and procedures and who discovered a primitive layer, where numbers were arranged in pairs, conjectured that counting derives from a primitive rite involving pairs in a continuing dance⁵⁴⁰.

Platón significó en el área de conocimiento filosófico el gran cambio en la historia de las ideas hacia el marco bipolar. Con todo, ni él ni Aristóteles fueron completamente duales. Según O'Brien, Platón huye del esquema cósmico binario de Dios/materia por uno ternario —con lo ya dicho al inicio de este capítulo sobre no dualismo a propósito de la querencia no dual por las estructuras en tres elementos— de demiurgo, materia y formas. En cuanto a Aristóteles, estableció una ontología cósmica con dos entidades primordiales, el Dios primero, que es puro *Nous* divino, alejado de la Materia Prima; pero sin caer en un dualismo duro— ya que subordinó la materia al otro principio, el primero, sin el cual la materia no puede comenzar el movimiento⁵⁴¹; la materia explicaba la imperfección del cosmos, como en el jainismo o la doctrina *samkhya* hindú⁵⁴².

Uno de los aspectos no dualistas de Platón se encuentra en su combinación de espiritualidad e intelectualidad, al unir «el yo “oculto” y separable, que es el portador de los sentimientos de culpa y potencialmente divino, con la *psykhé* socrática racional, cuya virtud es una especie de conocimiento»⁵⁴³. La genialidad platónica estuvo en combinar *episteme* con *gnosis* equilibrándose la una con la otra, un proceso en el que

⁵⁴⁰ Feyerabend, 2011 [1996], p. 28. Traducción propia: «Esta alternativa ocupó un lugar preponderante en la filosofía pitagórica — formaba parte de una tabla mucho más amplia de opuestos como hombre (impar)-mujer (ni siquiera), derecha a izquierda, y así sucesivamente. El profesor Seidenberg, quien ha analizado los orígenes de conceptos matemáticos y procedimientos y que descubrió un estrato primitivo, según la cual los números se disponían en pares, conjeturó que esa manera de contar deriva de un rito primitivo que implicaba a los pares en una danza continua».

Sobre el dualismo de la experiencia humana, Ginzburg, 1989 [1986], p. 96.

⁵⁴¹ O'Brien, 2015, p. 87; Vinatea Serrano, 2005, pp. 83-84.

⁵⁴² En este sistema dualista, que da fundamento al yoga, la naturaleza (*prakriti*) y las mónadas espirituales (*purusha*) son dos principios eternos que no se derivan uno del otro. La conciencia la aportan los múltiples *purushas*, aunque a diferencia de en el platonismo la materia es activa, solo que está sumida en un movimiento perpetuo sin inteligencia: Glasenapp, 2007 [1948, 1958], pp. 175-189.

⁵⁴³ Dodds, 1985 [1951], p. 197.

hay antecedentes en la misma Grecia (Empédocles, Pitágoras) pero que él forjó de una manera más rotunda, quizá por su uso de la denostada escritura. En el crisol de sus diálogos convergieron la ontología del yo superior chamánico —Fedro— sin renunciar por ello al rigor del análisis y del método filosófico de argumentación racional.

En la Grecia de la Antigüedad (de la Tardo Antigüedad, en su caso) el gran referente en la superación del esquema dual es Plotino, una de cuyas virtudes consiste en la originalidad de ser uno de los pocos filósofos no dualistas de occidente. Plotino fue más decidido que Platón en su esfuerzo por evitar el dualismo: la belleza puede revelarse en el mundo sensible, la materia puede reflejar las emanaciones de lo inteligible. De hecho, es lo único del mundo sensible vinculado a ese reino de lo perfecto. La luz sensible es un reflejo de la inteligible, pero el sol que ilumina el mundo inteligible no es idéntico al que alumbra el sensible⁵⁴⁴.

Al final de las seis *Enéadas* de Plotino, en el punto culminante de su gran proyecto filosófico, cuando intenta transmitir la ascensión definitiva del alma al Uno, y por tanto la experiencia suprema reservada a un alma, el filósofo lo hace con unas hechuras no duales notorias, formas que serán un motivo recurrente de esta *forma mentis* tanto en Oriente como en los místicos no duales de Occidente. Escribe Plotino:

El objeto visto (si es que hay que hablar de «vidente» y de «visto» como de dos cosas, y no ¡audacia es decirlo! De ambos como de una sola cosa); pues bien, en aquel momento, el objeto visto no lo ve el vidente ni lo discierne, ni se representa dos cosas, sino que, como transformado en otro y no siendo él mismo ni de sí mismo, es anexionado a aquél, es una sola cosa con él, como quien hace coincidir centro con centro⁵⁴⁵.

El vidente entonces se funde con el Uno, dejan de haber diferencias entre vidente y visto, de manera que incluso ya no hay ni belleza, en ese momento supremo la belleza desaparece, ya que ella no deja de ser una percepción dual en el sentido de sujeto-objeto⁵⁴⁶. La visión que propone el filósofo evidencia puntos de contacto notorios con la meditación en el Brahman advaita, el absoluto supremo, en la que observador y observado se funden y pasan a ser lo mismo. Uno de los continuadores del legado de Plotino en la Tardo Antigüedad, Proclo, ahondó en la mirada no dual, con su teoría de

⁵⁴⁴ Como anécdota, y pese a ser decididamente platónico, el filósofo mantuvo a Aristóteles en los programas educativos de su escuela, pero para analizar aquello que pasaba en los niveles celestial y sublunar. Roger Castillo, 2017, p. 120 y ss.

⁵⁴⁵ *Enéadas* VI, IX, 10, en Plotino, 2009, p. 551.

⁵⁴⁶ *Enéadas* VI, IX, 11, en *Ibid.*, pp. 552-553.

las polaridades dinámicas, o de que tanto la luz como el caos son divinos y constituyen la primera expresión del Bien.

En la Europa cristiana medieval sólo encontramos algunos maestros heterodoxos, casi siempre en pensadores o místicos que unen el neoplatonismo al cristiano, entre los que destaca poderosamente el Pseudo Dionisio, el primero en establecerla con rotundidad. El maestro Eckhart descuella como uno de los más importantes, con su teología negativa, recogida en este breve fragmento, en el que desarrolla uno de los motivos recurrentes de esta intuición: la nada y lo divino como indiscernibles: «y en esa nada había nacido Dios; él era el fruto de la nada. Dios había nacido de la nada [...] Veía a Dios, en quien todas las criaturas son nada. Veía a todas las criaturas como una nada, pues él [Dios] tiene en sí el ser de todas las criaturas»⁵⁴⁷. El maestro también trató uno de los temas más repetidos en el reflexionar no dual místico: la anulación del yo personal por identificación con el divino: «Alguna gente simple se imagina que deberían ver a Dios como si estuviera allí y ellos aquí. Pero esto no es así. Dios y yo somos uno»⁵⁴⁸. Eckhart piensa que el yo con el que puedo decir que veo a Dios es el mismo yo que me está viendo a mí.

La distinción entre dos formas de aproximarse a la verdad y al misterio teológico ya se encuentra en el Pseudo Dionisio: medita con la vía de la *kataphasis* (afirmativa, Dios es el Bien, la Luz y otras cualidades en su máximo esplendor) y la de la *apophasis* (negativa, Dios no es el mal, no es la imperfección, no se puede comprender lo que es)⁵⁴⁹. Se trata de la vía negativa o apofática de raíz cristiana, que también puede encontrarse en las religiones orientales, como la célebre fórmula *neti, neti* vedántica. La forma más habitual de razonar las teorías no duales es por la vía negativa o apofática, en un movimiento desde la multiplicidad del mundo fenoménico hacia la unidad divina⁵⁵⁰.

Pese a que la vía apofática podría parecer más cercana al neoplatonismo, según apunta Vinatea Serrano en realidad tiene su origen en Aristóteles, al menos en la filosofía occidental, con la condición de *Hypernous* de Dios, más allá del *nous*, del entendimiento, que piensa en Dios en términos de omnipotencia, intemporalidad, infabilidad, y en consecuencia, aplicado a la estética, como un ser por completo irrepresentable⁵⁵¹.

⁵⁴⁷ *El fruto de la nada* 153-158, en Eckhart, 2006, p. 91.

⁵⁴⁸ *Dios y yo somos uno* 172-174, en Eckhart, 2006, p. 55.

⁵⁴⁹ Gombrich, 2001 [1972, 1984], p. 151.

⁵⁵⁰ Zuloaga, 2013, p. 58.

⁵⁵¹ Vinatea Serrano, 2005, pp. 82-83.

El substrato no dual neoplatónico fue apuntado por Panofsky en su célebre análisis sobre las ideas del abad Suger, para quien, siguiendo la cosmovisión del Pseudo Dionisio, a pesar de que existe una gran distancia entre lo inteligible y lo sensible, en realidad esta separación forma un sistema jerárquico y no una oposición, tal y como la pensaría un dualista. En todas las criaturas, incluso en las más viles, se comparte una esencia divina, o de verdad, bondad y belleza, en términos humanos. Ese camino puede recorrerlo el ser humano con el método anagógico de ascensión⁵⁵².

Nicolás de Cusa retomó las ideas del Pseudo Dionisio con su docta ignorancia⁵⁵³; de hecho, probablemente Nicolás de Cusa sea el gran filósofo de Occidente del no dualismo desde Plotino hasta Bruno, debido a su teoría de la *coincidentia oppositorum* en lo divino; de él, beberán filósofos posteriores como Bruno, pero también las escuelas ocultistas. La inteligencia ve la unidad subyacente en los aparentes opuestos, que en realidad intervienen juntos, al revés de lo que cree la razón, más limitada⁵⁵⁴.

Ficino se interesó por la vía apofática, estudiando a Nicolás de Cusa. Pero es que, de nuevo, encontramos una idea de este bagaje cultural que se cita en la *Hermetica*, en este caso en el *Asclepio* (30) con la idea de la imposibilidad de reducir a Dios a algo del mundo, puesto que es Uno y todo⁵⁵⁵, entonces, ¿cómo definirlo? La vía no dual de los neoplatónicos, el Pseudo Dionisio o el maestro Eckhart fue seguida por pocos de los pensadores posteriores europeos.

Uno de ellos es Giordano Bruno, uno de los grandes pensadores herméticos; con él retornamos a trazas no duales, así como de hermetismo. Manifiesta en sus escritos su orientación hacia el pensamiento que intenta superar el marco binario. Su idea del cosmos es la de un monista tras la experiencia dualista, es decir, no dualista, puesto que no puede retornarse al monismo ingenuo una vez haber vivido en una cultura dual. Se cicatriza la herida, pero queda la marca. No obstante, Bruno es plenamente monista, ya que no piensa en un cosmos con dos fuerzas opuestas, espíritu y materia, sino como

⁵⁵² Panofsky, 2004 [1946], pp. 34-37.

⁵⁵³ A título anecdótico, la intuición aparece hacia el final *Las bodas alquímicas de Christian Rosenkreuz*: la ciencia suprema es no saber nada, dice el protagonista Rosenkreuz: Valentin Andreade, [sin indicación de año], pos. 20089 y 20745, n. 8. El introductor de la edición, Juli Peradejordi la atribuye a Agrippa, a mi juicio por error (Valentin Andreade, [sin indicación de año], pos. 20151. Agrippa utiliza el concepto, indudablemente, pero lo toma de Nicolás de Cusa, quien por su parte lo adaptó del Pseudo Dionisio. O quizá Peradejordi se refiere a que el autor de *Las bodas alquímicas de Christian Rosenkreuz* lo cogió prestado de Agrippa, que fue donde lo leyó, aunque en cualquiera de las dos interpretaciones la frase peca de anfibología, de quien, por otra parte, es uno de los grandes especialistas sobre alquimia en el mundo hispano.

⁵⁵⁴ Antoine Faivre, «Fuentes antiguas y medievales de los movimientos esotéricos modernos», en Faivre y Needleman (comp.), 2000 [1992], pp. 37-116, pp. 110-111.

⁵⁵⁵ *Asclepio*, 30, en Copenhaver (ed.), 2000 [1992], p. 221.

diversas emanaciones de una única sustancia. Lo mismo su cosmología, que rompe el marco sensible-celeste-inteligible, para unirlo en un todo espíritu-materia infinito.

En su diálogo «Sobre la causa, principio y unidad», el alter ego de Bruno, Teófilo, personaje que defiende los puntos de vista del propio autor, a la pregunta de si entonces, pese a la doble sustancia espiritual-material de la naturaleza, está defendiendo que esta se reduce en realidad a un ser y una raíz, contesta taxativamente que sí⁵⁵⁶. Al final de ese mismo diálogo, Bruno escribe: «De tal suerte que los mundos están compuestos por contrarios y los unen contrarios»⁵⁵⁷.

A Bruno su faceta no dual le debió venir de su admirado Nicolás de Cusa⁵⁵⁸, pero también es fruto de los textos sapienciales inspirados por Hermes. El *Corpus hermeticum* superó la difícil separación entre el ego y la materia al afirmar con rotundidad una escala más armónica, con un Dios inmanente y una articulación tripartita de querencia no dual: Dios está en el pensamiento, el pensamiento en el alma y el alma en la materia⁵⁵⁹.

El no dualismo propuesto en los textos originales herméticos no es puro, de ahí que existan dudas y polémica sobre su adscripción. Los rastros de dualismo gnóstico y cristiano hacen incoherentes algunos de los pasajes, un espíritu de sincretismo y contradicciones que casa totalmente con la Tardo Antigüedad⁵⁶⁰. Considera que todo ser vivo está formado por materia pero también por una chispa de lo inteligible: «En la composición de todo ser vivo, e igualmente en la del universo, interviene tanto lo material como lo mental»⁵⁶¹.

Teniendo en cuenta la intervención divina la reacción lógica es la de admiración hacia la belleza de la creación. Y en ese punto el arte en sus variantes de exploración de lo bello tiene mucho que decir. La noción de lo bello constituye una de las áreas de lo humano que permite comprender más adecuadamente cómo puede superarse lo bipolar: al conmoverse ante la belleza desaparece la separación entre lo interno y lo externo,

⁵⁵⁶ Bruno, 2007, p. 117.

⁵⁵⁷ Bruno, 2007, p. 191. Además, entre los diversos sentidos que le otorgaba Bruno a la palabra magia, jugaba en algunos con ideas de combinación de opuestos, como el arte de manipular poderes activos y pasivos, o de atracción y repulsión: Bruno, 1998, p. 105.

⁵⁵⁸ Así lo sostiene igualmente Gómez de Liaño: recogido en los estudios sobre Bruno en Bruno, 2007, p. 199.

⁵⁵⁹ *Corpus hermeticum* XI, 4, en Copenhaver (ed.), 2000, p. 156. Por su parte, en Plotino hallamos su teoría de las tres rotaciones: «la del cosmos, la de la Inteligencia y, mediando entre ambas, la del Alma»: Jesús Igal, «II 2 (14) Sobre el movimiento del cielo. Introducción», en Plotino, 1992, pp. 361-363, p. 361.

⁵⁶⁰ Priani Saisó, 1999, p. 25.

⁵⁶¹ *Corpus hermeticum* X 11, en Copenhaver (ed.), 2000, p. 150.

entre el espectador y lo contemplado, el sujeto y el objeto, lo cósmico y la psique entrelazadas armoniosamente en esa experiencia contemplativa⁵⁶².

Pero no solo la técnica humana aplicada a la estética puede ser bella; también lo es la gran obra cósmica, el universo. A mi juicio, defendido en esta tesis, la estimación hermética por la naturaleza supera la raíz gnóstica, estimada la naturaleza como parte de la divinidad. Dios se expresa en ella. Para acceder a la realidad última hay que ir a ella, no evitarla. Jacob Böhme cree que: «Dios no es naturaleza pero se revela mediante ella»⁵⁶³, aunque muchos otros herméticos son más radicales respecto a la naturaleza, como aquellos que son panteístas. A Jacob Böhme se le dedicará el próximo apartado.

4.3 El zapatero místico: Jacob Böhme

Como caso ejemplar no dualista en el pensamiento europeo subirá al escenario discursivo Jacob Böhme. Se hace imposible escribir sobre la trascendencia del modelo bipolar y olvidar al zapatero místico, uno de los pensadores más personales y originales en la historia de la cultura europea⁵⁶⁴. Pese a su condición humilde, fue seguido por pensadores y artistas posteriores, ¿qué proponía Böhme como para atraer a tantos?

En los textos fundamentales de Böhme queda esbozada una cosmogonía en la que las tendencias no duales tienen preponderancia, como se intentará aducir con ejemplos. Como místico con un núcleo no dual, intentó no identificarse con su condición de sujeto independiente o con uno de los polos. La experiencia mística de este *rara avis* procuraba suturar la separación entre Dios y el ser humano⁵⁶⁵.

El estudioso de la no dualidad David Loy defiende que la interpretación del místico de las dos modalidades de pensamiento —la dual de ellos que separa el conocedor y lo conocido, frente a la no dual, que une al sujeto y al objeto—, fue indudablemente de

⁵⁶² Cassirer, 1975 [1932], pp. 344-345.

⁵⁶³ Haaning, Aksel, «The Philosophical Nature of Early Western Alchemy. The Formative Period. C. 1150-1350», Wamberg (ed.), 2006, pp. 23-40, p. 35.

⁵⁶⁴ Aunque algunos especialistas en esoterismo como Pierre Deghaye rebajan ese peso del no dualismo en Böhme, con una lectura en clave más bien dualista; a pesar de ello sentencia que Böhme «no es dualista hasta el punto de afirmar la dualidad de dos *principios* en el nivel del Absoluto»: Pierre Deghaye, «Jacob Boehme y sus seguidores», en Faivre y Needleman (comp.), 2000 [1992], pp. 289-332, p. 308.

Por su parte, otro investigador de la historia del esoterismo, Arthur Versluis, no lo incluye bajo esa etiqueta, no dual, pero sí en el de visionario-apofático, siendo la mística apofática por definición no dual, como mínimo diría que así debe juzgarse su lógica, aunque tal vez alguno de los que la hayan experimentado rompa con esa aseveración. En todo caso, la dificultad intrínseca de Böhme hace apuntar a Versluis que es un caso híbrido, con solo algunos aspectos apofáticos. Versluis, 2002, p. 3.

⁵⁶⁵ Zuloaga, 2013, p. 122.

esta última, que su epistemología fue, pues, no dual⁵⁶⁶. El conocimiento lógico binario no sirve ante la experiencia mística, en la que el todo y la nada son válidos simultáneamente⁵⁶⁷.

Nacido en el 1575 y muerto en el 1624. Profesionalmente trabajó como zapatero. A los 25 años tuvo su primera experiencia mística, la del Ser Supremo, el gran abismo o la sabiduría inmanente, entre los lineamientos derivados de su visión. Tras sufrir una crisis espiritual creyó adquirir el talento de ver espíritus y ángeles. Su objetivo era restaurar los valores para preparar La Segunda Venida y La Nueva Jerusalén⁵⁶⁸.

Es complicado seguir su huella, en buena medida olvidado dados los cambios en la mentalidad propios de ambas épocas. El místico propuso una teosofía, un saber de Dios, diferente al de la teología cristiana, tanto de la ortodoxia luterana como de la católica — lo que le acarreó conflictos en vida. El objetivo no radica tanto en establecer otro canon doctrinal como mostrar el Dios escondido y aprender a verlo⁵⁶⁹.

Pero extrañamente, su influjo fue largo en la historia del arte —y aún más insólito, también en la estética, e incluso se le cita todavía en teorías del arte, como alguien tan alejado de él como Brea⁵⁷⁰. Su sombra se proyectó hacia muchos de los artistas en mayor o menor medida esotéricos de los siglos XVIII y XIX. Además de Blake, Schelling fue otro de los marcados por los malabarismos metafísicos del insólito zapatero; en sus obras dejó rastro de las extrañas visiones del místico. Su idea de la naturaleza como sujeto y objeto manifiesta un claro retorno de lo no dual a la primera línea filosófica en occidente.

O Coleridge, para quien el factor que él mismo y Schelling compartieran ideas y sensibilidad no se debía a lecturas directas el uno del otro, como si se hubieran copiado, sino que se producía por compartir las mismas lecturas: Kant, Bruno y Böhme, a quienes leía con admiración creciente, según reconocía el poeta romántico inglés⁵⁷¹. Esas lecturas habrían modelado de forma semejante su cosmovisión. Coleridge pensaba que en la polaridad mediante dos fuerzas opuestas radica la ley de la naturaleza; el poder uno se divide en dicha oposición.

⁵⁶⁶ Loy, 2010 [1988], pp. 177-178.

⁵⁶⁷ Zuloaga, 2013, p. 68.

⁵⁶⁸ Robert Galbreath, «A Glossary of Spiritual and Related Terms», en Tuchman (org), 1987, pp. 367-393, p. 386.

⁵⁶⁹ Pierre Deghaye, «Jacob Boehme y sus seguidores», en Faivre y Needleman (comp.), 2000 [1992], pp. 289-332, p. 291 y ss.

⁵⁷⁰ Brea, 2007, pp. 48-51. Lo cita por su influjo en Walter Benjamin.

⁵⁷¹ Coleridge, 1977 [1817], p. 84-87.

Y también por supuesto las escuelas herméticas de la filosofía oculta occidentales de raíz hermética y no duales, sobre todo aquellos que tenían algún tipo de relación con la alquimia, puesto que el lenguaje de Böhme frecuentemente se aprovecha de ella para explicar sus visiones⁵⁷². Ellas tomaron al místico zapatero como uno de sus referentes por alguna de las razones que glosaremos, aunque sobre todo por la extraña manera de percibir el mundo que fue capaz de vislumbrar.

Puede considerarse a Böhme, al menos parcialmente, miembro de la vía mística apofática o negativa heredera del maestro Eckhart, Dios es el todo, que es la nada, condición inicial en la que no puede concretarse ninguna posibilidad afirmativa. La nada que es todo constituye un pensamiento sobre lo sagrado conectada con el no dualismo advaita hindú. En el centro del universo hay un abismo: «Dios solo es el todo y el gran abismo que hay por todas partes»⁵⁷³. El vértigo subsiguiente producido por percatarse de ello provoca melancolía. Contemplarlo desde la razón exacerbaba dicha tendencia.

Para Böhme la creación se activa a voluntad divina. «*Böhme depicts the Creation and the arising of good and evil from the Ungrund as the result of the Divine Will's effort to know itself through self-manifestation*»⁵⁷⁴. El no dualismo en Böhme se aplica al primer movimiento cosmogónico, cuando aparece la mencionada tensión polarizada: «La voluntad eterna engulle en su nada, en su ansia de nada, en un instante, su deseo de algo, su captación primera como posibilidad de todo, y lo regurgita ya en formas; destruye su caos sustancial rompiéndolo en infinitas determinaciones»⁵⁷⁵. Libre aún de polaridades, pero en proceso de creación de las primeras, la gran división entre el polo positivo y el negativo. El principio original surge como un rayo, una apertura entre el deseo de algo, la voluntad de todo y la necesidad de abismo.

El necesario polo negativo, de oscuridad abisal, se forma cuando el creador se espanta por la primera aparición de su creación, el rayo que lo inaugura todo. Entonces la creación se retira a la oscuridad, se retrotrae a sí misma, se repliega dentro de un

⁵⁷² Böhme utilizó la simbología alquímica para explicar su teología. Lenep, 1978 [1966], p. 100; Jung, 2002 [1956], p. 107.

⁵⁷³ Recogido por Reguera, 1985, p. 31. También Venzi traza la misma genealogía no dualista en Böhme con la mística apofática de Eckhart el *nous* divino hermético y el vedanta advaita, formas de gnosias metafísica emparentadas con el abismo de Böhme: Venzi, 2016, p. 34.

⁵⁷⁴ Robert Galbreath, «A Glossary of Spiritual and Related Terms», en Tuchman (org), 1987, pp. 367-392, p. 371. Traducción propia: «Bohme describe la Creación como el surgimiento de lo bueno y de lo malo desde el Vacío como el resultado del esfuerzo de la Voluntad divina por conocerse a sí misma a través de sus auto-manifestaciones».

⁵⁷⁵ Reguera, 1985, p. 116.

cascarón de temor. «Y éste es el verdadero origen del mundo oscuro o del abismo al que los demonios han sido arrojados, que llamamos infierno»⁵⁷⁶, concluye Böhme.

En mi lectura, la cosmogonía del místico es pensada no dual, debido a como argumenta el origen del mal, que para Böhme no se circunscribe a un principio opuesto al bien, sino que brota «de la propia manifestación de la divinidad»⁵⁷⁷, que ha perdido su contrapeso en otro principio. En la Naturaleza eterna divina todo originariamente era uno (monismo), que luego se fraccionó. En dos fragmentos cruciales para esa lectura no dual de Böhme, el místico explica que el Gran Misterio es uno pero en su desarrollo deviene dos principios en oposición: bien y mal, y lo que es bueno para uno es malo para el otro y viceversa; un mismo fenómeno puede adquirir facetas muy diferentes: el fuego es amor en el mundo angélico pero se traduce en cólera en el infernal, ambos igualmente necesarios, porque sin cólera no habría gozo⁵⁷⁸.

El mal sería así la escisión y un bien desequilibrado, en un juego, el de la manifestación en la vida, que se basa en una dialéctica de contrapesos. El problema del mal tiene que ser central en cualquier teología y teosofía, obligados a preguntarse seriamente sobre el papel de lo satánico en la vida, lo humano y lo divino. Si Dios es omnipotente, ¿cómo puede existir el mal? Porque si no lo es entonces no puede ser Dios, ya que la potencia absoluta se diría que forma parte obligatoria de su definición. Las respuestas sobre este misterio original influirán en el resto de la teología o teosofía de cada una de las religiones, sectas, movimientos espirituales, sociedades secretas, filosofías, etc.

Del abismo de la creación pues surgen el bien y el mal —aunque no según un esquema maniqueo, según se ve—, con una sustancia única inicial y dos principios que se necesitan mutuamente. Para que exista algo, tiene que existir su opuesto, uno emerge del otro: el bien se torna en mal y el mal en bien, ambos imprescindibles para el desarrollo de la creación: «Lo malo es tan útil como lo bueno y ambos se engendran mutuamente»⁵⁷⁹.

⁵⁷⁶ Palabras de Böhme recogidas en Reguera, 1985, p. 119. El infierno pues como un modo más de la creación y del creador, en una explicación lógica que supera el esquema dual. No hay que confundir este abismo con el del estado originario del universo, en el que todo está disuelto en la nada, caótico, que todavía contiene todas las posibilidades en su no-ser.

⁵⁷⁷ Arola, 2002, p. 317.

⁵⁷⁸ *De signatura rerum* 16.25-26, en Böhme, 1998 [1621], pp. 197-198.

⁵⁷⁹ *De signatura rerum* 9.52, en Böhme, 1998 [1621], p. 108. Intuición paradójica, Böhme incide en esta idea en otro par de opuestos de gran fuerza: «Desde la apetencia de la muerte, se elevó a la apetencia de la vida»: *De signatura rerum* 11.69, en Böhme, 1998 [1621], p. 140.

Como ya hemos indicado, el hermetismo opta por estructuras en tres partes. La estructura tripartida aparece igualmente en el místico zapatero, que estructura su pensamiento en triadas, como la alquímica paracelsiana de la sal, el azufre y el mercurio, o la del amor, la palabra y el cuerpo. Se encuentra otra ocasión en la que su pensamiento se articula de esa manera en su idea cósmica de una dinámica universal en tres principios: la luz, la oscuridad y su alternancia⁵⁸⁰.

Esta forma de entender lo existente, como una alternancia o una sucesión de dos estados conforma en mi opinión una forma de pensar claramente no dual, ya que se fija en la relación entre los elementos de la bipolaridad, que sería lo que establecería el cambio. Böhme también utiliza una estructura tripartida de la creación; del Uno emana un cuerpo de imaginación y de este surge el mundo físico. En Sofía, la sabiduría imaginativa, «los espíritus se transmutan en cuerpos y los cuerpos en espíritus»⁵⁸¹. Cuerpo, imaginación y espíritu.

En la teosofía de Böhme se aspira a una combinación de los dos principios focales en tal grado que hasta se sustituyen, como dejó escrito en el *Mysterium Magnum*: «por la fuerza divina, hace del mundo, como vida exterior, el cielo, y del cielo, como mundo interior espiritual, el mundo visible, es decir, de modo que Dios se hace hombre, y el hombre, Dios, hasta que el árbol llega a su mayor altura y produce sus frutos a partir del *mysterium magnum*»⁵⁸². La razón del juego de la vida radica en que lo espiritual se introduzca en la forma, que se torne una figura, con interior y exterior relacionado⁵⁸³.

La analogía entre micro y macrocosmos, ya expuesta varias veces, y a la que se dedicará un apartado en el capítulo del anexo centrado en la astrología y las ideas cósmicas del pensamiento hermético-neoplatónico, le sirvió para pensar en su teoría de las correspondencias. El cuerpo humano es como el mundo físico macrocósmico. Por su parte, la mente y el mundo espiritual son equiparables, lo mismo que los mundos

⁵⁸⁰ Recuerda al esquema en Amistad y Odio de Empédocles. De hecho, el Philosophus teutonicus repite todavía más la idea con su combinación cósmica de amor y cólera; como en el presocrático, ambos actúan igualmente como dos principios eternos, aunque en la formulación de Böhme cada fiel tiene mucha más capacidad para elegir. Si la persona sigue a su yo, queda atado a la cólera; si hace la voluntad divina y muere al yo, se libera de la cólera: *De signatura rerum* 15.21, en Böhme, 1998 [1621], p. 186.

⁵⁸¹ Harpur, 2006 [2002], p. 316.

⁵⁸² Recogido por Reguera, 1985, p. 185.

⁵⁸³ Recogido por Reguera, 1985, p. 147. De hecho, la idea de que el interior es como el exterior y que no hay diferencias entre ellos ya se encuentra en muchas tradiciones; en la *Katha-upanishad*, de la India (esto es aquello) o en un evangelio copto, el de Tomás, 22 —cuando el interior es como el exterior y el exterior como el interior: Panikkar, 2012, p. 143.

celestiales y el alma⁵⁸⁴. Böhme puso en circulación la idea de que la materia es redimida por su fricción creativa con el espíritu. Para él la naturaleza constituía el cuerpo de Dios⁵⁸⁵.

La idea de un principio cósmico único que se fracciona posteriormente en lo manifestado aparece también en su noción de lo físico y lo anímico, para las que propone una propiedad que unifica sustancias: «Todo cuanto ha adquirido condición corpórea, ya sea por vía espiritual o material, consiste en una propiedad sulfurosa que es, a la vez, espiritual y material»⁵⁸⁶. No hay, por tanto, dos sustancias opuestas, sino que comparten ese principio sulfuroso, en lo que es una nueva constatación del peso del bagaje alquímico en su cosmovisión.

Aunque en la metafísica y la cosmología de Böhme hay los cuatro elementos —la tierra que surge del agua, esta que proviene del aire, mientras que este lo hace del fuego —, sin embargo se cuenta un principio aún más esencial que unifica el conjunto; el universo constituye las variaciones, la circulación y las formas de este flujo interminable.

Los círculos de energía que fluyen reflejan el miedo, la angustia primordial que es la materia constituyente del infierno, un poco la sensación que transmite la ilustración para La divina comedia de William Blake, [con el quinto círculo del infierno](#). Para Jacob Böhme este miedo es consubstancial a la tensión entre polaridades del universo:

Este movimiento se parece en sí mismo a una rueda que gira; no es que suceda un giro así, pero tal parece en las propiedades, pues el deseo impele hacia sí y el movimiento repele de sí; en tal angustia la voluntad no puede entrar en sí ni salir de sí, y sin embargo es impelida hacia fuera y hacia dentro de sí, de modo que sólo queda su figura, que quiere entrar en sí y salir de sí, esto es, ir más arriba de sí o más abajo, pero no puede ir a ninguna parte, sólo es un miedo y el verdadero fundamento del infierno y de la cólera de Dios⁵⁸⁷.

Pero el repliegue de la oscuridad, génesis de lo negativo, tiene su contrapartida positiva en la luminosidad amable que igualmente surge del abismo primordial. Otro par

⁵⁸⁴ Robert Galbreath, «A Glossary of Spiritual and Related Terms», en Tuchman (org), 1987, pp. 367-392, p. 386. Un pensador hermético estrictamente coetáneo de Böhme, Robert Fludd, uno de los que más desarrolló la teoría de las correspondencias entre micro y macrocosmos, cuerpo y mente o alma no eran más que modos diversos de una sola sustancia, cuyas variaciones se explicaban por el grado de «*refining and purifying*», refinación y purificación: Marvell, 2007, 2016, p. 217.

⁵⁸⁵ Harriet Watts, «Arp, Kandinsky, and the Legacy of Jakob Böhme» en Tuchman (org), 1987, pp. 239-256, p. 245.

⁵⁸⁶ *De signatura rerum* 8.1, en Böhme, 1998 [1621], p. 87.

⁵⁸⁷ Reguera, 1985, p. 108.

de similares características al del bien y el mal es el del goce y la angustia, en el que uno da pie al otro: sin la segunda no podría saberse qué es el deleite⁵⁸⁸.

Con la luminosidad aparecen las formas bellas, la armonía, lo angélico. El humano primordial es andrógino y combina el Logos masculino con la Sofía femenina⁵⁸⁹, de nuevo una intuición en la que brillan el hermetismo y el gnosticismo. Cuando Adán todavía es imagen de Dios, antes de salir del Edén, es andrógino, naturaleza que abandona después de la caída⁵⁹⁰. Pero ello merecerá un estudio más atento un poco más adelante, al analizar el motivo iconográfico del hermafrodita en la alquimia, universo conceptual que, según ya se ha afirmado, guarda notorios paralelismos con la teosofía de Böhme.

El místico fue un exponente de la tradición judeocristiana que encuentra el contenido secreto de la existencia cifrado en un lenguaje verbal y no, como ya indicamos en el capítulo dedicado a la teoría de las imágenes, en ellas, una tendencia anicónica más o menos intensa según periodo y cultura dentro de dicha tradición, pero que dentro del cristianismo vive uno de sus picos en los países protestantes por los años de Böhme. Como en la cábala o la cábala cristiana, el lenguaje, las letras, sus sonidos, pueden ser los trampolines que impulsen a la iluminación (o en el caso de Böhme, a la zambullida en el vacío primordial); la imagen sagrada ocupará en la cultura judeocristiana un segundo lugar, con épocas incluso de prohibición.

Como ya sucedía con el *Corpus hermeticum*, los místicos del XVII que todavía mantienen el ascua ocultista encendida, como Böhme, defienden formas de no dualismo extemporáneas frente a las posturas filosóficas o teológicas en boga por entonces. El hermetismo, como la alquimia, aúna un principio espiritual, en el que son concebibles dimensiones sutiles o seres feéricos, pero sin que ello implique un desprecio hacia lo material, que herméticos, alquimistas y otros no dualistas estudiaban en su doble vertiente: químico-alquímica, astronómico-astrológica. Esos son los orígenes del espíritu científico en el siglo XVII, orígenes de lo que renegaran muchos de sus herederos, sobre todo a partir del positivismo. En Böhme el cuerpo ya no se piensa

⁵⁸⁸ *De signatura rerum* 14.30-31, en Böhme, 1998 [1621], pp. 174-175.

⁵⁸⁹ Harpur, 2006 [2002], p. 317.

⁵⁹⁰ *De signatura rerum* 11.80, en Böhme, 1998 [1621], p. 141. También es andrógino el abismo, una idea que ya se encontraba en el cristianismo primitivo de Ireneo o también del Pseudo Hipólito, quienes pensaban en el abismo primordial del que emanaba todo como algo situado más allá de lo masculino y de lo femenino: O'Brien, 2015, p. 220.

como el origen del pecado sino como el espacio en el que la Deidad se ha manifestado materialmente, el gran Misterio que oculta el secreto supremo⁵⁹¹.

Böhme es muy crítico con el conocimiento académico (¿hoy lo sería también con el científico?) al que considera con un discursar hueco al alejarse de la ciencia auténtica, la lógica misteriosa universal, mientras que el conocimiento del púlpito religioso se obstina en cerrarse en el dogmatismo, en una prohibición de cualquier pensamiento heterodoxo. El lenguaje de académicos y religiosos «no trasluce misterio alguno, sino su propia engolada suficiencia. No sale del abismo, sino del gaznate»⁵⁹².

El pensador alemán es otro de los místicos apofáticos que encuentra la razón como un corsé que limita a la persona y encoge el mundo; únicamente con los símbolos puede realizarse una aproximación a lo real que exprese a tientas lo inefable, con una mirada de soslayo. Böhme concebía el entendimiento como algo que penetra en el objeto, al contrario que la razón, que resta en la superficie, distraída con sus imágenes, entretenimiento oscurecedor. La letra viva frente a la razón muerta, atraída por lo mundano, pedante y engreído⁵⁹³. Crítica a la letra muerta de quien se adhiere a la letra del Verbo pronunciado y no a quien lo pronuncia, atraído por la creación y no por el creador⁵⁹⁴.

La forma de conocimiento no dual es para Böhme entrar en la forma divina, encarnar en una nueva imagen que deja atrás el cuerpo viejo; se produce un cambio de conocimiento de lo dual a lo no dual, que supera la linealidad temporal, la división, sujeto/objeto y el pensamiento únicamente conceptual, producidos míticamente con la caída de la Torre de Babel y los modos de comunicación asociados⁵⁹⁵.

No molestaremos más a Jacob Böhme mientras medita en el abismo cósmico y la luz primordial que latiguea en él.

4.4. Símbolos no duales en el bagaje cultural de Occidente. 4.4.1. Un matrimonio sagrado

⁵⁹¹ Joshua Levi Ian Gentzke, «Imagining the Image of God: Corporeal Envisioning in the Theosophy of Jacob Böhme», en Forshaw (ed.), 2017, pp. 103-129, pp. 107-108.

⁵⁹² Recogido por Reguera, 1985, p. 256.

⁵⁹³ Reguera, 1985, pp. 36-37. En cambio Blake, pese a ser crítico, ello no implica que negara cierto valor de la perspectiva científica, con sus estudios del plano objetivo.

⁵⁹⁴ *De signatura rerum* 15.25, en Böhme, 1998 [1621], p. 187.

⁵⁹⁵ Joshua Levi Ian Gentzke, «Imagining the Image of God: Corporeal Envisioning in the Theosophy of Jacob Böhme», en Forshaw (ed.), 2017, pp. 103-129, p. 124.

Se ha afirmado que el no dualismo tenía mucho más peso en las culturas orientales, con el taoísmo en China, la escuela advaita en la India o el tantrismo de la India y Tibet. No obstante, aunque de una manera mucho más esporádica, también se hallan ejemplos en Europa; diversos pensadores y escuelas reflexionaron sobre el mundo según sus claves; muchos filósofos presocráticos pensaban aún según sus criterios, y después se mantiene una veta subterránea, que une al influjo neoplatónico con la mística apofática.

Pero probablemente donde tenga más peso en comparación con otras formas de conocimiento sea en el horizonte cultural alquímico, universo con puntos de contacto con la corriente hermética, pese a que no sean exactamente la misma cosa. En la historia del pensamiento occidental, ella constituye uno de sus hitos en cuanto a desarrollar una ontología cósmica que compatibiliza los opuestos, los incluye en una relación y muestra las raíces que comparten. Podríamos considerarla como la indagación en el no dualismo práctico por excelencia.

Tanto en los sistemas orientales como en la alquimia, el propósito no consiste en adquirir un nuevo conocimiento sobre el mundo; lo que se pretende en alquimia, advaita, tao es dotar de la gnosis que cambia la cosmovisión humana, una nueva antropología que transfigura la realidad para que se vea realmente, un conocimiento que tiene implicaciones cognitivas, unido de manera obligatoria a una experiencia, gracias a la cual constatar que, en términos budistas, *samsara* es nirvana, o que el espíritu puede materializarse y la materia espiritualizarse, en fórmula alquímica⁵⁹⁶.

En una tesis cuya reflexión parte de las imágenes sagradas, y que pone una especial atención a las de las culturas europeas, el paso por los libros de grabados de alquimia ya no es que sea necesario: resulta absolutamente ineludible. Se trata de grandes compendios de motivos visuales que, entre otras cosas, representan la no dualidad como ningún otro grupo representativo occidental; los libros de grabados de la Gran Obra muestran sus ideas no solo mediante un discurso verbal, sino que le añade un discurso visual. Con estos libros de grabados cuya edad dorada se extiende del XV al XVII, los adeptos a la ciencia de Hermes compartían su conocimiento, tan expuesto a la vista como de sentido velado.

Encontramos muchas referencias a esta idea en el lenguaje visual de la Gran Obra. Por ejemplo la representación de un ouroboros formado por dos dragones, uno alado, el otro sin ellas, con ejemplos como el [*Uraltes chymisches werk, de Abraham Eleazar*](#),

⁵⁹⁶ También existe una variación cabalística: Maljut está en Kéter y Kéter en Maljut. Maljut es la esfera inferior y Kéter la superior.

grabado de mediados el XVIII. Otro símbolo no dual en el bagaje alquímico se encuentra en el [emblema XLVII de *La fuga de Atalanta*](#), en el cual se ve una pelea entre un perro y un lobo, emblema tomado de fuentes árabes, en el que se incluye un *motto* según el cual el lobo proviene del Este, mientras que el perro es originario del Oeste⁵⁹⁷. La lucha del dualismo tiene que ser transformada en una relación no dual; la putrefacción del cadáver de los dos opuestos permitirá la transmutación.

Otro de ellos consiste en los dos dragones enfrentados, uno de ellos blanco, el otro negro, el primero alado, el segundo sin ellas, en referencia a lo volátil y lo fijo. Ambos resultan imprescindibles para espiritualizar la materia y para corporeizar al espíritu, *solve et coagula*, disolver el cuerpo y coagular el espíritu⁵⁹⁸. Una imagen de la *Aurora consurgens* ilustra esa idea, aunque para ello utiliza un león y un grifo, híbrido de águila y león, referencia al mercurio del grifo (con su doble naturaleza) y al león con el azufre. En él, el hermano Apolo se enfrenta a la hermana Diana, ambos, como en el yin-yang, con elementos incorporados de su opuesto: el sol en el escudo de la selénica Diana, la luna en el apolíneo caballero. Además, existe un evidente juego con los colores en el mismo sentido.



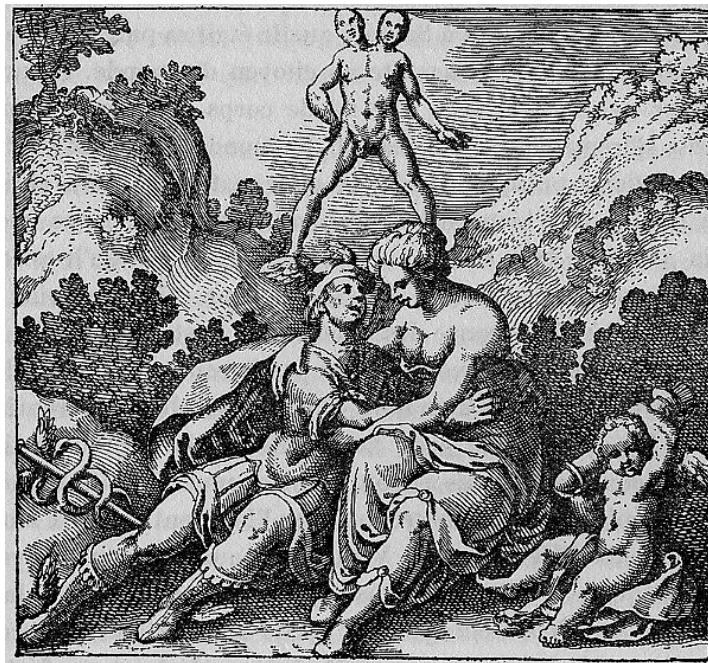
Anónimo, *Aurora consurgens*, siglo XV

Entre los diversos motivos iconográficos que muestran el no dualismo en el contexto cultural alquímico, nos centraremos en dos, que resultan axiales: el matrimonio sagrado y el andrógino que posee en sí los dos géneros. En este apartado nos centraremos en el

⁵⁹⁷ Dixon y Ten-Doesschate Chu, 1989, p. 623.

⁵⁹⁸ Klossowski de Rola, 1973, pp. 16-17.

primero, con los dos reyes, o Apolo y Artémis⁵⁹⁹, como en el *Aphorismi urbigerani*, de Urbigerus, o como Hermes y Venus, en el emblema XXXVIII de *La fuga de Atalanta*, de Maier, que celebran una boda; en este emblema de hecho aparece tanto el matrimonio sagrado como el andrógino, figura que aparece sobre la pareja.



M. Maier, emblema XXXVIII, *La fuga de Atalanta*, 1617

La fuga de Atalanta aparecerá constantemente en la tesis. Fue publicada en 1617 por el editor Theodor de Bry, uno de los más activos en la Europa de la época⁶⁰⁰. Gracias al trabajo de los grabadores y a la elegante combinación de imagen y fugas musicales añadidas a la obra, y a los comentarios de Maier, se logra una de las obras culminantes de la alquimia.

Otra de las obras maestras de los libros de emblemas alquímicos con imagería no dual es el *Rosarium Philosophorum*, que ostenta diversas ediciones. El *Rosal de los filósofos* establece un modelo dentro del género. En la versión publicada en Frankfurt en el 1550 se detalla visualmente el proceso, con una de las imágenes por antonomasia de la alquimia: la cópula de los dos hermanos reales (*coniunctio*), un motivo que, como ya indicamos, constituye de los más utilizados en el arte budista tibetano, con el *maithuna*,

⁵⁹⁹ El matrimonio entre hermanos es un lugar común en muchas culturas, como la iraní, la griega, la judía, la india... Panikkar, 2009, pp. 49-50, n. 14 y 15. En esta última, en el mito de Yami y Yama del *Rig Veda* hindú, ella solicita sexualmente a su hermano, pero él se niega: *Ibid.*, pp. 253-263.

⁶⁰⁰ Como ya se ha indicado previamente, la atribución es dudosa: para Lenep buena parte de los grabados los dibujaría Merian (1978, p.110), en opinión de Joscelyn Godwin, la colaboración de J. T. de Bry probablemente se concentró en algunas de las figuras (Godwin, 2007, pp.34-35), mientras que Klossowski de Rola lo niega y atribuye las láminas con toda seguridad a de Bry (2004, p.72).

el abrazo amoroso sexual entre dioses; pues bien, el lector da con él también en el contexto de la Gran Obra alquímica⁶⁰¹; de hecho, brilla como uno de sus motivos favoritos.

Ya Klossowski de Rola vinculó acertadamente el tantrismo a la alquimia. Existen analogías claras entre ambos, aunque Klossowski de Rola aconseja actuar con precaución al trazarlas, aunque: «*the open-minded will find a certain profit in the study of the analogies between alchemy and the Tantras (both Hindu and Buddhist)*»⁶⁰². En las culturas europeas con fuerte influjo griego se ha denominado a ese *maithuna* como *hieros gamos*, matrimonio sagrado, o también *syzygia*, sicigia, uncidos, que une a los opuestos. Esta es la parte de impregnación, en que la nueva alma entra en el círculo existencial.



Anónimo, «Coniunctio», *Rosarium Philosopharum*, 1550.

El matrimonio real entre *sponsus* y *sponsa* simboliza los dos polos de energía necesarios para cualquier creación, explicados como los dos polos de la electricidad, el positivo y el negativo, sin que estos vocablos tengan un sentido moral⁶⁰³, y la cooperación entre ambos que da lugar al andrógino y su naturaleza integradora. Las

⁶⁰¹ Jung, 2002 [1956], p. 439; Bachelard, 2013 [1960], pp. 110 y 118.

⁶⁰² Klossowski de Rola, 1973, p. 17. Traducción propia: «los abiertos de mente encontrará cierto provecho en el estudio de las analogías entre la alquimia y los tantras (tanto el hindú como el budista)». O en la misma línea, Françoise Bonardel, «L'alchimie. La philosophie "par le feu"», en Faivre; Bonardel, 2013, pp. 55-62, p. 60; Choucha, 1991, 2015, pp. 104-106.

⁶⁰³ Culianu, 1993 [1991], p. 125 y ss.; Harpur, 2006 [2002], pp. 362-363. El hecho de que ambos estén desnudos «*represents in part the preliminary purification of the Matter in the process of transmutation*»: Sally Metzler, "Artists, Alchemists and Mannerists in Courtly Prague", Wamberg (ed.), 2006, pp.129-148, p. 140. Traducción propia: «representa parcialmente la purificación preliminar de la Materia en el proceso de transmutación». Sobre el estado de desnudez del matrimonio de rey y reina como signo de pureza de los elementos: Dixon, 1981, p. 103.

bodas del *sponsus* y la *sponsa* divinos o reales es la razón de las siete jornadas míticas que transcurren en *Las bodas alquímicas de Christian Rosenkreuz*, el legendario texto que, junto a otros, dio pie a la fraternidad rosacruz.

La presencia de la hierogamia en tantas religiones o movimientos espirituales hace que Jung afirme atinadamente: «rara vez hay un momento culminante del sentimiento religioso en el que no aparezca esta imagen eterna de las nupcias reales»⁶⁰⁴. Para el psicoanalista, esencialmente implica la unión del espíritu con el alma y de esta con el cuerpo. El ser moral y el mental se juntan en esa unidad, en la que la propia sombra se convierte en el mejor maestro⁶⁰⁵. En el amor místico entendido a la manera no dual Kripal observa dos variantes: el inmanente en el que el amante se funde en lo amado, sobre el cual reflexionó el especialista en el sufismo Henry Corbin: «Cuando el amante se ha convertido en la substancia misma del amor, no hay ya contraposición de sujeto y objeto, de amante y amado. Es ésta la metamorfosis del sujeto que formula la identidad neoplatónica del amor, el amante y el amado»⁶⁰⁶; por lo que se refiere a la segunda variante, Kripal la califica de trascendente, en la cual el amante es herido o incluso matado ritualmente por el amado, con la idea de entrega y de sacrificio⁶⁰⁷. Ambas posibilidades se detectan en el corpus alquímico, con sus reyes que han de morir y su fusión en busca de la fuerza primordial.

En las bodas químicas se produce la unión suprema de los dos principios opuestos, empeño final del proceso de transmutación⁶⁰⁸, unas bodas simbólicas del rey y la reina, el azufre y el mercurio, el sol y la luna, calificadas por Burckhardt como símbolo principal de la práctica; en última instancia, serían las bodas del espíritu —en sentido de la esencia universal divina— y el alma individual, según la tesis defendida por Burckhardt⁶⁰⁹.

Como todo en la alquimia de ese periodo —no el posterior—, aunque hace referencia a unos procesos materiales químicos, en realidad debe añadirse una clave analógico-espiritual⁶¹⁰. Los iniciados comprendían sin que los profanos alcanzaran a entender en toda su extensión el sentido de los dibujos, al menos teóricamente, la información

⁶⁰⁴ Jung, 2002 [1956], p. 165.

⁶⁰⁵ Jung, 2002 [1956], p. 451 y ss.

⁶⁰⁶ Corbin, 2000 [1984], p. 103.

⁶⁰⁷ Kripal, 2001, p.101.

⁶⁰⁸ Jung, 2002 [1956], p. 93.

⁶⁰⁹ Burckhardt, 1994 [1960], pp. 141-146.

⁶¹⁰ Además, La alquímica *coniunctio* tiene su correlato en las conjunciones planetarias dentro de la cosmovisión astrológica. De nuevo, se hace evidente esa forma de pensamiento que busca equivalencias entre los diversos ámbitos existenciales y los tres planos de mundo.

colocada servía para protegerlos de los riesgos de disentir teológicamente. De esa manera se compartía información simbolizada en alguna imagen —con un sentido pautado que sólo los adeptos conocían— y, al mismo tiempo, pese a tenerlo todo a la vista, se encubrían significados ocultos dentro de la Obra, en una época en la que cualquier precaución era poca si no se quería acabar en la hoguera como Giordano Bruno.

Espagnet dejó escrita una reflexión sobre la alquimia: «Los filósofos se expresan más libremente y más significativamente por medio de caracteres y figuras enigmáticos [*typis et figuris aenigmaticis*], como por un discurso mudo, que por medio de palabras»⁶¹¹. Uno de los tratados más famosos de alquimia se llama *Mutus liber*, libro silencioso, como veremos en el capítulo dedicado a esta práctica. Quien desconociera el código representativo de las figuras difícilmente podía adivinar el sentido simbólico.

Eso permite sentidos abiertos y enigmáticos. Quién sabe si teniendo en cuenta el caso de dicho libro de grabados de alquimia del *Libro mudo*, de Altus, Roberto Calasso habla de los herméticos *Scherzi* de Tiepolo como de una novela muda formada por las imágenes, con un esotérico contenido no explicado sino mostrado, con aquello tan hermético de ocultar mostrando a la luz⁶¹², en aguafuertes como [El descubrimiento de la tumba de Polichinela](#) o [Dos magos y un chico](#) (ambas hacia el 1745), con sus serpientes enroscadas, búhos o extrañas indicaciones de los personajes, que configuran unas obras preñadas de misterio.

Volviendo a los libros de grabados de alquimia, estas imágenes de forma prefijada servían para explicar los principios conceptuales de la alquimia: la organización del cosmos que partía de una concepción no dualista, los elementos en tensión de la bipolaridad definidos como opuestos pero complementarios. En una interpretación alegórica, el estudioso de la magia Eliphas Lévi consideraba que la quintaesencia alquímica corresponde al centro que equilibra los dos polos⁶¹³, acaso el andrógino entre el rey y la reina.

«Este puede presentarse (...) como la tentación de confundir el sol del norte, el sol de medianoche, con una *coincidentia oppositorum* que reúne ficticiamente los

⁶¹¹ Recogido en Arola, p. 87.

⁶¹² Calasso, 2009 [2006], p. 102. El estilo de Tiepolo fue calificado por Calasso de soltura taoísta (Calasso, 2009 [2006], p. 43), una soltura conceptual y de trazo taoísta para un universo de resonancias herméticas.

⁶¹³ Lévi, 2011 [1859], p. 68.

contradictorios, en lugar de totalizar realmente los complementarios»⁶¹⁴. *Coincidentia oppositorum* es una expresión de la alquimia que se refiere a una unión de opuestos. Los dos principios quedan integrados por tanto en un conjunto de interrelaciones.

El *mysterium conjunctionis* de la alquimia cree en la conjunción de las dos tendencias vitales que, complementadas, llevan en pos de la piedra filosofal. Los minerales no estaban exentos de su pertenencia a uno de los dos principios, el yin y el yang en la cultura china. En este esquema los minerales también tenían su «género» y se consideraba al eros como una fuerza cósmica que guiaba sus movimientos, no como una fuerza psicológica, tal y como lo concibe la psicología analítica⁶¹⁵.

Intervenía como el impulso que unía o separaba todas las cosas, fuera cual fuera su voluntad; entre todos los elementos del universo quizá constituye el más importante. En la cosmovisión hermética renacentista, las cosas se atraen o repelen en función de su dictado. En el esquema inmenso de las uniones por semejanza con eros como imprescindible aglutinador, los minerales también ocupaban un lugar, con analogías respecto a los otros órdenes del mundo.

En estos grabados las dos figuras (o una con dos cabezas) simbolizan dos elementos imprescindibles de la Gran Obra: azufre y mercurio y su unión en el andrógino⁶¹⁶, sentido encubierto con figuras que a las que a menudo se añaden un Sol y una Luna para distinguirlos. Esos elementos intervienen en la línea de los opuestos complementarios: el azufre, principio activo, cálido, seco y masculino; el otro elemento clave de la alquimia es el mercurio, pasivo, frío, húmedo y femenino⁶¹⁷. En otro sentido centrado en los metales aunque igualmente simbólico, en el azufre encarnan las propiedades de

⁶¹⁴ Corbin, 2000 [1984], p. 65.

⁶¹⁵ Eliade, 1984 [1962], p. 37. El eros no dual lleva a pensar en el poema de Quevedo, construido sobre las paradojas oximorónicas del amor; con esas imposibilidades unidas traslada la ruptura que provoca el amor: «Es hielo abrasador, es fuego helado, / es herida que duele y no se siente, / es un soñado bien, un mal presente, / es un breve descanso muy cansado. (...) Es una libertad encarcelada / que dura hasta el postrero parasismo, / enfermedad que crece si es curada. / Éste es el niño amor, éste es su abismo: / ¡mirad cuál amistad tendrá con nada / el que en todo es contrario de sí mismo!» (Quevedo, 1990, p. 491). El poeta barroco español utilizó los atributos de la representación de Cupido para expresar el singular efecto sentido al amar, con un estado no dual que aúna complementarios

⁶¹⁶ Eliade, 1984 [1962], p. 130.

⁶¹⁷ Lennep, 1978 [1966], p. 26, también M.E. Warlick, «Fluctuating Identities: Gender Reversals in Alchemical Imagery», en Wamberg (ed), 2006, pp. 103-128, p. 103 y todavía más: Sally Metzler, «Artists, Alchemists and Mannerists in Courtly Prague», en Wamberg (ed), 2006, 129-148, p. 133 y ss.; sobre el rey y la reina como metáforas del azufre y el mercurio, véase John F. Moffit, «Prólogo», en Sebastián, 1989, p. XV.

Geurt Imanse indica que H. P. Blavatsky pensó (o se inspiró) en las figuras alquímicas de una manera ligeramente distinta. En su *Isis desvelada* retomó la idea alquimista de que el principio masculino era activo y el femenino pasivo, pero referido al Espíritu y a la Materia. Geurt Imanse, «Occult Literature in France», en Tuchman (org), 1987, pp. 355-360, p. 357. No obstante, en mi opinión Blavatsky tomó esa idea más bien de la metafísica vedántica.

combustión y coloración, por lo tanto lo impuro en los metales, mientras que el mercurio representa lo contrario, la pureza, la maleabilidad, el lustre. Una de las primeras operaciones era la creación del mercurio filosófico, purificación obtenida al purgar el azufre por el fuego⁶¹⁸.

Los dos principios esenciales, cuya tensión genera los movimientos de la energía vital, comparten protagonismo en las láminas, en una historia que concluye con sus cuerpos en putrefacción; de ellos emerge el alma, que ascenderá para perfeccionarse, en la lámina «[Impregnación](#)». En el texto se indica: «Aquí se reparten los cuatro elementos. El alma entonces se separa del cuerpo rápidamente»⁶¹⁹.

Jung sintetiza este proceso como la unión del alma con el cuerpo, que valora como «el milagro de la *coniunctio*»⁶²⁰. El matrimonio entre lo inferior y lo superior, entre el espíritu y la materia, entre lo sensible y lo inteligible, constituye un *topos* en la historia de la cultura cercana al pensamiento mágico; los ejemplos del arte tibetano, Valentin Andrae...

Muchos otros artistas posteriores expusieron el tema de la hierogamia utilizando incluso motivos iconográficos propios de la alquimia, como el Bosco, con sus muchos grupos de humanos en posturas amorosas, e incluso alguno de ellos con una pareja heterosexual dentro de algo parecido a un matraz.

Ya L. Dixon había señalado las semejanzas entre figuras de la fuente del panel central de *El jardín de las delicias* y el [matraz donde acontece el matrimonio sagrado](#). Se trata de un motivo frecuente desde al menos 1300, popularizado definitivamente en el *Rosarium Philosophorum* del 1550, pero que ya se encuentra en obras anteriores, libros y manuscritos de alquimia y de historia natural que circulaban a finales del XV, ya que se trataba de una ciencia muy respetada tanto entre un público de élite intelectual como entre otro más popular, obras que probablemente influyeron al artista⁶²¹; por

⁶¹⁸ Laurie Dahlberg, «The Material Ethereal. Photography and the Alchemical Ancestor», en Wamberg (ed.), 2006, pp. 83-100, p. 86.

⁶¹⁹ Traducido así en Arola, 2008, p. 122. En otros grabados del *Rosarium* el alma desciende; a mi juicio, Ernst toma esa idea del ascenso y descenso del alma para uno de los [collages](#) de *La mujer 100 cabezas*, con el lema de que ha habido un crimen o un milagro: la aparición de un hombre completo.

⁶²⁰ Jung, 2002 [1956], p. 327.

⁶²¹; Dixon, 1981, pp. 101-102, 113. También Salabert apunto a ese imaginario alquímico de la pareja del matraz: Salabert, 2005, pp. 41-44. Sobre hermetismo y alquimia como horizonte cultural en la época: Pilar Pedraza, «Introducción», en Colonna, 2013 [1499], p. 40.

Sobre el sentido del tríptico, Dixon lo ve colmado de alcance alquímico. En una interpretación célebre, Gombrich había descifrado *El jardín de las delicias* —que él pretende titular *La lección del diluvio*— como una escena del mundo previo a Noé, tiempo todavía de gran fuerza en la Tierra, lo que justifica el tamaño gigantesco de algunos de los animales, de vegetarianismo humano, lo que explica su proximidad con animales no asustados porque puedan matarlos, una humanidad en una fase ingenua; la promiscuidad

fechas, el Bosco no habría accedido al *Rosarium* pero sí podía haber contemplado esos otros libros de grabados.

Pero el uso del motivo y de la idea ha proseguido. Desde las vanguardias se ha mostrado frecuentemente de forma más o menos explícita. En una de las muchas series que Hilma af Klint realizó en estado de inspiración, reflejó ideas alquímicas sobre la conjunción de opuestos, aunque de una manera aún más simbólica, utilizando el mismo animal representativo que en estos libros, el cisne, animal que metaforiza la fase de la *albedo*, purificación, fase en la que se produce la *coniunctio* que unirá a los opuestos. La serie tiene obras más figurativas y otras más abstractas, entre las primeras la [número 10](#) o la [número 17](#); retratan según reflejó en notas personales la conexión con el plano astral, y lo hace con una clara alusión a la no dualidad o a la conjunción de opuestos, en este caso lo sutil con lo físico o variantes⁶²². Lo blanco ha de unirse con lo negro, el espíritu con el alma y esta con la materia, un polo con el otro.

O en el surrealismo, en muchos de sus autores repleto de referencias esotéricas. La dimensión cósmica del alquímico matrimonio del cielo e infierno —que veremos en Blake— fue subrayada en una de las obras de Max Ernst, el [Matrimonio del cielo y de la tierra](#), del 1962, pieza abstracta, en la que combinó un círculo, lo estelar, con un rectángulo, lo terrestre, unidos en el plano pictórico con una finalidad alquímica⁶²³.

Los temas no duales aparecen en muchas de las obras de Leonora Carrington. Aún entre muchas otras posibles obras que servirían para ilustrarlo, puede tomarse también el tríptico de Carrington [Tomé mi camino hacia abajo / Como un mensajero / hacia lo profundo](#), pintado en el 1977, el plano inferior, en el que se muestra la proyección anímica hacia la materia, pinta la introducción en la dualidad inherente a ese descenso,

de esa humanidad llevará a Dios a provocar el Diluvio, aunque en opinión de Gombrich lo que lleva a ese destino trágico es más la despreocupación de aquellos seres humanos en un estado muy cercano todavía a lo paradisiaco (Gombrich, 2000 [1976], pp. 83-90). Sobre el vegetarianismo antediluviano, el mundo de la edad de oro regido por Cronos, ya apuntó Ficino: «¿Ignoramos acaso que los hombres antediluvianos, que eran longevos, se abstendían de los animales?»: Ficino, 2006 [1489], p. 58.

Recorriendo un camino hermenéutico distinto al de Gombrich, Dixon interpreta la cubierta del tríptico con la Tierra, de una forma similar, y lo relaciona con el estado de resurrección de la materia posterior al Diluvio de Noé, una fase de la alquimia: Dixon, 1981, p. 111.

En cuanto a Gómez de Liaño, para explicar el posible significado del tríptico cita elementos del budismo tibetano, el *kalachakra* y el motivo iconográfico tántrico de los dioses en el *maithuna* para aconsejar que se evite la mirada literalista proyectada en el panel central del *Jardín de las delicias*: Ignacio Gómez de Liaño, «La “Variedad del mundo” o el tríptico de la “Creación», en Calvo Serraller, Bango Torviso, [et altri], 2006, pp. 185-216, pp. 209-210. Con ello, ahonda en esos paralelismos que hemos defendido entre ambos, teoría corroborada por Klossowski de Rola.

⁶²² Anna Maria Svensson, «The Greatness of Things / The Art of Hilma Af Klint», Hutchinson (ed.), 2005, pp. 12-30, p. 21.

⁶²³ Warlick, 2001, p. 212.

con los dos caracoles girados uno a la derecha, el otro a la izquierda, uno más claro, el otro más oscuro.

En *Los amantes*, del 87, se expone el matrimonio sagrado o hierogamia de la tradición alquímica que hemos visto en este apartado; las dos figuras se muestran con los dos colores que pueden expresar la idea, el rojo y el azul, un poco como el blanco y el negro del diagrama de la polaridad suprema del taoísmo.



Leonora Carrington, *Los amantes*, 1987

Tarkovski brilla con luz propia, como otro autor muy afín al pensamiento mágico que colocó en sus películas el poderoso motivo del matrimonio sagrado, tanto en *Solaris* (Andrei Tarkovski, 1972), como en *Espejo* (*Zerkalo*, Andrei Tarkovski, 1974) o en *Sacrificio* (*Offret*, Andrei Tarkovski, 1986). Se trata de una escena de amor en la que los dos cuerpos levitan abrazados⁶²⁴. Al menos en *Sacrificio* ese sentido es claramente metafísico, mediante el recurso cinematográfico de mostrarlo con una escena de dos cuerpos que hacen el amor levitando; el mundo del protagonista Alexander, volverá a iniciar su ciclo con fuerzas renovadas.

Este último filme, plenamente integrada en la forma de pensar de la filosofía oculta, muestra un cataclismo en el macrocosmos, una guerra mundial combinada con un fracaso en el microcosmos de la vida del protagonista. Pero esa *nigredo* alquímica podrá revertirse si el personaje se une con la reina —su criada— en una *coiunctio* cósmica. Como resultado, el ciclo cósmico se renovará, brotará nueva energía; el hijo del

⁶²⁴ El motivo del amor levitante en Tarkovski: *Solaris*: <https://www.youtube.com/watch?v=6KhZch1X83U>. Amor y levitación en *Sacrificio*: <https://youtu.be/6WpA4WhPUqY?t=1h48m37s> [última consulta en ambos enlaces, 14-1-18].

protagonista, el nuevo rey en el lenguaje de alquimia, disfrutará de un nuevo mundo, gracias al sacrificio del padre, quien ha renunciado a disfrutar él para que sus allegados puedan proseguir con sus historias.

Al final de todo el proceso, la prima materia transmutará en el andrógino. Él representa la personalidad ideal, suma de los dos géneros, que unidos forman lo que algunos han denominado Naturaleza Perfecta: la piedra filosofal. Ese es el gran núcleo simbólico esbozado en los *Rosarium philosopharum* de alquimia. Describir algunas de las características del andrógino como motivo visual ocupará el siguiente apartado.

4.4. Símbolos no duales en el bagaje cultural de Occidente. 4.4.2. El andrógino: de la figura alquímica a la mirada psicoanalítica.

El demiurgo es hermafrodita⁶²⁵.

En la tradición occidental existe una figura que plasma el conjunto de ideas no duales de teologías y cosmologías que escapan a la rigidez maniqueísta de los dos polos en guerra. Con la aparición de tal figura, el andrógino, las antítesis desaparecen.

Las dos fuerzas de los dos polos del matrimonio actúan más como complementarios que como opuestos, como ya se indicó. En los libros de grabados de alquimia, la acción compartida del matrimonio creará el *filius philosophorum*, Rebis o hermafrodita, el ser con Naturaleza Perfecta⁶²⁶; él simboliza en dichos manuscritos la obtención de la Piedra de los filósofos, con la participación del azufre y el mercurio no vulgares⁶²⁷, según se explica visualmente en una de las imágenes del *Azoth* de Basilio Valentin (1624),

⁶²⁵ Kubin, 1988 [1909], p. 369.

⁶²⁶ Lévi, 2010, p. 28; Geurt Imanse, «Occult Literatura in France», en Tuchman (org), 1987, pp. 355-360, p. 359; Sally Metzler, «Artists, Alchemists and Mannerists in Courtly Prague», en Wamberg (ed.), 2006, pp. 129-148, p. 144; Peter Forshaw, «Alchemy in the Amphitheatre’: Some considerations of the Alchemical Content of the Engravings in Heinrich Khunrath’s Amphitheatre of Eternal Wisdom (1609)», en Wamberg (ed.), 2006, pp. 195-220, p. 209; Burckhardt, 1994 [1960], p. 141; García Font, 2000, pp. 223-227; Fulcanelli, 2005 [1926], p. 186. Según un tratado de alquimia, *rebis* significaría sustancia macho y hembra, *res bis*: Peradejordi (ed.), 1979, p. 135.

No obstante, una de las grandes figuras históricas de la alquimia, Paracelso, plantea otra opción: distingue la piedra filosofal de *rebis*. Para él, existen cuatro arcanos alquímicos: la prima materia (rejuvenece), la piedra filosofal (purifica y lleva cualquier cosa a su máximo esplendor), el *mercurius vitae* (depura al máximo, como una nueva piel) y la *tinctora* (*rebis* o doble esencia, que transmuta en oro o transforma el cuerpo humano quitándole su maldad); en Paracelso, 2001, pp. 186-187. En general, en alquimia se distingue la piedra blanca de la roja, que sería propiamente la filosofal.

⁶²⁷ Meakin, 1995, p. 14; Lévi, 2010, p. 28; Jung, 2002 [1956], p. 120.

utilizada luego en muchos libros de grabados, como el *Viatorium spagyricum*, de Jamsthaler (1625)⁶²⁸.



Azoth, de Basilio Valentin, en Jamsthaler, *Viatorium spagyricum*, 1625.

El hermafrodita como personificación de la piedra filosofal (*Rebis*). Surge del círculo del ciclo completo de la prima materia, el ouroboros alquímico, el Uno en el que se concluye la obra, más los cuatro elementos (tierra, aire, agua y fuego) y los tres componentes: azufre, mercurio y sal filosóficos, no sus versiones en burdo, las convencionales; se halla por tanto sobre el caos y el dragón de la materia prima, y en él confluyen los siete planetas, como se distingue por los signos de los cinco planetas inscritos en las estrellas, más el sol y la luna. No deja de ser curioso que aparezca con el compás y la escuadra. El andrógino brilla como la culminación de la doble obra alquímica, la menor y la mayor, el descenso solar y el ascenso lunar, lo que implica en el lenguaje cifrado del medio la purificación del alma y su estado receptivo a la revelación del espíritu, simbolizado ese doble movimiento en el grabado por los signos astrológicos, coronados por el signo de Mercurio, que los unifica⁶²⁹.

Por ello, los filósofos —investigadores en alquimia— a menudo distinguen dos naturalezas andróginas: en los orígenes de la materia, cuando está en el Edén, ella es

⁶²⁸ Existe una variante de este grabado recopilado en el *Theatrum Chemicum*, 1613, que tiene la palabra *Rebis* a la inversa, es decir, que en algún momento se produjo un error al colocar los originales de los grabados.

⁶²⁹ Burckhardt, 1994 [1960], pp. 178-185; Warlick, 2001, p. 45.

puramente andrógina, no dividida. Se trata entonces del andrógino primordial o Adam Kadmon. Pero a continuación cae en la dualidad y se separa en géneros. Filón de Alejandría pensó en una doble creación del ser humano, hermeneusis de los versículos del Génesis. En la primera, estaría hecho a imagen de Dios, con lo que constituiría una especie de idea, género o sello, inteligible, andrógino e incorruptible. Por su parte, el ser humano del barro ya es plenamente dual (cuerpo/alma, macho/hembra) y tiene que morir, debido a su parte sensible, hecha de sustancia terrestre, material. Así lo argumentó Filón en su *La creación del mundo según Moisés*⁶³⁰.

Pero el objetivo del alquimista es retornar a la materia a su estado pluscuamperfecto, aunque en este caso el carácter andrógino se califica de hermafrodita, ya que reúne los dos géneros en uno, ha pasado por la dualidad para llegar a la mónada divina original. Esta forma de pensar hace decir a Raimon Panikkar, tan entendido en ella, que esa recuperación de la naturaleza andrógina es uno de los dos deseos principales del alma humana⁶³¹. Puede concebirse como hijo del rey y de la reina —o del sol y de la luna—, un matrimonio peculiar, o bien como genitor de sí mismo⁶³².

El andrógino es un ser completo, que reúne ambos géneros, según se desprende de su significado etimológico, que incluye una parte masculina y otra femenina (*andros* y *gin*). En el *Corpus hermeticum* se indica que el Dios creador es hermafrodita, posee los dos sexos, con los que alumbró lo creado; por esa genealogía con un Dios andrógino, el ser humano también lo es⁶³³, al menos originariamente.

En el *Asclepio* el narrador le pregunta sorprendido a Hermes por la naturaleza de Dios, quien extrañamente posee ambos sexos —dado que, por supuesto y por

⁶³⁰ *De opificio mundi (La creación del mundo según Moisés)* 46, 134-135. Filón de Alejandría, 2009, p. 146. Sobre Adam Kadmon: Steiner, 2006, p. 45. También una tradición rabínica reflexionaba sobre un ser pre/humano creado por un Dios en el Adán genésico, una especulación seguramente influida por la especulación sobre los seres hermafroditos en *El banquete platónico*: Blenkinsopp, 2011, p. 22. O algunas sectas gnósticas que concebían al ser humano primordial como un andrógino: Jung, 2002 [1956], p. 361.

⁶³¹ *Ardhanarisvara* en sánscrito: Panikkar, 2009, p. 279.

⁶³² Lennep, 1978 [1966], p. 35. En las más antiguas teogonías griegas, la divinidad femenina del matrimonio podía procrear sin que interviniera ningún hombre. Eliade, 1984 [1962], 137. Hera, quien engendra a Hefaiestos sin participación masculina, sería un ejemplo. Renau Nebot (ed), 1999, 509. Por su parte, el *Asclepio* hermético (20) se afirma que Dios (la Naturaleza Perfecta por antonomasia) está «permanentemente embarazada de su propia voluntad». Renau Nebot (ed), 1999: 455. En la Tardo Antigüedad, el cristiano Lactancio retomó la idea de la autogénesis divina en *Instituciones divinas*, V 8 4-5, con Dios como padre y madre de sí mismo. Linda Dalrymple Henderson, «Mysticism, Romanticism, and the Fourth Dimension», en Tuchman, Maurice (org), 1987, pp. 219-238, p. 221.

⁶³³ Dios andrógino: *Corpus hermeticum* I, 8-9, en Renau Nebot (ed.), 1999, p. 78-80; ser humano andrógino: *Corpus hermeticum* I, 15, en Renau Nebot (ed.), 1999, p. 84. Sobre esa idea en el hermetismo: O'Brien, 2015, p. 184. También tiene cierta relevancia en Platón, en *El banquete*, con Aristófanes, con el ser unitario que fue seccionado en dos, explicación del amor.

definición, consiste en una naturaleza perfecta. A ello responde la deidad: «Sí, Asclepio. Y no sólo Dios sino todos los seres animados o inanimados»⁶³⁴. Es decir, que la vida primordial antes de la caída, y la transmutación final para retornar a ese estado ideal como naturaleza perfecta son pensados de esa manera.

Si vamos a la mitología griega, hallamos diversos personajes en que aparece una figura de doble naturaleza. Por ejemplo, así es en la pareja complementaria por antonomasia, Dionisos y Apolo, cuya interrelación simbolizaba la encarnación de la bipolaridad. La mitología griega —recordemos que una de las tres principales que nutren las ideas herméticas— es rica en seres que reúnen ambos géneros. Una de las características de algunas deidades es poseer la potencia como para englobar su contrario complementario, por ejemplo Dionisos afeminado, que exhala perfumes de sus rizos rubios, al tiempo que en otras representaciones se lo incluye en la tipología del dios masculino de porte majestuoso y barba espesa⁶³⁵, como Zeus, Poseidón o Hades.

Pero el personaje paradigmático de la doble naturaleza en el contexto griego es el Hermafrodito, fruto de una noche de amor entre Hermes y Afrodita. Su androginia fue sobrevenida. La náyade Salmácida se enamoró de él apasionadamente. Hermafrodito la rechazó pero la náyade preparó una estratagema: aprovechó que Hermafrodito se bañaba en la fuente de la náyade ([cuadro de Spranger](#)) para abrazarlo y arrastrarlo hacia las aguas profundas del estanque; mientras lo hacía, la náyade suplicaba restar unida a él para siempre. El resultado fue un ser que combinaba a Hermafrodito con Salmácida y que reunía ambos sexos⁶³⁶. Por ello sirve de metáfora para la Naturaleza Perfecta final de la alquimia, cuando de la dualidad se compone de nuevo la mónada originaria.

Por relevante que fuera la idea en esa cultura, ello no implica que no fuera clave en otras. Es más, se repite a lo largo y ancho del planeta. Por ejemplo, también entre los aborígenes australianos se cree igualmente que los orígenes humanos se hallan en ese estado⁶³⁷. El concepto aparece en varios mitos de la creación. Se extiende en tal medida que el antropólogo Baumann propuso una teoría difusionista de la idea, que pasaría de

⁶³⁴ *Asclepio* 20, 21, Renau Nebot (ed), 1999, p. 455.

⁶³⁵ Colli, 1995 [1977], pp. 23-24. Otros ejemplos son Heracles, vestido de mujer; otra figura que incorpora ambos géneros es una Afrodita barbuda.

⁶³⁶ Episodio de Salmácida y Hermafrodito, *Metamorfosis* IV, 271-388, en Ovidio, 2005 [8 d.C.], pp. 325-330. Grant, Michael y Hazel, John. *Diccionari de mitologia clàssica*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1997, p. 206. Pese a que la cultura griega incluyera estos elementos referidos a la androginia o a Hermafrodita, el poder de atracción se ceñía a lo ritual. En la cotidianidad los niños que nacían con signos de androginia eran eliminados por sus propios padres, al menos de acuerdo con Mircea Eliade. Eliade, 1984 [1962], p. 147.

⁶³⁷ Giedion, 1988 [1964], p. 269.

las primeras civilizaciones a los pueblos periféricos, pero otros antropólogos y teóricos (como Jensen) se opusieron a esa concepción⁶³⁸.

También hay evidencias de la intuición hermafrodita en las culturas chamánicas. Una de las características del chamán concreta lo no dual de una forma cognitiva, conductual y de vestuario. Para integrar su *anima* o su parte femenina —o a la inversa, si se trata de una chamana—, el chamán en ocasiones se viste de mujer, como si lo fuera respecto a sus daimon, o como si al integrar a este en su vida hubiera cambiado de género; puede tomar compañeros sexuales o llegar a casarse con personas de su mismo sexo, siguiendo esta costumbre; con la doble personalidad masculina-femenina, el chamán o la chamana se torna mucho más poderoso⁶³⁹.

Por sus elementos chocantes, esta cuestión ha sido tradicionalmente caldo de cultivo para las anécdotas más estrafalarias, como el caso del indio estadounidense que se negó a seguir indicaciones divinas y travestirse, como le ordenaba hacer una visión; así asumiría su condición dual y personificaría al *bardache* o andrógino que hay en la esencia de cada ser humano; como temía por un menoscabo de su dignidad, el indio optó en su lugar por suicidarse⁶⁴⁰. Un caso de dualidad extrema mal integrada. Asimismo, Narby refiere el caso de una comunidad en el Amazonas colombiano, que piensa que en el cerebro humano se entrelazan dos serpientes, la primera negra, la segunda blanca, una femenina, la obra masculina, de tierra y de agua⁶⁴¹, una imagen que remite claramente al hermetismo y a la alquimia, con la forma del caduceo.

Y también se halla en el hinduismo. Es por eso que disiento de Geurt Imanse cuando afirma que el mito está más enraizado en occidente que en las culturas del este⁶⁴², en Asia o en el subcontinente indio. Más bien es un mito universal como prueba Mircea Eliade en su estudio *Mefistófeles y el andrógino*; de hecho, probablemente sea más habitual en todas aquellas culturas que hayan mantenido un contacto más estrecho con el pensamiento mágico.

La figura también tiene una evidente dimensión psicológica. La figura masculino-femenina ocupó el pensamiento de C.G.Jung, quien actualizó diversas teorías herméticas en su planteamiento de la psicología analítica. El andrógino sirvió para

⁶³⁸ *Ibid.*, 1988 [1964], pp. 270-271.

⁶³⁹ Harpur, 2006 [2002], p. 47; Kottak, 2007 [2004], p. 218. Adoptar el rol chamánico a veces implica un cambio de identidad, incluida la sexual: Baruss, 2003, p. 137.

⁶⁴⁰ Narby y Huxley (ed), 2005 [2001], pp. 126-127.

⁶⁴¹ Narby, 1998, pp. 56-58. Más sobre la fusión sujeto-objeto en el pensamiento mágico y chamanismo: Martino, 2004 [1948], pp. 177-178.

⁶⁴² Geurt Imanse, «Occult Literature in France», en Tuchman (org), 1987, pp. 355-360, p. 359.

personificar teorías de integración psicológica, como metáfora para detallar procesos de transformación, en una adaptación de la mentalidad clásica a los intereses del psicoanalista.

Para Jung la función simbólica unifica los pares de opuestos; la individuación psíquica se produce cuando se aprende a equilibrar las dos modalidades fundamentales de la psique, el sentido consciente, que mide, evalúa, pesa, y el inconsciente colectivo, la energía dinamizadora de la libido, con sus categorías arquetípicas. La cualidad de equilibrio comienza ya con uno de los aspectos centrales de su pensamiento: las contrafiguras primordiales para mujeres y hombres del *animus* y la *anima*⁶⁴³.

La fricción entre los opuestos complementarios se concilia en el estado de conciencia superior que otorga la integración, cuando se logra la percepción de la unidad subyacente a la dimensión de las tensiones bipolares. Jung llamó a sus ideas sobre lo no dual enantiodromía, punto esencial de su pensamiento, una tendencia a que emerja el principio opuesto inconsciente antes o después cuando hay un principio consciente muy marcado. La psique para él funcionaría por contrapesos. Incluso aún puede darse una vuelta de tuerca y mirar con mayor profundidad: para el psicoanalista Hillman «solo los elementos similares pueden ser opuestos»⁶⁴⁴, aquellos que comparten una relación son los únicos que podrán organizarse como polaridad. En su caso, Jung entendió sus intereses psicológicos desde una posición no dual, de comprensión y aceptación de lo otro que anida en nuestro interior; lo no dual fue pensado y actualizado por el psicoanalista. Según reflexionaba:

Lo uno es necesario, pero también lo otro: no hay que tomar una decisión, sino aguantar los contrarios, pues usted misma es una contrariedad que bulle tratando de fusionar las sustancias incompatibles de lo masculino y lo femenino en el fuego del padecimiento, a fin de conformar lo firme e inconsútil. Todos tenemos que pasar por esta especie de volición

⁶⁴³ Bachelard, siguiendo a Jung, cree que en la androginia radica el estado primordial de la psique, desde la que se manifiesta (y se desequilibra) hacia lo masculino o lo femenino: Bachelard, 2013 [1960], p. 91 y ss. Ya el neoplatónico Patricio da Cherso, célebre por su posición crítica hacia Aristóteles, distinguía entre *animus* y *anima*, aunque con un sentido diferente al dado por Jung: la primera como un principio universal presente en la naturaleza, la segunda como una entidad que se encuentra solo en el hombre, Anna Laura Puliafito, «Alla ricerca di una nuova fisica: metafisica della luce e antica sapienza in Francesco Patrizi da Cherso», en Gilly y Heertum, 2002, pp. 469-482, p. 472.

Sobre *animus* y *anima*, será pertinente traer a colación a Empédocles, quien entre reencarnaciones previas afirmaba haber sido muchacho y muchacha: Fragmento 214 de Empédocles, en Empédocles, Anaxágoras, Leucipo, Demócrito, 2007 [1982], p. 124.

⁶⁴⁴ Hillman, 2004 [1979], p. 125.

consciente o inconscientemente, queriéndolo o sin quererlo, pues el hombre se halla crucificado entre los opuestos y sufre hasta que adviene el/lo tercero mediador⁶⁴⁵.

Esa figura personifica el andrógino.

Por lo que se refiere a las metáforas para explicar los procesos y para interpretarlos, C. G. Jung acostumbraba a emplear ejemplos tomados de la mitología, sobre todo la griega, más comprensibles a un lector occidental, incluso culto, que ejemplos taoístas o hindúes; otra fuente de inspiración radicaba en las fases de la alquimia, como el andrógino (naturaleza perfecta), el rey y la reina (azufre y mercurio, oro y plata, sol y luna) el viejo Saturno como la materia prima... Muchos de los arquetipos formaban parte del código metafórico para explicar las operaciones efectuadas. Para el psicoanalista, la Piedra Filosofal consistiría en la unión de la razón egoica con el inconsciente colectivo, equilibrados al intentar alcanzar la individuación.

La psicología analítica pretende hacer consciente a la personalidad de la sombra⁶⁴⁶, aunque más que hacerla consciente, se trataría de integrarla, de permitir que conciencia e inconsciente actúen armónicamente. Así sucedería con la naturaleza perfecta del andrógino. Como ya se vio, la concepción de Dios no dual integra su sombra, un adversario que ha de ser necesariamente Dios mismo a riesgo de romper la unidad y crear un esquema entre dos poderes de igual potencia, algo que, lógicamente, va en contra de la propia idea de Dios.

Para el psicoanalista:

El carácter unívoco de Dios como *summum bonum* es manifiestamente *contra naturam*. Por eso el ambivalente Mercurios revela el oculto paganismo de la alquimia. Contrariamente a esto, el carácter andrógino de Cristo se concibe exclusivamente como espiritual y simbólico, esto es, independiente de la Naturaleza. En cambio, la existencia del adversario, del “Príncipe de este Mundo”, revela la oposición –indicada por el carácter andrógino– de la divinidad manifiesta en el Hijo⁶⁴⁷.

Varias de estas metáforas son también parte de la trama de la novela iniciática de *El ángel de la ventana de occidente*, escrita por Gustav Meyrink, gran conocedor de lo

⁶⁴⁵ Recogido en García Mahiques, 2009, p. 210.

⁶⁴⁶ Jung, 2002 [1956], p. 247.

⁶⁴⁷ Jung, 2005 [1944], p. 288; Jung también cree que hay muchas analogías entre el hermafrodita y Adán: Jung, 2002 [1956], p. 393 y ss. Sobre el carácter hermafrodita de Cristo, especuló el padre de la iglesia, Máximo el Confesor. Al resucitar, Cristo ya no podía ser ni macho ni hembra, ya debía de haber reintegrado y unificado sus dos sexos, Panikkar, 2009, p. 52, n. 28. La idea androginia de Cristo quizá fue originada por un influjo gnóstico en pensadores cristianos como Clemente de Alejandría.

esotérico y que la trufó de comparaciones con la Gran Obra, útiles para construir el argumento. En la novela, se cita reiteradamente a Baphomet, la forma de Dios adorada por la orden de los templarios, dios del doble rostro, como Janus; se trata de una forma de Dios que alude a la condición dual de la materia-psyche. A raíz de una visión el narrador cree que se le forma un rostro en la nuca, como si fuera Janus; el narrador identifica a la cara de su nuca con el Baphomet templario; recibe unos consejos de ese contrarrostro con los que se inicia el entramado de la novela. Baphomet desempeñaba un rol como representación simbólica de la asunción de la personalidad perfecta para los adeptos, uno y su contrario integrados en uno, como las dos serpientes del caduceo, o como agregar la conciencia de la sombra a la personalidad, en términos junguianos.

Otro de los grandes relatos de inspiración hermética, *Seraphita* de Balzac, adapta la narración al universo del místico Swedenborg. En la novela un ser angelical se enamora al mismo tiempo de una mujer, Minna, que lo llama Seraphitus, y de Wilfredo, un hombre que la considera una mujer, Seraphita. Como en el caso de la novela de Meyrink, la de Balzac también simboliza las fases alquímicas, aunque en la novela de Balzac aún sea más una reflexión sobre la andrógina ocultista, hasta el punto de que Bachelard la resume como un poema sobre esa noción⁶⁴⁸. El hermetismo le venía del influjo de Swedenborg, de quien fue un notorio seguidor. *Louise Lambert* también puede calificarse de swedenborgiana.

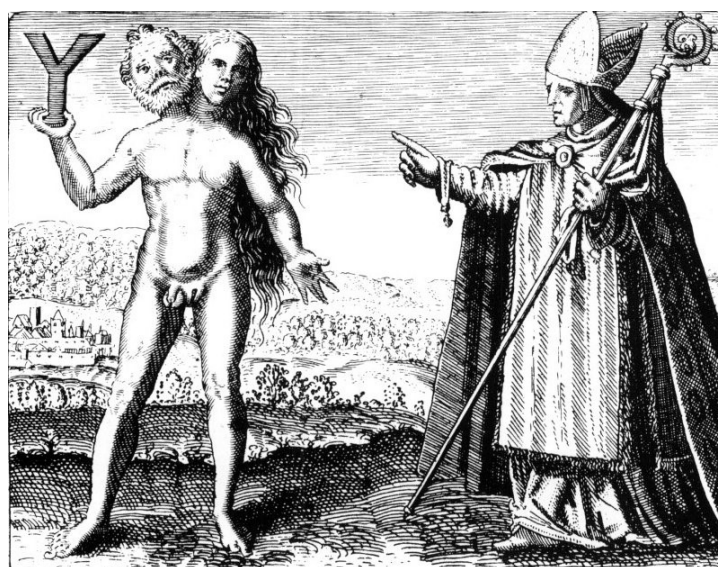
Hemos visto diversas facetas del corpus visionario de Jacob Böhme. Falta saber su noción del andrógino y del doble psicológico equilibrador, El zapatero místico pensaba que durante un sueño de Adán, su compañero celestial se había separado de él, pero gracias a Dios el ser humano volverá a ser andrógino, como los ángeles⁶⁴⁹; la antropología de la caída en lo humano de Böhme hace que pierda su no dualidad constitutiva; la entrada en la materia como caída implica un desdoblamiento (cuerpo-alma) o incluso en su psyche (interior-exterior, género masculino-femenino).

Entre todas las formas iconográficas de presentar la figura del andrógino en los grabados de alquimia, la más llamativa probablemente sea la que hemos utilizado al

⁶⁴⁸ Bachelard, 2013 [1960], p. 135. Entre los simbolistas finiseculares la figura del andrógino gozó de mucho éxito. El viejo *Seraphita* de Balzac (1835) sirvió de inspiración a muchos de los magos, escritores y artistas de la época; entre otros, se refirieron al ser de doble género escritores como Gautier, para quien el ser de doble género ocultaba una metáfora de la condición del artista. En cuanto a Eliphaz Lévi, unió a Adán y Eva con fines cabalísticos; afirmó que el nombre de los padres de la humanidad unidos formaba Jehovah, el Tetragrama divino. Michelet también incidió en la analogía entre el artista y el andrógino, así como los teósofos. Todos ellos sirvieron para la difusión del mito del andrógino en Francia: Geurt Imanse, «Occult Literature in France», en Tuchman (org), 1987, pp. 355-360, p. 359.

⁶⁴⁹ Eliade, 1984 [1962], p. 128.

principio de este subapartado, con los ejemplos de *La fuga de Atalanta* y del *Viatorium spagyricum*, con ese ser antropomórfico bicefálico, cuyas dos cabezas encarnan simbólicamente el doble género y sexo del ser ideal, una masculina y otra femenina. Otro ejemplo se encuentra en otra obra de Michael Maier, el creador de libros de grabados como *La fuga de Atalanta: Symbola Aureae Mensae*, publicado en 1617. En el grabado el andrógino aparece junto a Alberto Magno, uno de los investigadores en la alquimia de la Edad Media. Lleva una Y en la mano, símbolo visual de los dos sexos o la doble energía, que se torna una, pensar en imágenes para simbolizar al hermafrodita.



Michael Maier, *Symbola aureae mensae*, 1617. Alberto Magno como alquimista representante de la cultura germánica señala al Hermafrodita, «el misterio de la Y».

Entre las imágenes que propone Bruno en su método para reforzar la memoria una de ellas se refiere al ser de dos cabezas, en concreto en la octava imagen: «En el atrio de la Duda, un joven bicefalo sosteniendo en la mano una horca, arrojándose a la hierba ya hacia la derecha ya hacia la izquierda»⁶⁵⁰. Las coordenadas del universo de Bruno son herméticas. Es curioso, pero en *El jardín de las delicias* se encuentra la versión opuesta: [un andrógino con una cabeza \(un búho\)](#) y dos cuerpos: como mínimo tal resulta la interpretación de la imagen por el teórico del arte Pere Salabert al doble cuerpo con cabeza de búho⁶⁵¹.

Como otra anécdota que da cuenta de una *forma mentis* probablemente mundial, el antropólogo Victor Turner da cuenta de Exu, una entidad de la religión Umbanda brasileña, aunque de origen Yoruba africano. Esta entidad es el dios de los umbrales —

⁶⁵⁰ Bruno, 2007, p. 392.

⁶⁵¹ Salabert, 2005, pp. 49-50.

que ha logrado reunir la pareja cósmica y hacerla un solo ser, hermafrodita que ha logrado culminar el proceso, espiritualizar la materia y materializar al espíritu.

Y como sucedía con el motivo del matrimonio sagrado, también el hermafrodita fue utilizado por artistas de los siguientes siglos con afinidad por el universo hermético. Entre ellos, los surrealistas —o próximos al surrealismo—, muchos de ellos influidos por el no dualismo, ya por su vertiente oriental, como Artaud, Mason o Bataille⁶⁵³, o por el chamanismo y la antropología de «lo primitivo». El propio Breton habló de la necesidad de recuperar al andrógino primordial que se hallaría, según él, en todas las tradiciones⁶⁵⁴.

La citó por ejemplo Duchamp cuando utilizó un alter ego suyo femenino, [Rrose Sélavy](#), Eros, *c'est la vie*, una forma de travestirse similar a la ya comentada de los aprendices de chamán que integran su personalidad de género opuesto. Choucha también vincula el gesto de Duchamp con la alquimia⁶⁵⁵. Mimi Parent, con su [Masculin/Fémenin](#) (1959) unió igualmente ambos principios. O Remedios Varo con su [Ser andrógino](#), que se diría astral. O igualmente Ithell Colquhoun quien exploró la idea en diversas obras, estudiosa como era de la alquimia.

El motivo iconográfico del ser humano con las dos cabezas fue utilizado por quien fuera novio de Leonora Carrington, Max Ernst en un collage incluido en su novela [Une Semaine de bonté](#) (1934), solo que la cabeza masculina pertenecía a la de un león. De hecho, toda esta novela por imágenes está colmada de un imaginario alquímico. No obstante, se trata más bien de un efecto óptico, con la mujer en primer plano y el león de Belfort tras ella, en una representación de pasión sexual, subrayada por la pantera y por la serpiente. Dicho lo cual, acaba formando un andrógino y es lícito suponer que el artista era consciente de ello⁶⁵⁶.

⁶⁵³ Choucha, 1991, 2015, p. 110 y ss.; Lepetit, 2014 [2012], pp. 69-72. Por ejemplo, Artaud vio en el emperador Heliogábalo un intento de andrógino (Artaud, 1981 [1934], p. 88). La ópera barroca [Eliogabalo](#) traslada esa idea con la elección de un Heliogábalo protagonista contratenor; crea una atmósfera alquímica para musicalizar a ese andrógino inverso, matado durante la enésima conjura romana. De él dirá que es hombre y mujer: Artaud, 1981 [1934], p. 117.

Otro no surrealista pero coetáneo utilizó el motivo fue el mago Aleister Crowley para su baraja de Tarot Thoth, en la carta [Arte](#), cargada de símbolos alquímicos.

⁶⁵⁴ Recogido en Lepetit, 2014 [2012], p. 63 y 240. Parece ser que la primera inclusión del andrógino en el discurso surrealista se debe a Albert Béguin, de quien publicaron un ensayo sobre este tema en *Minotaure* en 1938: Bauduin, 2014, p. 141, aunque la cronología parece tardía en exceso.

⁶⁵⁵ Choucha, 1991, 2015, p. 53.

⁶⁵⁶ En *Una semana de bondad* se congregan ideas típicas de los grabados de alquimia, como simbolizar caracteres o procesos por animales, entre ellos el papel destacado del león, en forma simple o en la alada, o la estructura circular del conjunto, tan alquímica, de *La mujer 100 cabezas*, que comienza con un alquímico descenso de un «hombre completo», y termina de nuevo con esa imagen, tan frecuente en la

En uno de sus cuadros, [El vestido de la novia](#) (1940), un hermafrodita con pechos femeninos y genitales masculinos aparece a los pies de la novia del título, idea en la que seguimos a M. E. Warlick⁶⁵⁷. Probablemente lo realizó durante el angustioso año en que los nacionales alemanes fueron tomados como prisioneros en Francia, toda vez se había declarado la guerra, incluso gente que, como en el caso de Ernst, había sido tildado de productor de arte degenerado por los nazis. La desazón sentida provocó una crisis psicológica en Carrington, la novia de Ernst por entonces, quien hubo de ser recluida por un tiempo en un psiquiátrico.

Otro collage de la serie *Paramyths*, *Extraña alucinación*, del 48 igualmente rebosa de citas al universo alquímico. El andrógino de la extraña alucinación se aposenta sobre una serpiente, como el dragón simbólico que personifica el caos del que surge la prima materia. Combina al sol con la luna, a Apolo con el disco solar y el látigo para la cuadriga, con una gigantesca Artemis o quizá Hécate tras él, en vestido de noche, corona el conjunto la cabeza de un pájaro⁶⁵⁸, lo volátil junto a lo fijo de la serpiente, lo terrestre y lo aéreo, del caos primordial del dragón al espíritu con alas.

Otro autor surrealista, Victor Brauner, recuperó en *El nacimiento de la materia* el motivo, con ese ser formado por dos mitades, masculino-femenino, activo-pasivo, negativo-masculino, caliente-frío, etc. Además, lo hace con un título de regusto alquímico, como se demostrará en el capítulo dedicado a la Gran Obra del anexo, empleando varios de los elementos de la sintaxis de la práctica.

Gran Obra. No obstante, en sus libros hay apropiaciones temáticas pero no hay ninguna figura tomada directamente de los libros de grabados de alquimia, al menos que yo haya detectado.

⁶⁵⁷ Warlick, 2001, pp. 164-166.

⁶⁵⁸ Warlick, 2001, p. 178. De hecho, según se comentó en el apartado previo, Ernst también utilizó el otro gran motivo comentado, el matrimonio sagrado, como *Bodas químicas*, del 48, o [El rey juega con la reina](#), del 44.



Victor Brauner, *The Birth of Matter*, 1960

Eso por no profundizar en los muchos ejemplos que se encuentran en el rock: la variante glam rock de los setenta, Prince o el andrógino por antonomasia en ese medio artístico: David Bowie, con por ejemplo su *Aladdin Sane*, con su [alquímica portada](#). Se ha convertido en un nuevo avatar en la cultura popular contemporánea. Incluso alcanza el mundo del cómic: un autor tan versado en la filosofía oculta esotérica como Alan Moore introduce el motivo iconográfico del hermafrodita en su *Promethea* —ese catálogo de hermetismo—, en su [décimo capítulo](#). Eso sin tener en cuenta que la propia *Promethea* es un poco andrógina, en el sentido de unir la materia —la universitaria que le da cuerpo—, con lo imaginal que ella representa.

En conclusión: en el acervo alquímico, la bipolaridad no dualista se expresa con varios símbolos que concretan visualmente la idea que comporta la doble energía; entre ellos, uno que muestra una naturaleza perfecta que integra principios contradictorios, dos principios de la existencia necesarios para crear vida, plasmado en dos figuras antropomórficas coronadas, el rey y la reina, o bien un segundo modelo con dos cabezas unidas en un tronco, una de las cabezas un hombre barbudo —a veces con el sol como corona—, mientras que la otra cabeza, femenina, puede tener la luna; en el léxico alquímico, ello representaba al andrógino con una solución formal inventiva e insólita.

El andrógino ilustra el estado sublime primordial, antes de que la biología distinga por géneros, la psicología construya identidades o la sociedad establezca roles y relaciones. Personificación de la Naturaleza Perfecta, uno de los objetivos psicológicos del saber de la filosofía oculta es explorar tal condición, tornarlo presente en la figura del hermafrodita, final perfecto de lo existente, conformando un ouroboros. En los grabados de alquimia tenemos la representación de dos principios vitales, el masculino y el femenino, que el buen alquimista ha de saber emplear al unísono para que se produzca la reacción esperada, y se forme entonces el hermafrodita de naturaleza perfecta.

4.5 El artista que casó cielo e infierno: William Blake

Si hay un artista que ha plasmado intuiciones no duales dentro de la comunidad vertical imaginativista ese sería William Blake, y lo hizo además con gran originalidad y un lenguaje único. Personal aunque con influencias de otros autores y pensadores, como Böhme, por ejemplo. Traer a colación a ambos puede servir para aportar matices a la forma de pensar no dual, ya que ambos la comparten, pese a partir de ámbitos del conocimiento disímiles. Mientras que místicos como Böhme muestran la unidad en la diversidad, el sentido de poetas y artistas como Blake radica en evidenciar la diversidad dentro de la unidad, lo singular. Resultan, por tanto, dos formas de llegar a una visión de lo absoluto muy diferentes.

Las convicciones estéticas de Blake y su universo mitopoético pueden colocarse dentro del pensamiento mágico. Además, el artista tuvo el acierto de exponer ese ideario de una forma clarificadora, con gran potencia estética, y una capacidad demiúrgica simplemente asombrosa. Pocos dudarían de que la irrupción de Blake es seguramente el gran momento de pensamiento mágico en su vertiente estética durante los siglos del racionalismo. Combinó una teología más o menos hermética, para la cual el hombre fue creado a imagen de Dios, cierto luciferismo respecto al hombre perfecto y a la rebeldía, el conocimiento de lo imaginario como en el chamanismo y su fuerza visionaria, o la aceptación de lo sensible propio de las vías iniciáticas de la mano izquierda, es decir, aquellas que aceptan introducir lo sensible en la espiritualidad.

Por varias de esas características, el artista incorporó a la cultura europea una sensibilidad no dualista, que no pretendía separar la constitución humana en componentes, aún menos oponerlos en principios antagónicos irreconciliables. Aunque

la tradición ocultista había mantenido cierto no dualismo en corrientes marginales europeas, la manera que habían tenido de eludir lo dual había sido rebajándolo a un aroma desleído, si se lo compara con la fuerza en exponerlo de Blake, en unas obras en las que vociferaba orgulloso su aceptación tanto de lo alto como de lo bajo, de lo externo como de lo interno, de lo sensible como de lo racional. Lo celeste tenía que operar simultáneamente con lo infernal, la razón con un ánimo vitalista.

Así, una de sus grandes virtudes es haber situado esa *forma mentis* no dual en la primera fila del discurso estético. Su universo se mueve en las coordenadas herméticas y neoplatónicas, pero además en una versión completamente personal que superó cualquier excusa o reminiscencia dualista. De hecho, para él, el dualismo del pensamiento hegemónico en occidente desde Aristóteles constituía el principal problema cultural, según argumenta la estudiosa del artista Kathelen Raine: «el error fundamental de la civilización de Occidente consiste en la separación de la mente y su objeto, la naturaleza»⁶⁵⁹. Su arte proponía la reunión de sus mundos internos y externos, herida original de la cultura europea.

Acertadamente, Harpur cree que la idea no dualista señala un cambio de valor, un incremento o disminución de fuerza fundamental entre los niveles inferiores y superiores de la existencia; mientras en los estados con baja imaginación —cuyos exponentes arquetípicos y pensadores guía serían Locke y Descartes— sujeto y objeto están escindidos, en los superiores, Edén y Beulah, el sujeto y el objeto se reunifican, siendo la realidad una unión dichosa en la que ambos se influyen, el ser entonces crea⁶⁶⁰, pequeño demiurgo hacedor de la realidad.

En una de sus primeras obras [*Matrimonio del cielo y del infierno*](#), especie de versión de la hierogamia alquímica, Blake propugna salir del código dualista de los dos principios antagónicos, la fe y la razón, el cielo y el infierno, el bien y el mal, lo material y lo feérico. Lo que propone Blake es una hierogamia, sigue el postulado nuclear alquímico de *La tabla esmeralda* de reunir lo más bajo con lo más alto, un matrimonio del *yin* y el *yang*, con dos principios que no han de sintetizarse en un tercero sino que deben utilizarse simultáneamente, ya que la fricción entre ambos resulta muy creativa

⁶⁵⁹ Raine, 2013 [1991], p. 21.

⁶⁶⁰ Patrick Harpur, «Introducción a los *Libros proféticos* de William Blake», en Blake, 2013, pp. 9-22, pp. 13-14.

La liberté n'est pas la défaite de la superstition religieuse, car la raison détachée de la foi –de même que la foi assujettie à une doctrine– ignore les vraies conditions de la liberté. L'être humain ne peut se former librement, ou se réformer, que dans un monde animé par une Énergie qui "marie le Ciel et l'Enfer"⁶⁶¹.

O ya en palabras del propio Blake, expuestos con convicción contagiosa en ese mismo libro de grabados que une lo superior con lo inferior:

Sin contrarios no hay progreso [...] De estos contrarios surge lo que los religiosos llaman el Bien y el Mal. El Bien es lo pasivo que obedece a la Razón. El Mal es lo activo que surge de la energía.

El Bien es el Cielo. El Mal es el Infierno⁶⁶².

En la misma obra expone tres principios enunciados por el diablo:

El Hombre no posee un Cuerpo distinto de su Alma; pues el llamado Cuerpo es una porción del Alma que se percibe por los cinco sentidos, las principales entradas del Alma en esta época.

La Energía es la única vida y procede del Cuerpo, y la Razón es el límite o la circunferencia exterior de la Energía.

La Energía es Dicha Eterna⁶⁶³.

Cielo e Infierno son dos dimensiones de lo real que no se anulan mutuamente, plasmados en una idea de la bondad y la maldad que los integra y no los rechaza, «la Divina Humanidad abarcaba la totalidad de la vida, tanto el cielo como el infierno, la razón y la energía, la oscuridad y la luz en una santidad y un todo más allá de lo que la humanidad llama bien y mal en los términos de las leyes morales de este mundo»⁶⁶⁴. Ser humano ya implica en cierta medida la idea de lo diabólico, que es el espíritu dentro de la carne, mientras que los ángeles son espíritus desencarnados, sin influjo por ello de los

⁶⁶¹ Chevrier, 2012, p. 101. Traducción propia: «La libertad no es la derrota de la superstición religiosa, ya que la razón desapegada de la fe —igual que la fe sujeta a una doctrina— ignora las condiciones verdaderas de la libertad. El ser humano no puede formarse libremente, o reformarse, salvo en un mundo animado por una Energía que “espose el Cielo y el Infierno”».

⁶⁶² Blake, 2013, p. 91.

⁶⁶³ Blake, 2013, p. 91.

⁶⁶⁴ Raine, 2013 [1991], p. 132. Un artista que siguió este planteamiento de Blake de una manera visual fue Escher; en buena parte de su producción encontramos obras que se sustentan en la necesidad de complementar los dos polos de energía, y en algunos casos la lectura no dual toma elementos religiosos para mezclar ambos polos, en un sentido que ilustra la necesidad de integrar a lo diabólico en lo angélico, como en [Cielo e infierno](#), del 1960, titulada también *Límite del círculo IV*.

cinco sentidos. En cierta forma, la condición primera del alma es, precisamente, luciferina, al notarse a sí misma fuera de Dios, al menos al inicio de la conciencia⁶⁶⁵.

Esta valoración de lo infernal lo separa de la mayoría de sectas gnósticas. Una inclinación al luciferismo que luego fue seguida y acentuada —con toques satánicos— por Baudelaire. Escribió este último a propósito del mal en uno de sus escritos sobre Poe, que las malas acciones:

Son únicamente atractivas *porque* son malas, peligrosas, tienen la atracción del abismo. Esa fuerza primitiva, irresistible, es la Perversidad natural [...] determinadas acciones malvadas y peligrosas, podría llevarnos a considerarlas como resultado de sugerencias del Diablo, si la experiencia y la historia no nos enseñaran que Dios a menudo consigue el establecimiento del orden y el castigo de los tunantes: ¡*tras haberse servido de los mismos tunantes como cómplices!*⁶⁶⁶.

En Blake como en Baudelaire, o así como en muchos otros que luego retomaron esa inclinación, se compagina el gusto por lo hermético con un espíritu ya plenamente moderno; en el no dualismo de Blake o el hermetismo de Baudelaire se canta las grandezas de la noche, de lo oscuro, el mal fascina. Böhme, como Swedenborg o Paracelso carecen de ese aire. Unos tratan al «hermetismo» —entendido siempre desde un sentido del término muy amplio— desde la teosofía, otros desde el arte. Todavía hizo más Blake: subvirtió el orden de importancia. La religión deriva de la poesía, de la que es su opuesto. Su versión del Profeta-Poeta Ezekiel sentencia en la lámina 12: «*the Poetic / Genius (as you now call it) was the first principle / and all the others merely derivative*»⁶⁶⁷.

Blake se aproxima más al neoplatonismo en sus preferencias por lo bello, como en dicha tradición, debido a una afinidad intrínseca pero también seguramente al gusto por esta escuela filosófica de su idolatrado Miguel Ángel; las obras de Blake están vivas como antenas de cierta energía y son buenas en el sentido que le dio Klee a qué era lo bueno en el arte: «*Form as movement, as action, is good, is active form. Bad is form as*

⁶⁶⁵ Jung, 2002 [1956], p. 168. Sobre el luciferismo en Blake: Lepetit, 2014 [2012], p. 376. Sobre la nueva sensibilidad en las artes desde Blake, con el satanismo cultural y el diablo como símbolo de rebelión: Granholm, 2014, p. 58 y ss.

⁶⁶⁶ Baudelaire, 1988, pp. 88-89.

⁶⁶⁷ Blake, 1998, p. 162. Traducción propia: «Lo Poético / el Genio (como ahora lo llamáis) fue el primer principio / y todos los otros derivan meramente de Él». En su *El matrimonio del cielo y del infierno* Blake afirma: «La razón por la que Milton escribió con grilletos acerca de los Ángeles y de Dios, y en libertad cuando lo hizo sobre Demonios y sobre el Infierno, es que era un verdadero Poeta y estaba del lado del Demonio sin saberlo», en Blake, 2013, p. 95. Quizá entonces la mitopoiesis sea la forma de arte más pura.

repose, as termination»⁶⁶⁸. No hace falta más que ver las obras plenas de dinamismo miguelangelesco. Si bien es cierto que aceptación de lo luciferino es mucho más explícita en *El matrimonio del Cielo y del Infierno* que en otras creaciones posteriores, también lo es que la idea de la dualidad que da pie a lo no dual se sigue manifestando con claridad en obras posteriores, con una postura que puede reducirse a la aceptación de la sombra.

Además de muchas ideas originarias del esoterismo, el fundamento filosófico en el que se apoyó el artista estaba formado por Plotino, además de las traducciones de otros pitagóricos y neoplatónicos como Proclo, Porfirio o Yámblico, efectuadas por el neoplatónico Thomas Taylor —que igualmente influyeron en el transcendentalista Emerson⁶⁶⁹, Berkeley y Paracelso, además del ya referido Böhme⁶⁷⁰. Con este último compartió criterio no dual: «Tanto Blake como Boehme deseaban permanecer cercanos a la materia, incluso redimirla. Los dos encontraron una manera de hacerlo a través del pensamiento alquímico, donde espíritu y materia, alma y cuerpo, nunca están separados por mucho tiempo sino que se interpenetran continuamente»⁶⁷¹. Continuó la senda del místico alemán, no por un conocimiento profundo del mismo, probablemente, sino por común inclinación, una afinidad sobre todo en lo referente a la revalorización de lo corporal. En Blake dicha idea retorna a sus textos constantemente

No obstante, como ya se ha indicado en el capítulo del anexo dedicado a la imaginación, entre todas sus influencias la mayor radica en Swedenborg; que Blake perteneciera a la sociedad londinense que tomaba al místico como maestro espiritual se tradujo en un peso considerable de las teorías del maestro en los libros iluminados del artista. El artista leyó los textos a partir de finales de los años ochenta del siglo XVIII. Le inspiraron precisamente en lo que se refiere a lo que se está comentando: el místico ponía a disposición del artista herramientas con las que superar el esquema en dos polos irreconciliables típica del pensamiento dualista: «*Swedenborg's method of finding*

⁶⁶⁸ Harriet Watts, «Arp, Kandinsky, and the Legacy of Jakob Böhme», en Tuchman (org), 1987, pp. 239-256, p. 244, una frase que se halla en el libro de Paul Klee, *Unendliche Naturgeschichte*. Traducción propia: «La forma como movimiento, como acción, es buena, es una forma activa. Lo malo es la forma como reposo, como terminación».

⁶⁶⁹ Lachman, 2011, pos. 1051.

⁶⁷⁰ Lachman, 2005 [2003], p. 60; Blake, 1991, p. 11; Yates, 2005, p. 142.

⁶⁷¹ Harpur, 2006 [2002], p. 318. Böhme consideraba que lo verdaderamente diabólico radicaba en la negación de la materia: el diablo como un idealista que evitaba lo concerniente al cuerpo: Hanegraaff, 2012, p. 202.

*correspondences between the physical and spiritual realms is also relevant to Thel's attempt to learn transcendent truths from natural creatures»*⁶⁷².

Sugiere Gary Lachman que el peso de la idea de la combinación de opuestos le podría venir precisamente de Swedenborg, y a este por influjo de la cábala: «*Loving erotic union is part of the ritual worship of the Jewish mystical community, reflecting the original creative act of the Godhead, as well as the reunification of male and female energies»*⁶⁷³. Aunque Swedenborg, con un fondo religioso más puritano, negó ese peso, se sabe que visitó el distrito judío de diversas ciudades, como Ámsterdam, Hamburgo, Praga o Roma.

El imaginario poético blakeano rebosa de influencias bíblicas. Incorporaremos un ejemplo entre miles que se podrían comentar, solo para mostrar que también medita respecto a la androginia. Blake califica a los nueve primeros nombres de los 27 cielos y sus iglesias como gigantes poderosos que son hermafroditas. Se trata de los bíblicos Adán, Set, Enós, Cainán, Mahalaleel, Yéred, Enoc, Matusalén y Lamec⁶⁷⁴, personajes veterotestamentarios antediluvianos.

En su no dualismo, al influjo de los autores bíblicos, herméticos y neoplatónicos hay que sumar la lectura de la primera traducción de la *Bhagavad Gita* al inglés, publicada el 1785. El ideario del grabador coincide con el del texto sagrado del hinduismo por su panteísmo, por la figura mesiánica del avatar que encarna en la Tierra (la Naturaleza Perfecta) o por el papel que desempeña la visión para suscitar una experiencia divina. Explica Kathleen Raine, especialista en el artista: «A finales del siglo XVIII, Blake difícilmente podía conocer en toda su amplitud la tradición india, pero, con toda certeza, al menos entrevió la venerable tradición de los Vedas, que de alguna manera se refleja en el mensaje profético que dirigió a su propia nación»⁶⁷⁵.

Escribió en *El matrimonio del Cielo y del Infierno* que la filosofía oriental había enseñado los principios de la percepción humana⁶⁷⁶. De acuerdo con el vedantismo, el mundo sensible y la percepción que tiene el observador de él carecen de existencia

⁶⁷² Blake, 1998, p. 78. Traducción propia: «El método de Swedenborg de encontrar correspondencias entre físico y los reinos espirituales es también relevante para el intento de Thel de aprender verdades trascendentales de las criaturas naturales». Como no dualista entiende también a Swedenborg el especialista en no dualismo David Loy en Loy, 2010 [1988], p. 332, n. 13.

⁶⁷³ Lachman, 2005 [2003], p. 19. Traducción propia: «Amar la unión erótica es parte del ritual de adoración de la comunidad mística judía, que refleja el acto creativo original de la Deidad, así como la reunificación de las energías masculina y femenina».

⁶⁷⁴ Blake, 2014, p. 139.

⁶⁷⁵ Raine, 2013 [1991], p. 71. Referencias a Blake y el texto sapiencial hindú: Patrick Harpur, «Introducción a los *Libros proféticos* de William Blake», en Blake, 2013, pp. 9-22, p. 18.

⁶⁷⁶ Blake, 2013, p. 101.

independiente, uno de los lineamientos no duales, según se ha desarrollado previamente, algo que ya mostraron en la tradición occidental Plotino o Berkeley. En el Vedanta, si el observador está persuadido de la separación respecto a lo existente, se debe a los velos de Maya, que sumergen en una sensación de multiplicidad.

Defiende Blake que en la obra artística confluyen tanto impulsos celestiales —la armonía necesaria como para que todos los elementos se acoplen entre ellos, por ejemplo—, como asimismo impulsos infernales, necesarios para dotarlos de vida, en una polaridad dinámica, en la que han de colaborar ambos puntos focales de los extremos. Incide en la idea del movimiento por Satán en *Milton: poema en dos libros*, en el que Los plantea: «Oh, Satán, mi benjamín, ¿no eres tú el Príncipe de las Huestes Estelares / y de las Ruedas del Cielo para hacer girar los Molinos día y noche?»⁶⁷⁷, él es el Pantocrátor de la cosmovisión de Newton o Locke que mueve sus molinos, es decir, sus ideas, para difundirlas, pero también puede entenderse como que hace girar la energía en general.

Con su demonismo peculiar, Blake no rechaza ninguno de los dos polos —el angelical y el demoniaco— sin privilegiar ninguno de los dos para negar al otro. Esa aceptación de lo rechazado será una constante en el romanticismo, con su espíritu rebelde. Esa atmósfera intelectual de rebelión se manifestó en los grabados de William Blake como en ningún otro artista del periodo. Sin contrarios en conflicto y contrapesados mutuamente no podría haber progresión, que diría el artista. De hecho, la consecuencia es la creatividad⁶⁷⁸. Sin el conocimiento del infierno no existiría el movimiento espiritual y estético.

El demonismo de Blake se diferencia no obstante al de la modernidad (Sade, Baudelaire, Bataille) en que tampoco cae en una celebración del mal como expresión de lo humano, por supuesto, como en menor o mayor grado los satánicos del decadentismo o del modernismo. En cambio, el demonismo posterior siente una fascinación perversa hacia lo maligno⁶⁷⁹.

⁶⁷⁷ Blake, 2014, p. 25.

⁶⁷⁸ Lachman, 2005 [2003], p. 61. Paul Klee, un artista de este mismo linaje blakeano, anotó en su diario el 10 de julio de 1917 un argumento con el que estaría de acuerdo Blake: «Se están abriendo nuevas sendas: hay que fundir lo diabólico con la simultaneidad. La dualidad no ha de ser tratada como tal, sino como una unidad complementaria». Recogido en Giedion, 1988 [1964], p. 313.

⁶⁷⁹ Aunque en ese demonismo fascinado posterior también hay cierto grado de hermetismo: Un escritor de aquel círculo decadentista, Jules Bois, presentó una obra teatral en 1892, *Las bodas de Sathan: drama esotérico*, en el que, de acuerdo con Choucha, aparece un Satán andrógino basado en el Hermes hermético, quien supera lo maligno gracias a un matrimonio sagrado con una mujer. Para ello, me baso en la reseña de la obra, realizada por Choucha: Choucha, 1991, 2015, p. 24.

En Blake no se trata pues de subvertir los valores sino de integrar las tensiones complementarias inevitables para poder formar un conjunto creador. La teoría de Blake es claramente demoníaca y acepta la energía diabólica en forma de impulsos materiales o animales, en especial el sexo —«fue uno de los primeros escritores de la Europa moderna que se rebeló contra la idea del sexo como súbdito del mal e intentó reintegrarle a su lugar, al de un combustible de la experiencia visionaria»⁶⁸⁰; a diferencia de, por ejemplo, el platonismo o el cristianismo, en su caso no se trata de eliminar lo bajo para que sólo exista lo elevado sino de permitir que las dos serpientes se enrosquen en el caduceo hermético (o lo mismo puede referirse a la energía *kundalini* del yoga). Tampoco cae en una celebración del mal como expresión de lo humano, por supuesto, como en menor o mayor grado los satánicos del decadentismo o del modernismo.

En *El libro de Job*⁶⁸¹; en la lámina 14, tras tanto padecimiento, el protagonista, su mujer y tres amigos tienen una visión del verdadero Dios en su magnificencia. Dios llega acompañado por el sol (los atributos propios de Apolo) y la personificación de la noche, una mujer coronada con una media luna en la cabeza y que maneja dos

Entre el esoterismo, una sensibilidad hacia lo diabólico original del siglo XX y de gran poder de atracción es la de Aleister Crowley. El cineasta *underground* Kenneth Anger, de notorios intereses ocultistas, muestra dicha sensibilidad dentro de su campo artístico. Unos segundos del corto *Scorpio Rising*, (Kenneth Anger, 1963), hacen gala de ese espíritu contracultural típico del siglo XX. En ese film ocultista se juega con la parafernalia de los motoristas tipo Ángeles del infierno, con los que Anger crea imágenes de fascinación homoerótica hacia el cuerpo masculino y el cuero; en el fragmento, el protagonista del psicodrama *underground* [apunta con una pistola](#) al candelabro judío y a la cruz, signos de religiones patriarcales, paradigmas de la autoridad, el Jehová que da la ley. Aún más explícito es ese mensaje transvalorativo en *Lucifer Rising* (Kenneth Anger, 1970-81), canto al dios que porta la luz —el sentido etimológico del nombre— y de lo sensible, en un razonamiento claramente seguidor del esoterismo crowleyano.

Con todo, se ha vulgarizado de tal manera que se hace difícil no estar de acuerdo con Hugo Ball cuando apunta: «el demonismo, que hasta la fecha era tan interesante, tiene ahora un brillo apagado y trivial», en Ball, 2005 [1914-21], p. 42. Según prosigue Hugo Ball, ya no distingue el dandy de lo cotidiano, y para distinguirse uno tiene que convertirse más bien en un santo.

⁶⁸⁰ Wilson, 1965 [1962], p. 195. Hasta Blake parece haber llegado el influjo de la sexualidad ritual tántrica, desde los estudios de orientistas como Edward Moor, uno de los primeros indólogos británicos, además de viajeros que explicaron aspectos del tantra; una parte de esa información la recibió en los círculos swedenborgianos, pero también fueron fruto de su propia investigación o la de su amigo George Cumberland: Marsha Keith Schuchard, «William Blake, George Cumberland, and the Visionary Art of Exotic Erotica», en Versluis, Irwin, Richards y Weinstein (eds.), 2008, pp. 125-144.

⁶⁸¹ Otro tema fascinante es el uso que hace el artista de la Biblia. «Blake accepted the bible, especially the Old Testament and Revelation, as the model upon which to ground the complex structuring of political, religious, social, and psychological materials in his prophetic mode of poetry. He accepted it and critically made use of it». En Blake, 1998c, p. 18. Traducción propia: «Blake aceptó la Biblia, especialmente el Antiguo Testamento y el Apocalipsis, como el modelo sobre el cual fundamentar la compleja estructura de sus materiales políticos, religiosos, sociales y psicológicos en su profético modo de poesía. Él lo aceptó así y lo utilizó de una manera crítica». Con todo, la utilización que hace de ella resulta completamente original, por ejemplo en su inversión de la condición angélica, con éstos como criticados por represores y en cambio ensalzando lo diabólico, al ser las fuerzas de la Tierra y de lo físico.

serpientes, como en el caduceo, clara referencia al dominio de las dos energía, de las polaridades, de las dos manos. El mismo motivo simbólico visto ya en otros grabados de alquimia. Hay que enlazar matrimonialmente al día y a la noche. O al cielo y el infierno. La iconografía sigue esas claves herméticas pero adaptadas al léxico blakeano. Por ello, en este caso, entre los 4 tipos de influjo esotérico en las obras de arte según los sistematizó Marco Pasi, la obra de Blake pertenecería al primer grupo, a saber, que toma un modelo visual, motivo iconográfico, símbolo o similares de un referente anterior asociado al ocultismo, en este caso los libros de grabados de alquimia⁶⁸².



William Blake, *El libro de Job*, 1826.

El objeto desdoblado pasa a ser naturaleza, la creación del Demonio en un lenguaje adaptado del cristianismo, es decir, un producto de la dualidad que separa el objeto del sujeto, reflejo que escinde la unidad del ser en todos sus niveles, incluido el físico. La naturaleza se valora de manera muy diferente cuando no es la rival del Uno sino un modo de entenderlo mejor, un medio para llegar a Él desde la belleza: en una es presentada según parámetros infernales, mientras que en la otra sigue siendo realidad imaginal.

La destrucción del sentido de mismidad, de ego reificado, un sujeto fuerte, la falsa identidad del yo y su superación, que resulta uno de los temas favoritos del hermetismo, de la alquimia o del no-dualismo, se ve reflejada en trabajos como *Milton: a poem* en

⁶⁸² Pasi, 2014, p. 44.

forma de imagen con la potencia habitual del autor, en la decimoquinta lámina, en la que el contenido textual deja claro su sentido, en el imprescindible aniquilamiento del ego. Es el espectro que Milton debe aniquilar, el que sería el Satán genuino.



W. Blake, lámina de *Milton: a poem*, 1810.

Como Walter Benjamin muchos siglos después, la concepción de la belleza en la estética del artista se encuentra no en el imposible destructor descorder del velo de Maya (por expresarlo en términos hindúes-teosóficos) que elimina por exceso de luz, máxima idealista o religiosa, sino en la doble naturaleza simultánea de la verdad interior y de su superficie. Como poetiza William Blake:

Como un hermoso Velo, así estas Hembras envolverán y desenvolverán,
según su voluntad, la superficie exterior de la Tierra,
una sombría superficie exterina agregada a la Superficie real,
que es inalterable para siempre⁶⁸³.

⁶⁸³ Recogido en Raine, 2013 [1991], p. 65.

En el doble movimiento de ocultamiento y de revelación radica el fulgor que reluce: la belleza estética. La belleza brilla como el resplandor de la verdad, por tanto ambos elementos son necesarios, como el espíritu y la materia; sin papel de envolver, el regalo pierde sus formas y el sentido de su proceso. En la terminología blakeana eso es la Cáscara del Mundo.

En su complejo sistema había un lugar para la idea de la dualidad superada, simbolizados también en un principio masculino y otro femenino. «La reunión del Espectro y la Emanación en el Hombre Eterno coincide con la desaparición del fenómeno del sexo, que para Blake expresa el conjunto de los errores del percepcionismo materialista, por el cual el hombre, insistiendo sobre su propia individualidad, se ve a sí mismo y al universo como distintas entidades físicas»⁶⁸⁴. Para integrar ambos principios la Emanación debe superar su egoísmo y ansia de dominar, mientras que el principio masculino ha de abandonar su identidad.

4.6 Coda: el no dualismo en el arte contemporáneo. Caso práctico.

Como coda de todos estos artistas o místicos, se cerrará este capítulo con un breve apunte sobre esta cuestión, tanto en la filosofía como en las últimas tendencias artísticas, un trato que ha sido amplísimo y en profundidad. Puede resultar curioso, pero ideas derivadas de la superación de diversas polaridades han constituido uno de los núcleos temáticos esenciales de las artes del siglo XX. Y aunque se han seguido dibujando grabados con claves alquímicas —aún en el 1900 tenemos la serie de [«Les Quatre éléments»](#), de Louis Vallet en *La Vie Parisiense*—, en una línea más clásica, pero no se comentarán ya que resulta más interesante analizar nuevas formas de arte que exploran esta cuestión de forma más innovadora.

El renovado interés por lo no dual no se ha limitado al ámbito teológico o metafísico; muchas de las últimas tendencias del arte y de la filosofía desde los años cincuenta han aplicado la superación del esquema dual a sus respectivos campos, por influjo de las metafísicas orientales, o también de pensadores europeos que ya habían añadido gotas de la intuición, como la filosofía continental (Foucault, Derrida o Deleuze). Y eso que el mundo contemporáneo promueve una personalidad hiperactiva y sensible que a menudo altera el sentido de la identidad⁶⁸⁵.

⁶⁸⁴ Serra, 2000 [1992], p.29.

⁶⁸⁵ Zuloaga, 2013, p. 19.

Los citados Foucault, Derrida, Levinas (la otredad) o Deleuze reflexionaron sobre ello, como medio de superar los valores ilustrados y su dualismo epistemológico, a menudo por influjo de sus lecturas de pensadores orientales, en las traducciones del budismo zen, por ejemplo. Estos filósofos continentales intentaron saltar por encima de las limitaciones del sujeto burgués cuando la sociedad capitalista se empeña en desarrollarlo excesivamente⁶⁸⁶.

Mi lectura del ensayo de Foucault «The Prose of Acteon», publicado originariamente en el 64, desarrolla las reflexiones de este tipo. Foucault analiza el tratamiento dado por Pierre Klossowski al diablo en sus relatos, especialmente en *Le Baphomet*, usado por los templarios; lejos de ser el del Otro del pensamiento dual cristiano influido por el gnosticismo, en la lectura foucaultiana el diablo ha de ser entendido como lo Mismo respecto a Dios, un mundo en el que lo otro es simulacro de diferencia, planteamiento claramente no dual o incluso monista. Foucault reflexiona sobre ello a partir del estilo literario de Pierre Klossowski⁶⁸⁷.

Para Josep Casals, la nueva sensibilidad que surge con Nietzsche, y con pensadores con mayor o menor afinidad entre ellos como Benjamin, Bataille, Breton o Deleuze, comparte en mayor o menor medida un planteamiento en el que interactúan creación y destrucción, interior y exterior, sueño y vigilia, un sistema de movimientos contradictorios⁶⁸⁸, por tanto una idea de la existencia similar al que estamos exponiendo en la tesis y que constituye su fundamento intelectual, aunque el punto de partida sea bien diferente.

No obstante, según un planteamiento no dual, David Loy piensa que Derrida, en su crítica a la filosofía occidental, no logra ser lo bastante radical al no deconstruir igualmente su propio discurso; si lo hubiese hecho, habría abierto la posibilidad de lo otro⁶⁸⁹, como sí plantea la experiencia no dual propuesta por Shankaracharya, Nagarjuna y otros pensadores orientales. La deconstrucción de ellos o del zen se basa en mostrar lo ilusorio del pensamiento pero, lejos de criticar únicamente al razonamiento convencional, lo hacen para desmontar la argumentación propia y, finalmente, cualquier argumentación, en una práctica que niega cualquier teoría, incluso aquella que justifica

⁶⁸⁶ Yolanda de Zuloaga expone detalladamente en su tesis algunas analogías entre dos no dualismos, el espiritual de la escuela Chan y el filosófico.

⁶⁸⁷ Foucault, 1998, pp. 123-135. A modo de anécdota, cuyo sobrino, Stanislas Klossowski de Rola, sobresalió en los estudios sobre alquimia desde un criterio visual y que tanto ha servido para citas en esta tesis.

⁶⁸⁸ Josep Casals, «Duplicitats de l'espiritualitat i la materialitat de "Der Blaue Reiter" a Leiris, Masson i Bataille», en Cirlot y Manonelles (coord.), 2015, pp. 37-56, pp. 45-46, 54.

⁶⁸⁹ Loy, 2010 [1988], p. 260.

la argumentación defendida por uno mismo en la crítica⁶⁹⁰. Entonces uno puede asomarse a la apertura generada y ver qué muestra.

Sea como sea, el valor de esos filósofos como ruptura respecto a la filosofía dualista es patente: en una parte muy significativa de la filosofía continental el influjo referido supuso una revolución en la forma de entender lo pensable —para posterior consideración, sería interesante pensar en Nietzsche a partir de esta cuestión, porque probablemente sea el momento del cambio.

Igualmente, en la esfera artística se encuentra una nueva sensibilidad desde el siglo XX que hace algo equivalente en su campo; los dadaístas, el grupo Fluxus, con John Cage o Robert Rauschenberg, o sus continuadores con las artes del cuerpo, con su idea de las happenings-performance fueron igual de innovadores y desde una clave en la que lo no dual es claramente discernible.

Hasta el dadaísmo los mensajes no dualistas que podemos encontrar en el arte europeo se ceñían al discurso, el nivel expositivo de la obra. Bien, de hecho, ya en las últimas décadas del siglo XIX se encuentran intentos de superar el viejo marco de lo estético, con algunos artistas que intentaban subvertir la vieja concepción del objeto y cómo lo realizaba el sujeto artista, dejando por ejemplo que el azar participara en el resultado. Respecto a este último, uno de los antecesores fue Strindberg; varias décadas antes de que se generalizaran obras bajo esta idea, él presentó unas [*Celestografías*](#) realmente peculiares. Para realizarlas, Strindberg dejaba material fotográfico a tomar baños de luna por la noche. El resultado impreso en la gelatina le parecía la grabación en el material del cielo nocturno; aunque no se trate de lo que él pensaba, sí que en su configuración plástica da la impresión de ser algo parecido a eso, aunque no fuera ni lo que él creía ni por los motivos que él esgrimía⁶⁹¹.

El dadaísmo y el surrealismo implicaron la puerta de entrada a nuevas sensibilidades, temas y formas, incluida la intuición, que determinó algunos de sus criterios. Hugo Ball o Jean Arp se guiaron por una intención mágica para realizar sus experimentos. Iniciaron además la fecunda influencia de los acertijos taoístas y de los *haikus* zen en el arte occidental; como se decía, gracias a ellos se incorporó el papel del azar en la obra, la eliminación del sujeto artístico y su espectador pasivo y el artista creador —incluso la muerte del autor, más adelante—, la búsqueda del gesto involuntario, el olvido de la

⁶⁹⁰ Loy, 2010 [1988], p. 267.

⁶⁹¹ Chris Webster, «Dark Materials: The Chemical Wedding of Photography and the Esoteric», en Versluis, Irwin, Richards y Weinstein (eds.), 2008, pp. 251-266, pp. 260-262.

razón o de la intención, en un arte tan revolucionario en sus resultados (el dadaísmo) como en sus intenciones; todas esas formas de arte ponen en duda derivadas de lo dual en el arte, a saber: la escisión artista-público, la ruptura con el ego la noción de ego individual escindido del resto, la participación de lo natural o de lo ajeno al artista en el resultado, la superación del objeto como cosa sin agencia...

Ya uno de los puntos más destacados del *Segundo manifiesto surrealista* era que existe una modalidad del espíritu que funde lo real; según ella, las oposiciones de la lógica se difuminan, arriba y abajo se tocan, vida y muerte se igualan, y otros pares de opuestos. No puede sorprender entonces que también Breton en el *Segundo manifiesto surrealista* sitúe el movimiento en «el terreno del idioma»⁶⁹². Nagarjuna no queda lejos.

En fuentes parecidas a las de Arp o Breton bebió John Cage para una transformación de lo artístico igual de profunda; él y muchos otros artistas posteriores a la II Guerra Mundial, como Rebecca Horn, Sigmar Polke, Ana Mendieta, Wolfgang Laib o Joseph Beuys⁶⁹³, entre muchos otros, han investigado de una manera u otra implicaciones de la intuición, sobre todo aplicada a los materiales y sus diferentes efectos, con ideas que, por ejemplo, se inspiran explícitamente en la alquimia (idealizada) aunque con una gramática artística completamente diferente, adaptada a la era del arte conceptual o del *land art*.

También ha abierto muchas posibilidades desde entonces la práctica, que ya empieza [Duchamp](#), de romper con el arte-objeto o la creación inherente⁶⁹⁴. Y de ahí a Fluxus o a muchas de las prácticas artísticas actuales de creación colectiva, en donde se difuminan las diferencias entre los roles. En las *performance* o las *happenings* el espectador puede ser artista. Tanto a unas como a las otras se puede aplicar lo que Yolanda Zuloaga apunta de Yves Klein, cuya propuesta hacía partícipes «a los observadores en el proceso de la obra, de forma que el proceso de creación se convertía en la obra misma, un evento participativo que sucedía en el mismo momento en el que se observaba»⁶⁹⁵.

Podríamos detenernos en varios de las decenas de artistas involucrados en las *happenings-performance*, pero lo haremos en Allan Kaprow en representación del resto.

⁶⁹² Breton, 2002, p. 133. El *Segundo manifiesto surrealista* y la fusión de las antinomias del lenguaje: *ibid.*, p. 111.

⁶⁹³ Sobre Beuys: Lourdes Cirlot, «Rudolf Steiner: del Goetheanum a Joseph Beuys», en Cirlot y Manonelles (coord.), 2015, pp. 11-36, pp. 29-30.

⁶⁹⁴ Reflexiona sobre la célebre [Fuente](#) Carmen Pardo: «Se va más allá de lo retiniano operando exclusivamente sobre la idea y, al mismo tiempo, se cuestiona la percepción estética presentando el objeto en un ámbito artístico. Con la *Fuente*, el artista interroga los mecanismos que pueden hacer de una pieza una obra de arte». En Pardo, 2016, p. 157.

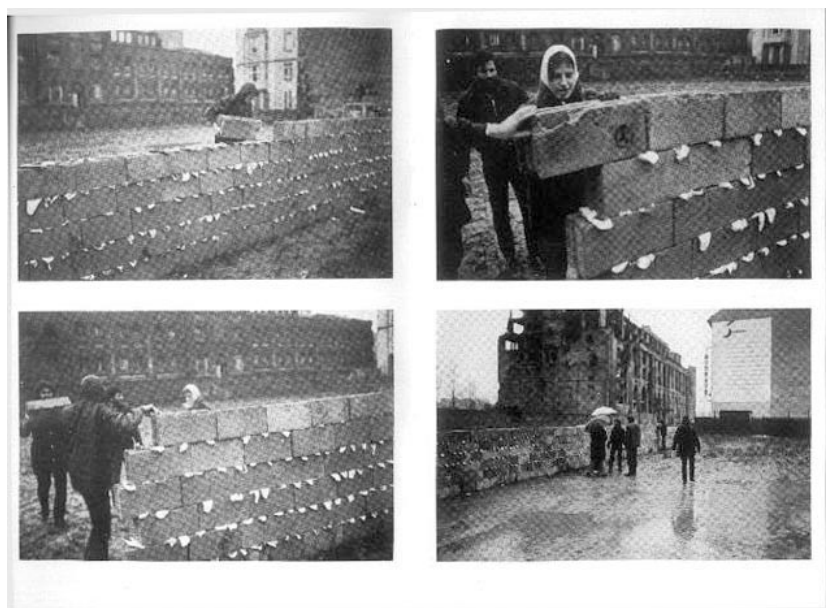
⁶⁹⁵ Zuloaga, 2013, p. 45.

Allan Kaprow, discípulo de John Cage, sobresalió como uno de los principales creadores de happenings. Su forma de concebir el arte pulverizó los esquemas duales en el sentido de artista-activo y espectador-pasivo de la estética clásica. Bien al contrario, sus creaciones intentaban ir más allá de dichos papeles; Kaprow generalmente intentaba implicar al espectador no sólo para que participara sino para que el objeto-obra tuviera una paternidad incierta, sin que pudiera distinguirse lo hecho por el artista de lo creado por el resto.

Además, en el intento de acabar con el artista, de «matarlo», se eliminaba la enorme planificación que supone una obra, con el diseño como obligación del creador — recordemos la gran importancia otorgada al diseño en la estética renacentista, trufada de neoplatonismo y, por tanto, de idea arquetípica de la que emana lo físico—, para en general permitir que fuera el azar el que moldeara las intervenciones. A las teorías artísticas de Kaprow se les puede aplicar que «es, pues, la acción la que sustituye a la polaridad sujeto-objeto, una acción que es siempre devenir»⁶⁹⁶. En happenings y en performances el criterio rector de la mimesis se ve sustituido por el de la acción.

Como ejemplo del resto, sirva *Sweet Wall*, una acción realizada en el año 1970 en Berlín, junto al muro. Kaprow quiso elevar un pequeño muro al lado del grande como intervención política paródica, sólo que su construcción estaba formada por bloques de hormigón pero con kilos de mermelada a modo de cemento. Pero no fue Kaprow el único en intervenir para ejecutar la obra. Invitó a muchos de los berlineses que transitaban cerca de su instalación efímera para ser coautores de la acción artística; varios de ellos se sumaron a la acción, de manera que la obra, en caso de existir, estaba conformada por los azares de cada momento. La paternidad de la acción fue colectiva, como atestiguan las fotografías. Una clara muestra de «muerte del creador».

⁶⁹⁶ Zuloaga, 2013, p. 132.



Imágenes para registrar la acción artística *Sweet Wall*, de A. Kaprow, 1970.

Con Kaprow y su acción con el muro se ejemplifica el cambio de teoría estética, con un arte que ya no busca el objeto imitativo sino que quiere involucrar a sujetos y objetos en una acción común que los indiferencia: «la obra de arte deja de ser un objeto para convertirse en un encuentro, una acción, un proceso y un devenir»⁶⁹⁷. La experiencia no dual como motivo. Sin olvidar las implicaciones políticas que tenía la intervención al derribar el «muro dulce». Frente a la política binaria maniqueísta —buenos/malos, izquierda/derecha y otras polaridades— y sus consecuencias, una parodia con la que burlarse.

Así pues, las ideas no duales no solo no se han terminado en la dimensión artística contemporánea sino que han ganado peso. Es más, cada vez lo tienen en mayor medida. Se produce en estas formas contemporáneas de entender el arte algo similar a lo que poetizara Jalal-al-din Rumi en forma de acertijo ingenioso: «Entre nosotros han desaparecido el Yo y el Tú. Yo no soy yo, tú no eres tú, ni tampoco eres yo. Yo soy al mismo tiempo yo y tú, tú eres al mismo tiempo tú y yo»⁶⁹⁸. Las delimitaciones rígidas entre lo que es subjetivo y lo que es objetivo, o entre lo que es psicológico y lo que está en el exterior, lo divino o lo humano, quedan diluidas. Con Rumi concluye esta reflexión sobre la encrucijada entre el no dualismo y la estética.

⁶⁹⁷ Zuloaga, 2013, p. 184.

⁶⁹⁸ Recogido en Cassirer, 1971 [1964], p. 285.

En el siguiente capítulo, se esbozará una teoría de los orígenes del arte que sostiene que los puntos expuestos hasta ahora se hallan en su formación; no solo eso, sino que son fundamentales en la misma.



5. Los orígenes «chamánicos» del arte

En el siguiente capítulo se va a reflexionar sobre los orígenes del arte, y a desarrollar alguna teoría respecto a ello, tomando como punto de partida las actuales tendencias de teoría del arte prehistórico, que interpretan el arte parietal del pleistoceno como parte de rituales chamánicos. Por este término en este capítulo nos ceñiremos al sentido estricto, los rituales y creencias metafísicas en sociedades de cazadores-recolectores que pueden encontrarse alrededor del mundo, con unos grupos que poseen diversas técnicas para que un individuo o comunidad experimenten estados alterados de conciencia, entendidos como viajes al mundo de los espíritus, para mediar entre los humanos y esas fuerzas⁶⁹⁹.

Pero también, como ya sucedió con el hermetismo y el hermeticismo —*hermetism* y *hermeticism* en inglés, ver capítulo sobre la escuela en el anexo—, se extenderá ese sentido a uno más amplio, relacionado con dichos estados alterados de conciencia y su estrecho vínculo con ciertas formas y corrientes artísticas y estéticas. Chamanismo como el chamán que toca el tambor para proyectarse en trance hacia el otro mundo, pero también como cualquier estado alterado —respecto a la conciencia de vigilia, «normal»— de trance, sueño o alucinación, y el acceso a la experiencia de lo fantástico, lo imaginativo genuino, lo metafísico, sobrenatural o, eventualmente, lo divino.

Que el arte parietal o el mueble que se iba encontrando en los yacimientos tiene algún tipo de conexión con rituales e ideas mágicas ha sido una lectura mayoritaria. A principios del siglo XX Salomon Reinach, director de Museo de antigüedades nacionales francés, arqueólogo e historiador, propuso que el nacimiento del arte se había debido al ritual y a la magia. Así argumentó en su ensayo *L'art et la magie*, publicado en el 1903⁷⁰⁰. Ahora bien, ¿en qué medida y de qué manera? Quizá el arranque del arte en el ritual chamánico —o cualquier otra denominación que se le quiera dar— explique porque el arte tiene esa capacidad para sumergir en una experiencia de alteridad respecto a la realidad «objetiva» y sobre nuestro yo de «vigilia»; dejarlos en suspenso para introducirnos en un estado diferente.

El asunto principal de análisis de esta tesis no radica en investigar el arte en las sociedades del paleolítico; por tanto, el siguiente capítulo no pretende ofrecer nuevos

⁶⁹⁹ Kottak, 2007 [2004], p. 218.

⁷⁰⁰ Información extraída de Giedion, 1988 [1964], p. 27.

enfoques o nuevas ideas sobre dicha área de estudio; el objetivo más bien es situar el pensamiento mágico en esos orígenes, para demostrar que comunicar una experiencia visionaria ya estaba en el punto cero de la práctica.

Esta investigación concierne a la estrecha relación que ha existido entre estados de conciencia alterados y la creación artística, generalmente no creada bajo su estado — como diría el tópico romántico—, pero si elaborada más tarde, con el recuerdo de cómo fue aquella alteración, no necesariamente generada con enteógenos externos —sin descartar su uso—, o también obra plasmada como medio para provocar dicho estado mediante la experiencia provocada. El material del que se partirá en este capítulo estará centrado en investigaciones sobre los orígenes del arte y su cercanía a la cultura chamánica.



Anónimo, Figura en la gruta de Trois Frères, llamado el dios o el hechicero, hace unos 15.000 años, con partes enfatizadas

Probablemente para ser creadas las formas parietales, estas tuvieran más relación con el pensamiento mítico que con el lógico, por lo que se refiere a su concepción — aunque para su realización el pensamiento lógico quizá sí fuera predominante, en cuanto a utilizar unas técnicas conocidas por aquellas culturas. Pero el contenido de verdad que parece haber detrás tanto de las figuras como de las señales aparenta ser mítico, incardinarse en esas coordenadas. De manera que será preciso dar algunos apuntes sobre este tipo de pensamiento.

Por todo ello, no solo se hace imprescindible preguntarse por los aspectos estéticos de la cuestión, conviene apuntar algunas consideraciones sobre el chamanismo y sobre

el pensamiento mítico, ya que ambos parecen ofrecer claves para la hermeneusis que los comprende. Ellos darán sustancia y pistas en una pesquisa que, al contrario de en los relatos de serie negra, no parece que pueda ser resuelta jamás de forma completa, al menos con los medios que pone a nuestra disposición una investigación científica rigurosa. El vacío existente en cuanto a cosmovisión entre las humanidades del presente y las de decenas de milenios atrás obligan a tomar ciertas precauciones en la interpretación y a rebajar las expectativas.

En cualquier caso, en el próximo capítulo se van a analizar algunas cuestiones del que se ha considerado como primer arte humano. Si algo prueba el chamán de Trois Frères, Altamira o la sala principal de Niaux, es la equivocación de valorar el arte según criterios evolucionistas. La madeja del arte se ovilla y se desenrolla, pero no mejora desde los oscuros principios hasta el brillante presente.

Estamos de acuerdo con el arqueólogo Steven Mithen: los mejores artistas del paleolítico ya disponían de la misma capacidad que los mejores pintores del Renacimiento o del Barroco; lo que los separa para el arqueólogo es únicamente el talento de cada cual⁷⁰¹.

5.1. Nunca sabremos si el mayordomo fue el culpable.

Como avanzábamos, preguntarse por las razones del arte del pleistoceno resulta estimulante, pero acarrea un inconveniente irresoluble: no puede preguntarse a nadie de entonces por intenciones; es más, el salto mental entre la manera de entender el mundo en el Pleistoceno y en cualquiera de las actuales se antoja abisal. No obstante, la postura probablemente más razonable haya sido investigar sociedades actuales que, se diría, poseen el mayor grado de similitud con las de entonces, o a artistas que se han sentido estimulados o interpelados por ese tipo de arte. En la moderna forma de concebir lo estético y en esos grupos humanos parecidos se intenta inferir formas o ideologías, se los consulta a modo de oráculo, para inspirarse en ellos. La endeblez y contingencia de ese planteamiento salta a la vista —pensar sobre ello daría para, de nuevo, otra tesis—, pero poco más se puede hacer.

⁷⁰¹ Mithen, 1998 [1996], p. 175. Opinión que, es obvio, no puede ser corroborada (o rechazada), al tratarse de un juicio de valor personal. Pero estoy de acuerdo con él.

¿Son los pueblos del presente como los del pasado remoto paleolítico? Este tema ha sido profusamente debatido entre investigadores etnográficos⁷⁰². Adivinar por inferencias las motivaciones de los pueblos prehistóricos gracias a estudios etnográficos de grupos humanos actuales, prácticas de la Antigüedad, china india o mesopotámica, grecorromana o judeocristiana, tanto da, o por las pretensiones supuestamente confesadas por artistas contemporáneos, es un método lógico, necesario, imprescindible incluso, dada la escasez de material y, todavía más, importante, de confesiones de los autores. Eso sí: siempre y cuando las deducciones no se conviertan en realidad establecida, supuestas certezas confundidas con lo real.

Andamos a tientas y corremos el riesgo de repetir el error del cuarteto de eruditos en la famosa parábola jainista, budista, hinduista y sufí, quienes palpaban cada uno de ellos una parte de un elefante y lo tomaban por un pilar, una cuerda o una jarra de agua, dependiendo de qué parte del animal palparan⁷⁰³. Intentar deducir qué estamos intentando descubrir del pasado mediante los limitados fragmentos de los que disponemos exige, cuando menos, cierta modestia.

Para comprender a las gentes de las pinturas en las cavernas, el ser humano de esas eras pretéritas, lo comparamos con lo que, en un exceso de pensamiento evolucionista, consideramos tribus primitivas del presente, aunque acaso sea un error, o así lo critica Bataille, pensador que hizo gala de una intuición muy certera en sus escritos sobre la cuestión, como también de una afinidad emotiva; según él, para la crítica se basaba precisamente en la amplitud y magnificencia del arte paleolítico, rico en posibilidades variadas, como el chino o el de la Edad Media⁷⁰⁴.

En cualquier caso, durante el último siglo y medio se han alumbrado diversas teorías; todas ellas han aportado ideas y herramientas útiles, como mínimo parcialmente. Por tanto, comentaremos brevemente algunas de ellas, sin aspirar a un estado de la cuestión en profundidad, más adecuado para, como hemos indicado, teorías focalizadas en este tipo de arte o en la prehistoria.

⁷⁰² Joaquín González Echegaray, «La interpretación mágica del arte paleolítico», en Lasheras Corruchaga y González Echegaray, 2005, pp. 229-246, pp. 231-232.

⁷⁰³ La recogemos en la variante de Sri Ramakrishna, en Muller, F. Max, *Ramakrishna. His Life and Sayings*. London: Longmans, Green and Co, 1916, p. 99-100.

⁷⁰⁴ Bataille, 2013 [1955], pp. 26-27. Aunque en mi opinión el arte de los mal llamados primitivos, como los aborígenes australianos o melanesios, que el propio Bataille menciona, es también rico, como comprobará quien lo analice, o quien se enfrasque en documentos etnográficos concernientes a ellos.



Caballos de Ekain, Guipúzcoa, 13.000 a. C., aprox.

Las primeras referencias a arte parietal de este tipo datan del XVI; por su parte, como ciencia empieza a estudiarse avanzado el XIX. No obstante, la primera forma de comprenderlo fue según criterios de arte por el arte, en una adaptación de la teoría estética mayoritaria en su momento, a finales del siglo XIX, transportando nociones de entonces a los tiempos antediluvianos, idea descartada por descubrimientos consecutivos. Las imputaciones anacrónicas han sido una constante, claro que, ¿no es un defecto inevitable?

La siguiente teoría exegética fue aquella que infirió en el arte del pleistoceno unas causas de magia simpática hacia las presas; los investigadores que la siguieron dedujeron que debía de ser un motivo parecido al que mostraban los aborígenes australianos; por ejemplo, fue la teoría que defendieron Reinach y el abate Breuil⁷⁰⁵. En la denominada magia simpática se produce una identidad entre imagen y sujeto, poseer la imagen equivale a poseer el alma, por lo que al dibujar la imagen del animal se lo poseería, y efectuar algo a la imagen implica actuar sobre el sujeto⁷⁰⁶. Para corroborarlo,

⁷⁰⁵ Federico Bernaldo de Quirós y A. Mingo Álvarez, «La interpretación de los signos», en Lasheras Corruchaga y González Echegaray, 2005, pp. 211-228, pp. 221-222; Alberto Mingo, «Arte rupestre paleolítico: cronología y significado», en Menéndez (coord.), 2010, pp. 207-246, pp. 223-227.

⁷⁰⁶ Clottes y Lewis-Williams, 2001 [1996], p. 64; Joaquín González Echegaray, «La interpretación mágica del arte paleolítico», en Lasheras Corruchaga y González Echegaray, 2005, pp. 229-246, p. 234. En antropología también la denominan imitativa, por la doble razón de imitar el acto que se pretende realizar sobre el objeto deseado en una representación del mismo, como en el vudú: Kottak, 2007 [2004], p. 210.

algunos de esos grabados aparecen con marcas de haber recibido el impacto de lanzas o flechas⁷⁰⁷.

Sin embargo, ya Bataille protestó contra la forma de mirar el arte parietal cavernario según unos criterios de practicidad mágica, con las que obtener presas, cuando en realidad su objetivo evidenciaba razones mucho más ambiciosas, relacionadas con la modificación del mundo físico⁷⁰⁸. La razón más contundente para negar la teoría de la magia simpática para la caza es que no hay propiamente escenas figurativas con ese tema (caza), con intervención figurativa humana sobre las presas, como si habrá en futuras formas como en el arte esquemático.

Además, para descartarla todavía más, si se analizan indicios como las pruebas de alimentación en piezas dentarias, se concluye que las dietas de esas comunidades se basaban en un alto grado en vegetales, que no aparecen en los diseños de los muros; por añadidura, los animales que comían habitualmente no se corresponden con el tema de las pinturas: en Lascaux se alimentaban sobre todo con renos, cuando solo hay un ejemplar en las paredes, por 88 ciervos; en el Levante ibérico, y para un tipo de arte posterior, es cierto, se comprobó que se nutrían con conejos y productos marinos, pero en cambio se representan caballos, ciervos o cabras⁷⁰⁹.

Aunque exegetas niegan ese uso de la magia propiciatoria para estimular la caza⁷¹⁰, el motivo chamánico que con reservas es en el que nos centraremos, no excluye al otro propiciatorio, ya que ambos comparten parámetros mágicos, que podrían haberse simultaneado. El motivo del viaje al otro mundo puede tener un propósito mágico de obtención de bienes, solución de problemas personales o tribales, o incluso un fin teosófico-cósmico, según cuál sea el fundamento mágico de los mismos.

La lectura de principios del siglo XX centrada en la caza se antoja sin duda excesivamente prosaica, pero dentro del código chamánico esa conquista banal, directa, no está reñida con objetivos más sofisticados de traslado a una realidad alternativa. Una

⁷⁰⁷ Joaquín González Echegaray, «La interpretación mágica del arte paleolítico», en Lasheras Corruchaga y González Echegaray, 2005, pp. 229-246, pp. 237-240; Marc Groenen, «De la oscuridad a la luz», en Lasheras Corruchaga y González Echegaray, 2005, pp. 263-276, p. 274.

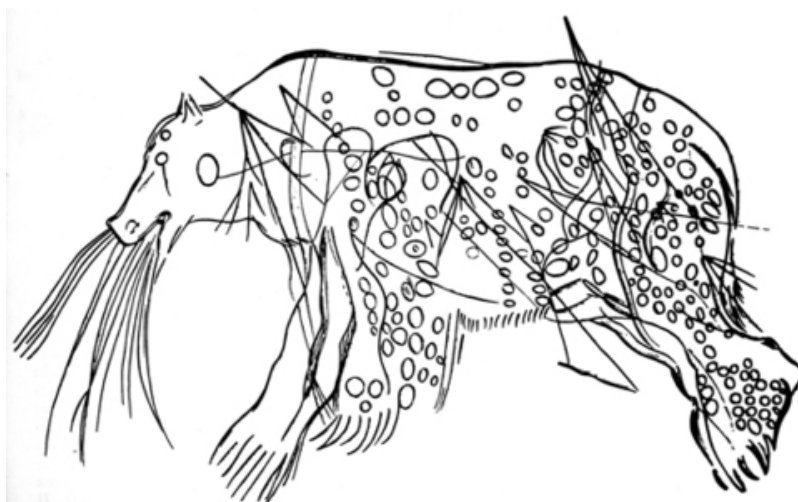
⁷⁰⁸ Bataille, 2013 [1955], p. 37.

⁷⁰⁹ Sanchidrián, 2005 [2001], pp. 340-341. En cambio, Mingo sí subraya el factor de que servían como alimento, además de alguna otra especie que podía resultar temible, aunque sí matiza que otros básicos para la dieta no se exhibían, como ciervos y cabras en la península ibérica o renos en Francia: Alberto Mingo, «Arte rupestre paleolítico: soportes, técnicas, categorías temáticas y elementos formales y compositivos», en Menéndez (coord.), 2010, pp. 169-206, pp. 187-188. O también en Martí Mas, «Arte prehistórico en África, Asia, Oceanía y América» en Menéndez (coord.), 2010, pp. 293-333, p. 300, para ejemplos africanos, aunque se refiere a periodos posteriores, de entre el 7000 y el 4000 a.C.

⁷¹⁰ José Antonio Lasheras y Carmen de las Heras, «El arte paleolítico y su significado. Su presencia en el Museo de Altamira», en Lasheras Corruchaga y González Echegaray, 2005, pp. 277-293, p. 292.

manera de pensar en ello no dual ofrecería múltiples ramificaciones dentro de las sociedades chamánicas. Falta por atestiguar el grado de parentesco entre estas sociedades presentes y las del paleolítico, si es que tal cosa puede llegar a probarse algún día —aunque parece probable, dado que comparten muchos factores.

El investigador en ese tipo de arte, Christian Züchner, está de acuerdo con ese punto de vista «*Hunting magic might be one aspect of prehistoric art during a given period, but it cannot have been its sole motivation for more than 20.000 years*»⁷¹¹. Quizá la mejor razón para buscar otras respuestas complementarias sea que la mayor parte de animales en el arte parietal cavernario no aparecen cazados o en plena caza, sino pastando o corriendo tranquilamente.



Calco de un dibujo en la cueva de Trois-Frères, oso que vomita sangre y con marcas de arañazos efectuados tal vez con una lanza

Los siguientes en aportar herramientas hermenéuticas fueron estructuralistas y semióticos, quienes realizaron estudios cuantitativos sobre tipos y cantidad de signos en las cuevas. Justamente, una de las principales razones para desechar las viejas teorías sobre el motivo de las pinturas pleistocenas fue la multitud de signos abstractos, repartidas por tantas cuevas y abrigos, como los famosos puntos, que no reciben explicación ni desde la teoría del arte por el arte, ni en la del totemismo⁷¹². Tanto los

⁷¹¹ Christian Züchner, «Animals as Symbols in European Palaeolithic Art», en Anati, Emmanuel (ed.), *Prehistoric Art and Ideology*. BAR International Series 1872. Oxford: Archaeopress, 2008, pp. 121-123, p. 121. Traducción propia: «La magia para cazar pudo ser uno de los aspectos del arte prehistórico en el periodo analizado, pero no puede haber sido su única motivación por más de 20.000 años».

⁷¹² Sanchidrián, 2005 [2001], pp. 337-338. Sobre ellos, escribió Giedion en el 64 que parecieron pintarse antes que las figuras, en ocasiones con un sentido de sinécdoque, de representar el todo por la parte —la parte de la mano como si fuera el ser humano entero, la vulva por la mujer—, aunque se desconoce cuál puede ser el significado de muchos de ellos: Giedion, 1988 [1964], p. 106.

estudios estructuralistas, como antes los partidarios de la magia simpática, contribuyeron de manera diversa al mejor conocimiento del arte paleolítico, pese a sus equivocaciones.

Y tras ellos llegó la teoría que revolucionó los estudios sobre arte prehistórico: lo sostenido por Jean Clottes y David Lewis-Williams en su *Los chamanes de la historia* es que, a tenor de la gran extensión del chamanismo entre comunidades de cazadores-recolectores, las tribus prehistóricas con ese tipo de alimentación y de organización social debían de serlo también, por tanto experimentar estados alterados de conciencia, y, en consecuencia, el arte parietal cavernario tendría un propósito que naciera de esas experiencias, igual que su estilo. Transfirieron sobre todo algunas ideas de los San en Sudáfrica y en otros países del sur de ese continente, a los pueblos del paleolítico; el arte parietal constituirá más una fantasmagoría que representa los viajes chamánicos que como un rito mágico propiciatorio para obtener caza.

El profesor de prehistoria José Luis Sanchidrián refuta la teoría chamánica: el hecho de que por su estilo el Bosco, Picasso, Kandinsky o [Miró](#) pintaran obra similar a la de las cuevas únicamente indicaría que trabajaban bajo un estado alterado de conciencia, o quizá drogados, no que sus cuadros resultaran de actividad chamánica⁷¹³; el problema de su enfoque se halla en el reduccionismo de lo que es lo chamánico; chamanismo es un paraguas muy amplio que reúne prácticas unificadas por algunos rasgos comunes; en el caso del paleolítico, debería de indicar más bien un arte basado en el pensamiento mágico que intenta comunicar una experiencia sobrenatural en el doble sentido — reflejarla y provocarla—, marcada por una alteración de la conciencia, no tanto un chamanismo *stricto sensu*, comparándolo con chamanes actuales en cada detalle.

Tras un virulento rechazo inicial, la interpretación que parte del bagaje chamánico dadas las similitudes en las condiciones de vidas y el propio arte paleolítico, ha pasado a considerarse la teoría más plausible dentro de las propuestas hermenéuticas actuales; así, como entre los grupos con chamanes actuales, el arte intentaría relacionar dos mundos, el de los espíritus y el de los humanos⁷¹⁴.

La última gran teoría estudia signos y figuración según criterios de marcaciones de grupo y territorio, señales para identificar que permiten aventurar individuos, colectivos

⁷¹³ Sanchidrián, 2005 [2001], pp. 348-349.

⁷¹⁴ José Antonio Lasheras y Carmen de las Heras, «El arte paleolítico y su significado. Su presencia en el Museo de Altamira», en Lasheras Corrujaga y González Echegaray, 2005, pp. 277-293, p. 284; Znamenski, 2007, pp. 143-144.

y movimientos⁷¹⁵. Por ello, también puede resultar muy útil, aunque su talón de Aquiles consiste en que no puede explicar significados más complejos, pese a que sí contribuye a incrementar el conocimiento.

5.2 El viaje del chamán

Así pues, la tesis que propusieron Clottes y Lewis-Williamson es que el chamanismo, y por tanto la exploración de estados alterados de conciencia similares al del sueño, no solo se pueden detectar por todo el mundo, sino que, además de ello, también pueden proyectarse a la prehistoria, a las sociedades del paleolítico. Sus hipótesis es que las obras de arte mostrarían antes una participación mística con el otro mundo chamánico, no tanto un intento de magia propiciatoria —aunque en realidad no es necesario separar ambos propósitos, ya que pueden darse al unísono.

Los estados de conciencia alterada pertenecen intrínsecamente al ser humano, igual que la imaginación viva, el pensamiento mágico, el mito o el sueño. El sistema nervioso humano está diseñado para tenerlos, todas las culturas los experimentan de una manera u otra, y cada individuo está capacitado para vivir dichos estados, desde la más contemporánea sociedad tardocapitalista o individuo racionalista incluidos. Solo cambian los detalles de la experiencia y cómo es explicada.

Especifican Clottes y Lewis-Williams que en las sociedades de este tipo «el chamanismo no es un complemento trivial, sino que se trata de un modo de vida y de pensar que lo engloba todo»⁷¹⁶, la cosmovisión como *axis mundi* que determina todo el entramado conceptual, algo que no es exclusivo del chamanismo, como ya se indicó, sino de cualquier cosmovisión, la racionalista-científica incluida. De ahí que sea una manera de entender el mundo y de situarse en él.

Por ello, se ha creído que estudiar pueblos con una cultura chamánica en el presente ayudará a la comprensión del arte parietal del pleistoceno. Condiciones sociales, religiosas, culturales o económicas similares puede aventurarse que conformarán culturas e individuos con patrones compartidos. De hecho, la multiplicación por todo el mundo puede servir como indicio para deducir que esa mentalidad era la común

⁷¹⁵ Alberto Mingo, «Arte rupestre paleolítico: cronología y significado», en Menéndez (coord.), 2010, pp. 207-246, pp. 231-236.

⁷¹⁶ Clottes y Lewis-Williams, 2001 [1996], p. 22.

entonces, cuando se vivían en condiciones equivalentes a la de alguno de los grupos chamánicos del presente, en un proceso de inferencia.

Utilizaremos el término chamanismo aunque, como el uso que hemos hecho de hermetismo, no serviría en un sentido estricto; lo aprovechamos más como sinónimo de pensamiento mágico que como práctica realizada por grupos humanos asiáticos, árticos o antárticos, que sería como deberíamos servirnos de él de manera más precisa⁷¹⁷. Es más, si respecto a la situación actual en el mundo ya difícilmente puede hablarse de «chamanismo», en cuanto a etiqueta descriptiva unitaria, puesto que más bien constituye una generalización, y muchos antropólogos utilizan la nomenclatura en plural, «chamanismos»⁷¹⁸, con más razón aún debe aplicarse con extrema cautela y únicamente a modo de aproximación empleada para mencionar a comunidades de hace miles de años.

¿Qué diferencias hay y qué semejanzas entre el rito chamánico y el acto artístico? Durante todo el siglo XX se han multiplicado los valiosos documentos etnográficos estudiando grupos humanos de este tipo⁷¹⁹. Znamenski estudia en *The Beauty of the Primitive* como en los tres últimos siglos se ha creado un imaginario entorno a este concepto, ligado a su vez con lo primitivo, en el que se idealiza a esa humanidad, pensando que tienen unas raíces más profundas con la naturaleza —por contraste con la modernidad artificial—, y una religión visionaria propia de una era primigenia de la humanidad, de la que son variantes desde la *Naturphilosophie* de Goethe y otros románticos alemanes a la contracultura lisérgica, el Don Juan de Castaneda o los neochamanismos como una de las corrientes del posmodernismo y la New Age.

Desde la toma de conciencia como consecuencia del trabajo de Mauss, y de Boas, y luego de Levi-Strauss, y las siguientes investigaciones antropológicas, los etnógrafos han realizado sus estudios de campo, en un intento de corregir el eurocentrismo con el que comenzaron las investigaciones y demás prejuicios; sobre dicha parcialidad puede servir como ejemplo por antonomasia la entrada en la enciclopedia francesa, realizada por Diderot, explicando con notorias distorsiones qué cosa era el chamanismo:

⁷¹⁷ Para síntesis chamanismo, véase Eliade y Culianu, 1992 [1990], pp. 127-130, para un tratado extenso, el clásico de Eliade *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*.

⁷¹⁸ Znamenski, 2007, pp. 226-229.

⁷¹⁹ El nombre «chamán» se introdujo en Europa por libros de exploradores europeos en tierras siberianas, como el holandés Witsen, cuya publicación del 1692, citaba la palabra en varias ocasiones. En el libro se explica que el chamán es un sacerdote del diablo, lo que pasará a ser un tópico reiterado durante mucho tiempo. Una [imagen](#) de ese libro se empleó habitualmente en libros posteriores, Znamenski, 2007, p. 5 y ss.

SCHAMANS, m., pl., es el nombre que los habitantes de Siberia dan a impostores que allí cumplen las funciones de sacerdote, juglar, brujo y médico. Estos *schamans* pretenden tener influencia sobre el Diablo, al que consultan para conocer el futuro, curar enfermedades y para efectuar trucos que parecen sobrenaturales, ante un pueblo ignorante y supersticioso: para ello se sirven de tambores que tocan con fuerza, al mismo tiempo que danzan y dan vueltas con una rapidez sorprendente; una vez se han alineado a partir de contorsiones y la fatiga, pretenden que cuando el Diablo se halla de buen humor entonces éste se les aparece. A veces la ceremonia se acaba fingiendo que se clava un cuchillo, lo que multiplica el asombro y el respeto de los imbéciles espectadores. Estas contorsiones suelen estar precedidas del sacrificio de un perro o un caballo, que luego se comen con mucho aguardiente y la comedia se termina con la ofrenda de dinero al *schaman*, quien no hace gala de más desinterés que los demás impostores de la misma calaña⁷²⁰.

No atañe a esta investigación si todos los fenómenos y sociedades etiquetadas como tal son realmente chamánicas, o definirlo con precisión. Lo que nos interesa es discernir entre las consideradas sociedades de este tipo qué vínculos pueden tener con el arte. La idea focal es que en estas sociedades hay individuos, los chamanes, aunque también otros miembros de la tribu, que pueden o creen viajar a otra dimensión de la realidad, para comunicarse con seres de esa dimensión, y así interferir en el mundo físico. El chamán contacta con otro mundo —sea esta otra región del universo, otra dimensión o bien otro universo paralelo— para que los espíritus colaboren con los seres humanos, según unas pautas acordes con el pensamiento mágico. Dicha práctica, que puede ser solitaria o colectiva, genera una serie de acciones y de objetos, ambos susceptibles de gozar de valencias artísticas.

Ioan P. Culianu argumenta tres posibles explicaciones para ese y para el resto de viajes chamánicos: puede ser un viaje a otro mundo de lo físico, puede ser un desplazamiento a un universo paralelo o bien un talento oculto de la mente que viaja por su interioridad, por expresarlo en términos psicologicistas. Los chamanes en general optarían por la primera opción, mientras que la manera de pensar hegemónica, al menos dentro de la forma de pensamiento de la ciencia, escogería la justificación mental⁷²¹.

⁷²⁰ Recogido en Narby y Huxley (ed.), 2005 [2001], pp. 50-51; y parcialmente en Znamenski, 2007, p. 3. Una *Enciclopedia* en la que Diderot tomó prestado mucho de la *Historia critica philosophiae* de Brucker, aunque traduciendo la seria prosa del protestante alemán por un elegante francés, ironiza Hanegraaff: 2012, p. 140.

Sobre la complejidad de la posible buena fe de ciertos chamanes, o sus posibles fraudes, razonando que ello se debe al choque de formas de entender el cosmos, con una lucha entre su mentalidad mágica y la del presente, histórica y objetivista, de quienes los juzgan, *cf.* Martino, 2004 [1948], p. 210 y ss.

⁷²¹ Culianu, 1993 [1991], p. 20 y ss.

La larga y compleja iniciación del chamán consiste en un viaje al reino feérico, al Hades, a las regiones imaginales. En el sueño iniciático previo a convertirse en chamán, el aprendiz sueña con una muerte simbólica, a menudo desmembrado, su cuerpo sustituido por otro, hecho de extremidades de sustancia mágica. Lo daimónico lo desposee de su cuerpo y huesos, al tiempo que un alquimista feérico le forja una nueva osamenta y musculatura, con los que rehace el cuerpo del chamán. Sencillo es de colegir que esa fase de la iniciación se convirtió en pesadilla en las visiones del purgatorio y del infierno en el cristianismo⁷²².

Con esa primera experiencia el chamán aprende que debe desintegrar su personalidad humana, hacerse más imaginal, disolver su cuerpo y su psique para poder viajar al reino de los espíritus, sean inferiores o celestiales, y traer nueva vitalidad para la comunidad, para alguno de sus miembros o también para que la naturaleza recupere su fuerza⁷²³. O para atacar a algún rival. Los brujos han provocado reacciones ambivalentes en la historia: el mismo brujo que puede sanar está capacitado para matar, dependiendo del trato⁷²⁴. Para unos son divinos —aquellos con los que comparten ritos—, mientras que otros los consideran satánicos — las fuerzas religiosas generalmente monoteístas.

El chamanismo ha establecido varias técnicas para provocar el éxtasis, con el fin de contactar con el universo de los espíritus, tanto endógenas, como utilizando recursos externos, cual el ritmo del tambor, la danza, los cantos, acciones relacionadas con el arte... o también la ingesta de drogas psicodélicas o enteógenas⁷²⁵. De hecho, Karl Kerényi supone en su *Dionisos: raíz de la vida indestructible*, que es posible que en las primeras fases dentro de una cultura chamánica los hechiceros no requieran de

⁷²² Eliade, 1976 [1951], pp. 19-35 entre otros; Harpur, 2006 [2002], pp. 64-65. Sostiene Znamenski que el origen de esta teoría de Eliade, y de otros como Joseph Campbell, está en leyendas chamánicas recogidas por Ksenofontov, Znamenski, 2007, p. 48.

⁷²³ En el chamanismo se cree que la enfermedad se debe en muchos casos a la ausencia de alma en el cuerpo. Con la ayuda de sus espíritus tutelares el chamán va en su trance visionario a recuperar el alma ausente. Narby y Huxley (ed.), 2005 [2001], p. 89. Viajes chamánicos en la cultura tibetana: Robert A.F. Thurman, «El Tibet, el Buddhisme tibetà i el seu art» en Rhie, Thurman, *et alt*, 1996 [1991], pp. 28-51, p. 30.

⁷²⁴ Federico Barbierato, «Magical literature and the Venice Inquisition from the sixteenth to the eighteenth centuries», en Gilly y Heertum, 2002, pp. 159-175, p. 160

⁷²⁵ Culianu, 1993 [1991], p. 61; Znamenski, 2007, pp. 121-164; técnicas del éxtasis: Delgado, 1992, pp. 104-113.

De hecho, uno de los ideólogos del neo-chamanismo en contexto occidental, Michael Harner, intenta adaptar recursos y técnicas chamánicas evitando el uso de alucinógenos; pretende inducir lo mismo mediante ejercicios de respiración, o el ritmo generado por los tambores.

sustancias exógenas para sus trances, es decir, que su uso indicaría un primer grado de pérdida de poder visionario, aunque resulta una hipótesis controvertida⁷²⁶.

El tema de la mencionada decadencia se repite en culturas chamánicas de todo el mundo. Sobre ella, indica Eliade en un fragmento:

Los chamanes manifiestan en cierto modo la decadencia del hombre. Porque gran número de mitos aluden, como hemos visto, a un tiempo primordial en el que *todos los humanos* podían ascender a los Cielos, trepando por un monte, un árbol o una escala, o volando por sus propios medios, o dejándose llevar por unas aves. La decadencia de la humanidad prohíbe ya a la generalidad de los hombres ascender al Cielo; únicamente la muerte restituye a los humanos (¡y aun no a todos ellos!) su condición primordial: sólo entonces pueden ascender al Cielo y volar como pájaros, etc⁷²⁷.

Sigmar Polke cita al chamanismo en *Ohne titol (Fliegenpilz)*, una serie de ocho fotografías en la que juega con la imagen de un gran hongo, junto a unos chamanes inmersos en uno de sus rituales; el artista superpone ambas imágenes en diversos grados de definición en las ocho fotografías. Muchas de las prácticas chamánicas incluyen la ingesta de sustancias con poder visionario, como hongos psilocibios, peyote, ayahuasca o amanita muscaria, aunque no siempre y no en todos los grupos.

⁷²⁶ «El opio avivó la capacidad visionaria hacia finales del periodo minoico tardío y provocó visiones que antes se producían sin necesidad de recurrir a dicha sustancia (...) Los períodos caracterizados por el uso de sustancias fuertes suelen aparecer en la historia de las religiones cuando los medios más simples ya no bastan (...) El mero ayuno era en un principio suficiente para tener visiones. Sólo en la época de la decadencia de la cultura indígena se recurrió al peyote, a la mescalina. Antes no era necesario»: Kerenyi, 1998 [1976, 1994], pp. 32-33.

⁷²⁷ Eliade, 1976 [1951], p. 368. Esa obra de Eliade contiene muchas referencias al tema de la decadencia de la humanidad respecto a los poderes chamánicos, *cfr.* pp. 119, 128, 183, 206-209, 313.



Sigmar Polke, *Mu nieltmam netorruprup*, 1975.

Otra de las formas tradicionales de conseguir entrar en éxtasis es la danza, una de las técnicas más frecuentes para ello, con prácticas milenarias que todavía se mantienen, por ejemplo en la danza de los derviches, con voluntad de significar un microcosmos del macrocosmos, o en el sentido que se les otorga a muchas de las danzas tradicionales en Asia.



Arte parietal Bushman (san), montañas Drakensberg, retratando lo que parecen danzas.

Las tradiciones de la India proponen una imagen simbólica que alude a la potencia de la danza, pura unión de matemáticas y cuerpo —ritmo, número, serie y variación—, en

la figura de [Nataraja](#), el rey bailarín, el dios Shiva que danza y con ello crea y destruye, rodeado por una aureola de fuego; una imagen emblemática que se reproduce masivamente en la India. El baile como expresión ancestral de lo cósmico, movimiento de la energía cósmica y su creación continua, pura actividad sin finalidad de lo divino⁷²⁸. O también el lila sagrado de Krishna con las gopis, que sirve para explicar artísticamente la relación entre el espíritu y las almas en el hinduismo.

Muchas de las prácticas de trance o extáticas se han mantenido durante milenios incluso en Europa. Prácticas chamánicas se difundieron incluso por la cultura griega, generalmente atribuidas a regiones lejanas, como la Hiperbórea o Tracia, con Orfeo⁷²⁹. Muchas de las cualidades del chamán pueden encontrarse en figuras de la Antigüedad griega como el *iatromante*, —del que ya hablara Dodds en su clásico *Los griegos y lo irracional*—, quien míticamente poseería la capacidad de la levitación, el vuelo mágico para largos desplazamientos, ir al reino de los espíritus o realizar catabasis y descender al Hades y otros poderes⁷³⁰.

También pervivencia de creencias celtas, ajenas a las mitologías griega y romana⁷³¹. Más adelante estas experiencias pervivieron en la Europa medieval. Carlo Ginzburg relaciona las experiencias de las brujas con reminiscencias del chamanismo, la religión celta o el matriarcado en su *Historia nocturna*. Las mujeres —mayoritariamente se trataba de mujeres— abandonaban su cuerpo para reunirse en espíritu, lo que «confirma la interpretación del núcleo folclórico del aquelarre como viaje hacia el más allá»⁷³², que lo vincularía con los ritos chamánicos.

Las brujas se comunicaban con seres feéricos, en una supervivencia de cultos ancestrales, en el que sedimentaron tradiciones matriarcales (Artemisa-Diana) con otras celtas —elfos-hadas, viaje al reino de los muertos— y otras chamánicas —también el desplazamiento al mundo de los espíritus, vuelos, transformación en animales. Con el cuerpo sutil, por trance o éxtasis, por formas endógenas o drogándose, las brujas se reunían con demonios, hadas y elfos en rituales, interpretados como diabólicos por los inquisidores⁷³³. La preeminencia de lo femenino —reuniones con Diana o con la Reina de las hadas— delata el gran influjo de los ritos del matriarcado aún en el siglo XVII.

⁷²⁸ Panikkar, 2012, p. 91.

⁷²⁹ Ginzburg, 2003 [1989], pp. 542-544.

⁷³⁰ Culianu [Couliano en la edición], 1993 [1991], pp. 136-145; Culianu [Couliano en la edición], 1994 [1984], pp. 34-46.

⁷³¹ Ginzburg, 2003 [1989], pp. 222-231.

⁷³² Ginzburg, 2003 [1989], p. 216.

⁷³³ Ginzburg, 2003 [1989], pp. 202-208; Znamenski, 2007, pp. 144-147.

Pese a la admirable exposición de Ginzburg, y a la pasmosa recopilación de datos y bibliografía, la hipótesis que defiende adolece de un problema. Pese a que propone la existencia de estructuras en la psique humana que justifican la aparición de mitos muy similares en lugares muy apartados y sin relación entre ellos, es decir, va más allá de la teoría difusionista, pero en cambio Ginzburg niega la existencia —al menos por ahora— de un inconsciente colectivo, cuando este, formulado de maneras distintas, estaría estrechamente vinculado a esas estructuras psíquicas originarias.

Además, las exploraciones de los mundos imaginales no se limitan al chamanismo, por supuesto. Viajes astrales, experiencias al borde de la muerte, espiritismo, vuelo mágico o la cuarta dimensión son diversas maneras de meterse en otra realidad por pueblos y personas que no siguen una vía chamánica de manera estricta. Siendo tan generales, estas prácticas de imaginación activa dan la impresión de ser consubstanciales al ser humano.

En cualquier caso, más allá de cualquier técnica, el principio de cualquier poder para viajar al mundo de los espíritus es usar la imaginación⁷³⁴. Para poder viajar al mundo imaginal o descripciones similares, uno debe reservar un billete en esa compañía aérea.

5.2.1 Un caso práctico.

Como no se ha podido realizar ningún trabajo de campo etnográfico mostrando en ejemplo algunos de los temas tratados en este capítulo, se ha escogido un documental de Jean Rouch en los sesenta que pone en pantalla alguna de dichas claves, tanto los viajes —comprendidos de muy diversas maneras— como el pensamiento mágico que lo tiñe todo.

En *La caza del león con arco* (*La chasse au lion à l'arc*, Jean Rouch, 1965)⁷³⁵, el documental que ganó en Venecia en el 65, se retrata ese tipo de caza con técnicas tan mágicas como utilitarias. La persecución durante muchos meses del león —con una pausa de descanso— muestra la imbricación del pensamiento mágico en ese tipo de sociedad cazadora, en la que se generan enormes expectativas de lo que sucederá, marcadas por los prodigios; por ejemplo, los cazadores llevan amuletos que han de hacerlos invisibles a los leones, ya que las presas no mueren al instante, y podrían

⁷³⁴ Znamenski, 2007, pp. 242-243.

⁷³⁵ http://www.dailymotion.com/video/x2k4nac_jean-rouch-la-chasse-au-lion-a-l-arc_shortfilms [última consulta 7-9-16].

atacarlos; igualmente, cada acontecimiento se lee como una señal, sobre todo dirigida por la sabana hacia ellos.

Dejan durante semanas el primer intento de caza porque uno de los ceptos ha atrapado la pata de una hiena; ello es un muy mal presagio: en su lectura de signos como mensajes, quiere decir que la sabana los rechaza, como demuestra el que lleven varios días tras el león sin poder ni siquiera acercarse a él, ya que esquivo cada una de sus trampas. Las hienas son seres terribles que se alimentan de las otras almas. Más adelante, al matar a otra que ha quedado atrapada, los cazadores quedan atemorizados. Pero al rematarla, ello no impide que le pidan perdón por tomar su vida, como al resto de animales en circunstancias similares, o también que mueran rápidamente, que no sufran, algo que cantan en salmodias.

Un hechicero lanza las barrillas y su medio de adivinación, y explica lo que ha pasado: la razón de que la sabana les deniegue la presa se debe a que uno de los cazadores no tendría que participar. Cuando ese contratiempo desaparece, reprenden la caza. Así, en un crescendo, atrapan primero a una de las crías del león, y luego a dos leonas, que matan. La caza resulta un asunto grave, dirá un aprendiz de cazador a quien hacen matar a la cría. Sacrificar a un león puede traer consecuencias a quien lo haga, como que pierda un hijo en compensación mágica; a esos temores tienen que enfrentarse el grupo de acechadores de leones.

El documental constituye un ejemplo inmejorable de cómo se articula la mentalidad de este tipo de colectivos, hecha de lectura de indicios, de un estar atento al entorno y de «sintonizar» en su frecuencia, de la fuerza de la creencia, de la comunicación con los seres feéricos, los genios que dan información sobre cómo actuar, o de los trucos mágicos en amuletos o en señuelos. Muestra el estadio cultural de los cazadores-recolectores, que actúan basándose en el pensamiento mágico, unas acciones en las que se entretiene asimismo la creación artística, con los talismanes, el mimo, la danza, el canto, la música o las narraciones poético-teatrales. Y que comporta (o puede comportar) éxito para ese grupo. Los seres humanos que participan de esa cultura, pueden ejecutar los tres roles, tanto cazar, como crear arte y leer las señales según el pensamiento mágico.

5.3 Tocar el mito. El pensamiento mítico en los cimientos del arte

«Antepasado mío, antiguo artífice,
ampárame ahora y siempre con tu ayuda»⁷³⁶.

Por mucho que pueda sorprender, el anterior epígrafe no pertenece al desconocido miembro de una tribu antediluviana o escondida del resto del mundo en una impenetrable selva, o una frase de un tradicionalista, que evidencia un culto a los ancestros; está escrita en una de las obras más reconocidas de un gran maestro modernista: James Joyce.

Si en el anexo se reflexiona sobre el símbolo, y previamente se ha pensado en el sueño, hacerlo más adelante sobre el mito resulta inexcusable, ya que tal tríada se reclama entre sí. Por ejemplo, para Morin una teoría del símbolo necesita otra del mito, y a la inversa, ya que el mito se alimenta de ellos en la misma medida en que los produce⁷³⁷. El texto mítico no se basa en palabras que traducen conceptos, no: la historia mítica simboliza. Pueden entenderse como condensadores de símbolos, algunos de ellos sintetizadores de los saberes vitales de la comunidad que los genera⁷³⁸. En este apartado en que se expondrán algunos principios esenciales del pensamiento mítico se seguirán especialmente las ideas sobre ello enunciadas por Raimon Panikkar, así como la de historiadores de la religión.

Si símbolo y alegoría no resultan sinónimos —ver anexo sobre imagen—, lo mítico y sus narraciones constituyen una piedra de toque de dicha separación, ya que un buen mito para serlo no ha de poder reducirse a un único sentido, tiene múltiples aspectos entrelazados que afectan a muchos niveles distintos. El intento evermerista de convertirlos en alegorías, en un único sentido que los explicaría, metáforas para referirse a causas físicas, fracasa por un reduccionismo que no funciona. Como el símbolo, es polisémico; ningún exegeta puede aspirar a explicarlo por completo, porque entonces ya no sería un mito⁷³⁹.

No hay un mito abstracto, no puede haberlo; el mito siempre es una concreción con varias historias detrás, un contenido y unas imágenes; ese fue el principal problema del

⁷³⁶ Joyce, 1986 [1916], p. 303.

⁷³⁷ Morin, 1994 [1986], p. 173. Sobre el sueño y lo mítico apunta poéticamente Bachelard: «Sí, antes de la cultura, el mundo soñó mucho. Los mitos surgían de la tierra, abriéndola para que con el ojo de sus lagos mirara el cielo. Un destino de altura ascendía desde los abismos»: Bachelard, 2013 [1960], p. 282. Esta postura prosigue la tradición romántica, evidentemente; ya Schelling indicaba que el mito está mucho de la historia o de la cultura de él derivan.

⁷³⁸ Panikkar, 2009, p. 87. Sobre los ritos como condensación de símbolos: Geertz, 1995 [1973], p. 122 y ss.

⁷³⁹ Panikkar, 2009, p. 79.

estructuralismo de Levi-Strauss, al intentar abstraer cada mito a su estructura subyacente, volverlos, como critica Patrick Harpur, «un sistema vacío de palabras»⁷⁴⁰.

Panikkar acuña el término de mitofanía, conciencia mítica para referirse a la modalidad de la sabiduría que parte de él, y que utiliza formas simbólicas para comunicarse. Por ello, sostiene el filósofo que la teología tendría que utilizar un lenguaje cuanto más poético mejor, ya que el mito y el símbolo le son más cercanos que los conceptos o el álgebra. Cuando el mito es reflexionado deja de serlo⁷⁴¹.

De hecho, el recién citado antropólogo estructuralista Lévi-Strauss invertía la relación: defendía que no era que el ser humano pensase los mitos sino que estos pensaban a los seres humanos; se trata de una estructura ancestral previa. Como las pirámides de Egipto, cada vez que uno se asoma a su potencia mítica, se asoma a eones de experiencia y saber técnico.

Esta forma de explicarse el mundo funciona como un instrumento musical. Por mucho que se lo conceptualice, que se intente explicar su funcionamiento, que se lo defina con palabras técnicas para describir su uso, el mito únicamente será comprensible en su entera magnitud si es narrado, si se le hace actuar, por tanto, cuando su melodía es tocada. La parte abstracta relacionada con el violín o el piano —o supuestamente relacionada— jamás podrá dar sus claves. Existe una distancia sideral entre leer una definición del piano a escuchar [Las variaciones Goldberg](#) de Bach tocadas por Glenn Gould.

Las estructuras universales de los mitos son el elemento más fehaciente de una posible pauta compartida por toda la humanidad, es en los mitos donde podría encontrarse, no en ninguna otra área del conocimiento humano. En ese sentido afirma Calasso: «Esas historias han sido la más segura y acaso la única lengua franca usada desde los orígenes, con eficacia y sin interrupciones»⁷⁴². Nada igual puede encontrarse en los diversos sistemas de lógica. A lo mítico se abocan irremediamente los arquetipos en la teoría del inconsciente colectivo de Jung.

En ellos se encuentran unos motivos y temas que se repiten, igual que los artistas reiteran unas formas, como estudió Aby Warburg con las *pathosformeln*. La capacidad del símbolo, de ciertas formas con un tipo de *pathos* o de algún motivo iconográfico

⁷⁴⁰ Harpur, 2006 [2002], p. 130.

⁷⁴¹ Panikkar, 2012, p. 318; Panikkar, 2009, p. 116.

⁷⁴² Calasso, 2011 [2008], p. 150.

para reaparecer en la historia en culturas sin relaciones mutuas, ni tampoco una tradición compartida, ha sorprendido periódicamente a generaciones de estudiosos.

Por ejemplo, la diosa madre y señora de los animales, tema y también un motivo y formas que se encuentran a lo largo de la historia, lo que denota una pauta mental humana que, con sus variantes, se muestra en el arte paleolítico, en alguna de sus a mi juicio mal llamadas [Venus](#) (son más bien representaciones de lo que después serían Artemis, Deméter, Hera y Gea, una señora del bienestar y la fecundidad), con derivaciones posteriores en el arte griego, como la [Artemis de Éfeso](#) o la cita posmoderna de [Louise Bourgeois](#), quien aplicó formas mamarias similares a varias de sus obras, que remiten a esta Artemis.

La señora de los animales aparece en muchas tradiciones y épocas, con unos atributos similares, rodeada de bestias, ella misma en ocasiones con partes de algún animal o con miembros antropomorfos pero animalizados, frecuentemente nocturna, divulgadora de un conocimiento sobre animales y plantas no asimilado a la forma de adquirirlos racionalmente —por ejemplo, en una visión en la que ella se lo revela al ser humano. La pervivencia no implica una relación histórica entre esas culturas⁷⁴³. En Grecia su sentido se diversifica y complejiza, en figuras míticas que tienen alguna de sus características, como Gea, Proserpina, Hera, Deméter, Selene, Afrodita o, por supuesto, Artemis.

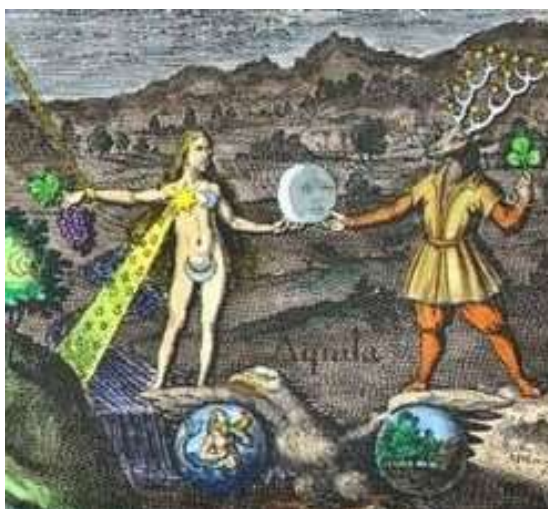
En una de las esculturas más conocidas sobre esa figura se enfatiza su aspecto de dominio sobre las bestias y, por tanto, sobre la fertilidad: la [Diana de Versalles](#). La mujer señora de animales aparece igualmente en uno de los grabados alquímicos del [Aurora consurgens](#), el andrógino, rodeado por una águila, está situado sobre un montón de pájaros y lleva un murciélago y una liebre en cada mano, aquel que surge cuando lo volátil se une con lo fijo, lo aéreo junto a lo terrestre. La liebre y el murciélago se asocian a lo lunar, mientras que el águila lo hace con lo solar, ya que en la Antigüedad se creía que podía mirar directamente al sol; de cualquier manera, el hermafrodita, ser perfecto (diurno y nocturno), y asimismo señor de los animales.

Otro motivo repetido y cuyas formas también se reiteran es el del hombre-ciervo que ya vimos en el llamado brujo (o chamán, o dios) de [Trois Frères](#). La figura se halla en lo más alto de un conjunto iconográfico; bajo él está distribuida una variopinta manada de animales, de ahí que, finalmente, el abad de Breuil —que la estudiaba— la presentase

⁷⁴³ Eso mismo indica Ginzburg, 2003 [1989], p. 276, en este aspecto más estructuralista que difusionista.

como si se tratara de un dios. Las figuras de Lascaux probablemente formaban parte de algún tipo de ceremonia o ritual desconocido. A ello también apunta Bataille⁷⁴⁴.

El ser medio animal, medio humano, con cornamenta cérvida sale en alguno de los grabados de alquimia, como encaramado al árbol filosófico en uno de los libros de J. D. Mylius, [Anatomia auri](#), del 1628, donde encarna al Mercurio Filosófico. En otro de los grabados en un libro de Mylius, el [Opus medico-chymicum](#), obra de Merian, como seguramente los de *La fuga de Atalanta*, el hombre-ciervo está colocado en la zona de lo lunar que el alquimista-chamán tiene que incorporar a la naturaleza perfecta no dual del magisterio alquímico, en la que posee, de nuevo, la noche y el día, Diana y Apolo.



J. D. Mylius, *Opus medico-chymicum*, detalle de un grabado, con hombre-ciervo

Otra pauta que se repite desde los albores de la cultura en el pensamiento mítico es la del incesto de los hermanos. A ello le dedicó un estudio Raimon Panikkar al reflexionar sobre este tipo de pensamiento, aplicado a un mito del hinduismo, el de los hermanos Yami-Yama; el arquetipo del incesto fraternal reaparece en la alquimia, y es citado entre otros en el [cuarto emblema de *La fuga de Atalanta*](#). Las dos polaridades hermanas resultan necesarias para la creación. El hermano es ardiente, seco y colérico, la hermana fría, húmeda y flemática⁷⁴⁵.

El pensamiento mítico busca las articulaciones colectivas, y omite la creatividad individual en cuanto a autoría de este. De ahí que congenie mal con las formas institucionalizadas de arte. La fijación de un mito casi nunca puede adscribirse a un creador. Comunitario, el mito es la forma de la imaginación que nos permite formar

⁷⁴⁴ Bataille, 2013 [1955], pp. 73-75 y 86.

⁷⁴⁵ Sobre el incesto mítico en el hinduismo, Panikkar, 2009, pp. 253-280. Sobre el emblema de *La fuga de Atalanta*: Klossowski de Rolas, 2004, p. 101.

parte de un mundo. Como afirma Patrick Harpur: «el mundo que vemos es el mito en el que estamos»⁷⁴⁶.

Para Cassirer, el mito contiene un grado relativo de verdad, no justificado en un proceso trascendente ni en el despliegue de fuerzas anímicas; constituye uno de los «factores determinantes en virtud de los cuales la conciencia se libera de su inhibición pasiva ante la impresión sensible y progresa hacia la creación de un “mundo” propio configurado de acuerdo con un principio espiritual»⁷⁴⁷, lo que determina su objetividad.

Toca los asuntos sagrados para una cultura, por tanto, por el mito se accede a lo que un grupo humano estima como más valioso y lo más genuino. Ni siquiera se hace necesario el contacto y la transmisión entre individuos de un mito para divulgarlo, ya que estos se refieren a una verdad interna de una cultura, grupos de individuos o personas singulares. Es por ello por lo que cada historia mítica invita a la participación: solo lo es cuando se participa de él; para quien no cree en uno en concreto, este se convierte en una fábula⁷⁴⁸.

Pero generalmente, al relatar los mitos en libros divulgativos, o al analizarlos en un sentido u otro se pierde de vista un factor fundamental: junto a esa significación colectiva, debe contarse el que cada una de las personas que lo hace suyo, tiene una faceta personal, que mutará al mito. Ellos «encarnan» en sociedades específicas, lo que hace que tomen múltiples variantes, facetas muy diversas. Sin esa plasmación singular, en cada persona, el mito se desvanece, convertido en enigma intelectual para diletantes cultos⁷⁴⁹.

Y es que, aunque actúe de manera colectiva, ello no implica que pierda su efecto en cada individuo. Cada mito se construye con la historia narrada, pero para que dicha narración actúe, disponga su magia, debe ser recibido por cada cual según sus características propias, individuales. Una composición musical es una composición, pero depende de cada intérprete y de cada miembro de la audiencia cómo será generada-recibida. Asimismo, cada instrumento tiene unas características, cada piano suena de una manera única, por mucho que tenga unos requisitos que hacen que entre dentro de la definición de piano. El mito no puede ser creado por el ingenio de algún sujeto, sino que

⁷⁴⁶ Harpur, 2006 [2002], p. 94.

⁷⁴⁷ Cassirer, 1971 [1964], pp. 32.

⁷⁴⁸ Sobre su valor colectivo y su quintaesencia de una cultura: Eliade, 1999 [1955], p. 42 y ss. Sobre la idea de participación en el mito: Panikkar, 2009, p. 84.

⁷⁴⁹ Ginzburg, 2003 [1989], p. 67.

resulta de un proceso que la conciencia individual no puede detener. Pese a que lo mitológico pueda no carecer de realidad fuera de la conciencia, dentro de esta sí la tiene.

Por todo ello, el mito no pertenece en exclusiva a lo objetivo ni a lo subjetivo. Espacio de la no dualidad, se encuentra situado en ambos y también entre, le corresponde un acaecer objetivo siempre que la conciencia lo perciba con verdad interna. Lo mitológico no afecta sólo a lo representado en su exposición o a los objetos de la naturaleza, sino que interviene en las potencias que conforman la conciencia. Este factor permite comprenderla como algo objetivo⁷⁵⁰.

La cosmovisión mágica y los artistas visionarios, que están en el foco del presente análisis, son especialistas en este tipo de pensamiento. Los alquimistas y el resto de seguidores de la filosofía oculta cifraban sus referencias, procesos y materiales con metáforas extraídas casi siempre de la mitología grecorromana y egipcia. En su *La fuga de Atalanta*, Maier revela algunas de estas equivalencias. Por ejemplo, cuando mencionan los tratados a Osiris, Dionisos, Edipo o Perseo se están refiriendo al Sol, aunque no hay que confundirlo con el sol físico; igualmente, Isis, Venus o Atalanta son elementos Luna.⁷⁵¹ Lo mitológico podía utilizarse según diversas claves hermenéuticas. Por ejemplo, para Maier los episodios de las mitologías de la Antigüedad europea (la egipcia, la griega y la romana básicamente) encubrían en realidad procesos alquímicos.⁷⁵²

Los grandes magos conjuraban los arquetipos, las figuras genésicas quintaesenciales, ubicadas en el cosmos por la inteligencia suprema. La invocación los activaba. Según Culianu, si los mitos se parecen tanto entre culturas muy diversas se debe a que siguen procesos mentales que las aproximan, un enfoque que se inspiraba en la teoría de la información⁷⁵³.

La fascinación por el mito no solo ha atraído a quienes buscaban lo superracional sino también a los que acechan lo irracional, como comprobó con trágica rotundidad el siglo XX. Incluso algunos grandes pensadores estuvieron tentados por la parte tenebrosa o más allá de lo humano de este tipo de pensamiento, como Jung, Eliade, Heidegger o uno de los grandes pensadores del Collège de Sociologie, Georges Bataille, todos ellos

⁷⁵⁰ Cassirer, 1971 [1964], pp. 22-25.

⁷⁵¹ Maier, 2007 [1617], p. 264.

⁷⁵² Maier, 2007 [1617], p. 272; Arola, 1999, pp. 20-23 ; Lepetit, 2014 [2012], pp. 218-219.

⁷⁵³ Danton, 2000 [1996], p. 307.

con peso considerable en este trabajo. Esa atracción hizo que partidarios de un racionalismo plano atacaran al pensamiento mítico, tomando la parte por el todo⁷⁵⁴.

Algunos de los miembros del Collège estaban muy interesados en el estudio de lo sagrado y lo mítico, aunque el discurso hegemónico en las primeras décadas del siglo XX fuera otro; para ello, proponían una sociología de lo sagrado. Un cronista tan lúcido como Walter Benjamin, asiduo a las conferencias que se celebraban en el Collège, criticó: «Es triste ver cómo una amplia corriente fangosa es alimentada por fuentes situadas a notable altitud»⁷⁵⁵, referido a la ideología que alimentaba el fascismo, que se vinculaba al estudio de lo mítico.

Desde el siglo XVIII al XX las perspectivas sobre lo mítico se han erigido en campo de batalla intelectual. Resulta un error creer que esas pautas de pensamiento mítico han desaparecido barridas por la lógica, ya que es imposible que unas herramientas de la mente, con lo que representan de consolidación de un marco vivencial, se esfumen por completo; más bien permanecen o de forma latente o de forma diferida, como esos templos paganos que siguen estando en la cimentación de iglesias y catedrales, o el mito de la verdad absoluta y revelada, que sigue en la presunción de que algún día la ciencia ofrecerá el sentido definitivo de la vida y la imagen completa del universo⁷⁵⁶ —como creen los científicos más radicales, algo que, para comenzar, está fuera de las aspiraciones de la ciencia, saber parcial por definición.

Cambian los mitos pero no la querencia humana, incluso la necesidad, por ellos. Pueden ser religiosos, espirituales, políticos o deportivos, pero su utilización sigue tan activa o más en las contemporáneas megalópolis de la globalización como cuando se erigieron las pirámides o cuando se decoraron los muros de ciertas cuevas. Nada puede agotar su dinamismo, en una dialéctica entre *mythos* y *logos*, en palabras de Panikkar⁷⁵⁷

La salvedad que propone Morin a propósito del pensamiento mítico, y su crítica a la cerrazón racionalista del XIX, concuerdan con la que se ha propuesto en estas páginas;

⁷⁵⁴ O la crítica al esoterismo como inevitablemente fascista, hecha por Adorno, ya comentada en la introducción a la tesis.

⁷⁵⁵ Citado en Ginzburg, 2003 [1989], p. 196, n. 49.

⁷⁵⁶ Es más, para Schelling, es el propio mito el que constituye el universo en su figura absoluta, imagen de la vida y del «maravilloso caos de la imaginación divina»: F. W. J. Schelling, «Forma simbólica de los dioses (1802)», en Arnaldo, Javier (ed.), *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos, 1994 [1987], pp. 185-190, p. 185.

⁷⁵⁷ Panikkar, 2012, p. 571. A título de anécdota, sobre la etimología y sentido de mitología, Raimon Panikkar expone que la palabra mitología resulta una contradicción en términos y una destrucción del mito, un error metodológico puesto que la realidad del mito permanece inaccesible al logos; el mito pasa por el filtro del logos, lo que implica despedazarlo, con el mito distorsionado y convertido en fábula o leyenda. Claro que la palabra también puede comprenderse como *mythos legein*, el decir del mito, su narración, según le aclaró Kerényi a Panikkar en un congreso: Panikkar, 2009, pp 83-86 y 312.

argumenta que renunciar a uno u otro de los dos modos conduce a los seres humanos a la muerte o a la desintegración de la sociedad⁷⁵⁸. Paradójicamente, cuanto más se ha creído erradicar el mito de la sociedad contemporánea, más ha reaparecido, incluso en los principios fundamentales e historia de la ciencia, con una «presencia oculta del mito en el corazón de nuestro mundo contemporáneo»⁷⁵⁹.

Algo con lo que está de acuerdo Feyerabend. El filósofo plantea que el mito se encuentra muy próximo al pensamiento científico, al contrario de lo que defienden los racionalistas⁷⁶⁰; sin embargo, más que ser tan cercano —que también— lo que sucede es que el mito constituye una característica intrínseca del ser humano: haga lo que haga, siempre mitificará, ya que se halla en su ser más íntimo, al contrario de las afirmaciones racionalistas. Y los mitos científicos son un eslabón más en la cadena; por esa condición de parte de un todo, afirma el historiador de las ideas Stephen Toulmin: «*The Creation, the Apocalypse, the Foundations of Morality, the Justification of Virtue: these are problems of perennial interest, and our contemporary scientific myths are only one more instalment in the series of attempted solutions*»⁷⁶¹.

La ciencia, según Feyerabend, no se basa en los hechos, algo que se puede probar al existir multitud de afirmaciones científicas que no pueden constatarse; tampoco una buena teoría científica explica más que una que no lo es, según aseveran los teóricos de la ciencia: a veces lo hacen, pero a expensas de viejas teorías; además, las teorías de la ciencia rara vez se acomodan a las leyes de la lógica, al contrario de lo que creen los racionalistas; por no hablar, apunta Feyerabend, del peso de los factores gremiales, que protegen a los expertos en ciencia de la masa, es decir, que acaba conformando un reducto a menudo acrítico. De esta forma, en las escuelas se explica un modelo de cómo podrían ser las cosas —el defendido en esos momentos por los estamentos que ostenten el poder científico— que es presentado como si fuera un hecho constatado, como si así sucedieran en realidad, lo que hace decir a Feyerabend que se acepta ese modelo científico «tan acríticamente como en otro tiempo se aceptaba la cosmología de los

⁷⁵⁸ Morin, 1994 [1986], pp. 167-168.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 169.

⁷⁶⁰ Feyerabend, 1992 [1975], p. 290 y ss.

⁷⁶¹ Toulmin, 1985 [1982], pp. 84-85. Traducción propia: «la Creación, el Apocalipsis, los Cimientos de la Moralidad, la Justificación de la Virtud: estos son problemas de interés perenne, y nuestros mitos científicos contemporáneos son solo una entrega más en las series de soluciones intentadas».

obispos y cardenales»⁷⁶². Quizá sea otro rasgo epistemológico y antropológico inseparable del ser humano.

Además, muchos de los avances de la revolución científica hasta el XVII se sustentan en el horizonte cultural mágico, como se argumenta en un capítulo del anexo sobre hermetismo y ciencia: Copérnico se inspiró en esta escuela, en el platonismo o en el pitagorismo; el uso de destilaciones, el dominio de las esencias de las plantas o el peso de lo psicológico en la curación le debe mucho a la alquimia, la brujería o a Paracelso. Y eso sigue sucediendo ahora, con el uso de la medicina tradicional china en ese país, relación sobre la que se pronosticaron enormes desastres desde el racionalismo cuando el gobierno comunista la impuso⁷⁶³, sin que haya sucedido tal catástrofe, justo lo contrario.

El pensamiento mítico presenta derivadas sociológicas y políticas actuales claras. Por ejemplo, el pensamiento por analogías sirve de cimentación ontológica del totemismo, y como tal sigue en la sociedad aunque de manera diferida. Al racionalismo le cuesta entender el sentimiento de pertenencia a un clan y su origen mítico en un animal, mentalidad basada en la analogía, pero en cambio puede aceptar al aficionado de un equipo de fútbol identificado por un animal —las urracas, por ejemplo—, que diga que se han comido a los del equipo contrario —algo, por supuesto, metafórico, referido a la victoria— o a un partido político —elefantes contra burros, imaginemos—, unos poderosos o majestuosos como elefantes, los otros trabajadores e insistentes como burros.

De acuerdo con Panikkar, toleramos aquellas ideas y personas con las que compartimos mito, un ideal que facilita una confianza mutua, un código vital compartido, cosa que, por supuesto, no excluye una posible guerra por ostentar la hegemonía⁷⁶⁴. Faivre defendía que un nuevo humanismo debía aprender de nuevo a incorporar mito y misterio en las vidas y en el conocimiento, mediante un talento que en su opinión tenía que servir tanto para mitificar como para desmitificar⁷⁶⁵.

La del mitos y el logos vuelve a ser una historia del pensamiento binario —mientras aquí se aboga por lo no dual—, con racionalistas e irracionalistas, iluminados y

⁷⁶² Feyerabend, 1992 [1975], p. 296. La postura de Feyerabend de pensamiento crítico aplicado al método científico le llevó a pedir la separación ciencia-estado, que él deseaba fuera en la misma proporción al menos al de la religión y el estado: Feyerabend, 1992 [1975], p. 294.

⁷⁶³ Feyerabend, 1992 [1975], pp. 300-301.

⁷⁶⁴ Panikkar, 2009, p. 42.

⁷⁶⁵ Antoine Faivre, «The Children of Hermes and the Science of Man», en Merkel y Debus, 1988, pp. 424-435, p. 431.

oscurantistas, científicistas o espiritualistas, cada uno en lucha por cuál merece la primacía. Pero, como en otros temas que se están comentando, el planteamiento no dual sostiene que pensarlos como antitéticos resulta un error. Trágico error, a menudo.

Un planteamiento típico de los historiadores de la cultura de la primera mitad del siglo XX fue que el mito antecedería al logos y operaría por las mismas razones, una manera de enfrentarse al poder absoluto e inclemente de la realidad, ordenándolo según un criterio, aunque no respondería preguntas sino que las tornaría impreguntables. Aunque desde el racionalismo se ha pensado en él como una fase previa, inmadura, del logos, en nuestra propuesta, que evita el evolucionismo aplicado a la historia de las ideas —por el cual esos estratos son los estratos de la humanidad—, se la concibe como fruto simultáneo del discurrir y del discursar humano junto al logos, que busca al menos esas dos soluciones al interrogarse sobre lo cósmico, ambas complementarias.

Panikkar distingue entre el significado, que pertenece al *logos*, y el sentido, inserto en el *mythos*⁷⁶⁶. Mitos y logos para el pensador catalán son complementarios. Por ese factor de su complementariedad, discrepo en un punto de Panikkar⁷⁶⁷ ya que esa idea no es sinónima de la de síntesis; mito y logos no se pueden (ni deben) reducir *ad unum*, de manera que ambos polos se fundirían y formarían un ente monista, sino el uso simultáneo de ambas polaridades. De hecho, la solución resulta muy similar a la propuesta del filósofo, que la denomina casi-complementariedad, pero para él según criterios lógicos si fuera complementaria en sentido estricto, ello implicaría la posibilidad de una síntesis superior; según mi criterio esa síntesis se da pero solo en forma de relación —la ya tantas veces mencionada relación de la no dualidad— entre ambos polos, no como fusión⁷⁶⁸.

Pero aunque el mito y el logos sean complementarios, la manera de saber que aporta lo mítico no puede ser obtenida mediante el logos. Una de las ideas repetidas a menudo por Raimon Panikkar es que no se puede iluminar a la oscuridad porque entonces deja de serlo⁷⁶⁹, metáfora que indica que a los secretos últimos del ser no se puede llegar por el logos; a ellos se accede mediante lo simbólico del *mythos*.

Los misterios griegos se desarrollaban en la oscuridad para acrecentar su efecto mítico-simbólico. Hay saberes —y formas de saber— que requieren de ello, como otras

⁷⁶⁶ Panikkar, 2009, p. 90.

⁷⁶⁷ Panikkar, 2009, p. 91.

⁷⁶⁸ Panikkar, 2009, p. 91. Incluso el filósofo propone que realicen una hierogamia, *Ibid.*, p. 101.

⁷⁶⁹ Panikkar, 2009, pp. 286-287. Sobre los sueños, Sinesio defendía que la falta de claridad de ellos constituía su sabiduría: Miller, 1998 [1994], pp. 72-73.

necesitan de una luz solar cenital que lo ilumine todo. El mito abre una transición del mundo físico, incluso al social en el sentido contemporáneo, a otro secreto, subterráneo en el paradigma cultural presente, aunque perennemente activo.

Por no ir a las fuentes clásicas sobre la relación entre oscuridad, gnosis, misterios, arte e iniciación, y evidenciar la radical contemporaneidad de la intuición, en una enigmática cueva confluyen los muertos retornados de la gran serie francesa *Les revenants* (Fabrice Gubert / Canal +, 2012-) en su segunda temporada, moderna forma de iniciación a la gnosis, en la que se hallan ecos desde Platón y su idea de la iluminación hasta Swedenborg y sus comunidades de ángeles o demonios que viven exactamente igual que las personas.



Fotograma de la segunda temporada de *Les revenants*, 2015

La teoría de Clottes y de Lewis-Williams es que los chamanes del paleolítico no solo hacían catabasis o viajaban al inframundo en visiones: también lo hacían físicamente gracias a las cuevas⁷⁷⁰. Para ponerlo en el contexto adecuado, esa práctica se ha relacionado en muchas culturas con la gnosis o también con la curación por visiones. A esto último le dedicó Peter Kingsley su *En los oscuros lugares del saber*, aplicado a la Grecia de la Antigüedad. Rescaldos de esos rituales en la cultura griega serían las

⁷⁷⁰ Clottes y Lewis-Williams, 2001 [1996], p. 92.

visiones sagradas bajo tierra en los templos de Esculapio, pero también, como ya se ha indicado, podríamos añadir los misterios de Eleusis o el mito de la caverna platónico⁷⁷¹.

Podemos pensar en las cavernas como escenarios de poder chamánico —por emplear la expresión utilizada en las novelas de Carlos Castaneda— por antonomasia, espacios perfectos para realizar en ellos los rituales básicos de la comunidad, dada su conexión especial con la dimensión sobrenatural, con el mundo de los espíritus o variantes. Santuarios, espacios telúricos, los subterráneos han servido tradicionalmente para ese cometido de transición hasta los seres feéricos, en catabasis o en viajes a los *inferos* varios

En las cuevas se hace casi palpable el misterio inherente a la condición humana y su historia, se hace difícil al entrar no sentir todo el peso acumulado en ellas, y no solo de la humanidad: también de lo que no lo es, que surge del corazón del planeta, de sus elementos, de la húmeda roca y de los minerales que brotan de ella, de la extraña, casi perturbadora, cualidad del aire. Una escena de una película, *El tío Boonmee que recuerda sus vidas pasadas* (*Lung Bunmi Raluek Chat*, Apichatpong Weerasethakul, 2010)⁷⁷² así como la serie ya citada, *Les Revenants*, saben captar ese misterio primigenio e inefable.

Esa tendencia de asociar el espacio subterráneo como lugar de privilegio en que confluyen arte, ritual y lo sacro, se ha mantenido durante la historia en culturas y lugares situados alrededor del mundo y en diversos periodos históricos, como el Egipto faraónico, las dinastías chinas con las [cuevas Mogao](#) en Dunhuang (budistas), en el hinduismo ([Elephanta](#)), o en la época contemporánea algunas de las instalaciones de Wolfgang Laib, un posible ejemplo entre muchos, como en [La habitación de las certezas](#), una de sus habitaciones de cera, en el sur de Francia. O la Cámara de reflexión en el ritual masónico, en la que el aspirante a aprendiz debe meditar al ser iniciado⁷⁷³.

⁷⁷¹ Platónicamente, Plotino interpretaba la cueva como una metáfora del mundo sensible, al caer en él el alma, y el ascenso y salida de la cueva como el ascenso a lo inteligible: *Enéada* IV 8, 1, en Plotino, 1985, p. 529. En idéntico contexto neoplatónico, la cueva sirvió como metáfora del mundo material en la *Gruta de las ninfas* de Porfirio; de nuevo en ella, como en el anterior ejemplo, la bajada hasta ella metaforiza el descenso del alma a la materia: O'Brien, 2015, p. 165. En el mitraísmo también representaba al mundo. *Ibid.*, p. 191.

Las escenas del teatro de sombras balinés, el [wayang](#), con episodios del poema épico del Mahabarata hindú, evocan esa realidad trascendente a la que se accede por el mito y el arte como sombra que tanto puede iluminar como ilusionar, en la fascinación hipnótica que provoca.

⁷⁷² http://www.dailymotion.com/video/xyuufu_uncle-boonmee-who-can-recall-his-past-lives-2010-pt-2_creation, a partir del minuto 13 [Última consulta, 23-8-16].

⁷⁷³ García Arranz, 2017, pp. 272-279.

A las cuevas, por tanto, iremos para continuar desarrollando el punto de vista defendido sobre el arte.

5.4. El ritual chamánico como *revenant* del arte. 5.4.1 El rito, la religión, el arte.

Después de apuntar algunas nociones sobre el chamanismo y el pensamiento mítico, el siguiente paso consiste en concebir el arte paleolítico partiendo del ritual. Si no, ¿qué acontecía realmente en las cuevas que se han ido descubriendo? Esa pregunta clave desvela un sentido de lo estético u otro. Según el arqueólogo Steven Mithen: «Pocos dudan ya de que las cuevas pintadas, algunas a cierta profundidad bajo tierra, fueron lugares para llevar a cabo actividades rituales»⁷⁷⁴. Esa práctica como eje de la acción mágica y con fuerza autoconstituyente, efectiva y creadora de realidad, y el arte como su principal herramienta para comunicarlo.

Por ejemplo, hay toda una tradición de la estética que vincula el arte a la *tekhne* griega. Sería entonces cuando comenzó el arte como se lo entiende en la actualidad, una pieza autónoma respecto a intenciones que deriven fuera de la propia estética. Para este estudio, poco importa el matiz otorgado por José Jiménez a la idea de arte; para el catedrático de estética y profesor de teoría del arte, el arte, como *téchne* (o *tekhne*), empieza en la Grecia arcaica y clásica, de donde pasa a Roma y es heredado luego en Europa. El resto de prácticas en otros grupos y culturas es denominado por Jiménez como dimensión estética. Define el arte en el sentido griego como «una manera específica de institucionalización de las manifestaciones estéticas»⁷⁷⁵. A la dimensión estética pues se refiere la noción de arte en esta tesis.

Ese intento de definición tan reductivo comporta que deba separar rotundamente arte y artefacto con fines religiosos, aquellos que pierden la autonomía plástica del signo, de la reproducción, por su uso en ese ámbito de lo humano. Esos objetos han de cumplir con una eficacia simbólica ligada a la ceremonia religiosa o al ritual⁷⁷⁶. Pero con esta

⁷⁷⁴ Mithen, 1998 [1996], p. 189.

⁷⁷⁵ Jiménez, 2002, p. 54. En mi opinión, esa idea resulta equivocada, puesto que confunde la idea de arte formada en un contexto europeo, sin duda específica, según él indica, con la idea diferente que puedan tener en esas otras culturas, con objetivos variados e institucionalizaciones propias, claro está. Sin duda, los egipcios, los chinos o la India de los Vedas no compartían la manera griega de entender el arte ni su forma de institucionalizarlo, pero su dimensión estética aplicada puede considerarse como una variante de una práctica y necesidad común. Y, a fin de cuentas, que la institucionalización sea diferente, no implica que no exista, tampoco se halla la misma institucionalización en la Grecia clásica, que en la España de Velázquez o en el Londres de Damian Hirst. Jiménez, 2002, pp. 53-54.

⁷⁷⁶ Jiménez, 2002, p. 71.

definición lo que acontece es que solo es arte un reducidísimo número de obras, por ejemplo, el arte cristiano medieval dejaría de ser arte; ¿y qué decir de aquellas obras con fines políticos? Por no salir de los límites del marco histórico europeo, buena parte del arte romano, una parte sustancial del barroco o del creado con intención propagandística caen fuera de los límites de la definición. ¿O esos sí y los religiosos no? El factor de la autonomización de la imagen adquiere tal peso para la comprensión del fenómeno por parte de José Jiménez que afirma: «ese es el paso de cultura que permite hablar propiamente de “arte”»⁷⁷⁷ (cursivas del autor). Precisamente con esa teoría el catedrático de estética y teoría de las artes cae en algo que critica acertadamente en su ensayo: cierto colonialismo sujeto a una teoría del arte limitada a la pensada en Europa.

Al contrario del punto de vista sostenido por Jiménez, en mi opinión al comienzo del arte —si es que puede conocerse su punto de origen— parece que encontramos un uso de la expresión plástica acorde con una funcionalidad mágica. En las que parecen las primeras expresiones artísticas pictóricas registradas, en los muros de las cuevas prehistóricas, o en las estatuillas, esa función mágica da la impresión de explicar razonablemente lo que se observa.

Normalmente lo que se halla en los orígenes de cualquier actividad acostumbra a ser relevante en todo el recorrido de la práctica, sea por presencia o ausencia, por asentimiento o por discrepancia, para subrayarlo o para rebatirlo. Ocurre como con la clave de una composición musical, que da el tono con el que debe ser interpretada, por lo que toda la composición quedará marcada por ese signo previo. De manera que esa función mágica del arte explicará cada práctica posterior, sea de manera rotunda y notoria, sea contradiciéndola, o incluso como una ausencia significativa.

Reveladoramente, parece que más o menos por la misma época en que aparece el arte hace acto de presencia igualmente la religión. Quizá ambos surgieron al unísono, o tal vez uno se produjo por las necesidades de la otra, en una combinación que ya fue recalcada por Bataille: «la actitud religiosa, que casi siempre se asocia al arte, fue más que nunca solidaria en su génesis»⁷⁷⁸.

⁷⁷⁷ Jiménez, 2002, p. 75. Los objetos con potencia religiosa o mágica tienen en cuenta las valencias en ese aspecto poseídas por el talismán o el icono, radicando ahí su principal razón de ser, mientras que, en aquellos que atesoran potencia estética, pese a que las anteriores valencias puedan existir, lo hacen de manera rebajada, aunque esa reducción o la distancia respecto al objetivo mágico pueda hallarse finalmente solo en la mente de los receptores de la obra. Una Venus o una Virgen románica están en un museo pese a que, para sus usuarios primarios, la importancia estuviera en su capacidad en cuanto objeto de poder religioso.

⁷⁷⁸ Bataille, 2013 [1955], p. 10. El antropólogo Kottak afirma: «Gran parte del arte se ha desarrollado en asociación con la religión»: Kottak, 2007 [2004], p. 230.

La elaboración de los ritos y, al tiempo, el poso que fueron dejando, sedimentó en un corpus de ideas sobre lo metafísico, formulado en nuevos ritos, en un proceso de consolidación que, cual [ouroboros](#), se alimentaba de él mismo. Reflexiona Cassirer sobre esta fase:

Aquí no hay ninguna mera imagen, ninguna vacía representación; no hay nada meramente pensado, representado o “significado” que no sea al mismo tiempo algo real y activo. Pero al irse desarrollando gradualmente la cosmovisión mitológica, también aquí se introduce una separación, y es esta separación la que constituye el auténtico comienzo de la conciencia específicamente religiosa⁷⁷⁹.

Según Steven Mithen, los primeros objetos artísticos aparecen hace unos 40.000 años, poco más o menos cuando toman formas más desarrolladas los ritos funerarios o actividades que delatan ideas religiosas; los más numerosos y abundantes hallados hasta ahora se localizan en yacimientos europeos, pero en los últimos años el número de encontrados en el resto del mundo se ha incrementado, de manera que se pueden augurar futuras sorpresas respecto a este factor. Más o menos hace unos treinta mil años la creación de arte se multiplica y se torna mundial⁷⁸⁰. No obstante, el historiador del arte alemán Bredekamp amplía el foco, computa obras más ancestrales, incluso de 200.000 años de antigüedad, para fijar objetos en los que ya se perciba una «diferencia icónica», la búsqueda creativa de un efecto estético, por emplear el concepto de otro filósofo del arte alemán, Boehm⁷⁸¹.

En cualquier caso, que arte e ideas religiosas floreciesen en el mismo periodo indica la afinidad entre ambos, que frecuentemente han ido de la mano; es más, muchas explosiones de creatividad artística han coincidido con momentos de emergencia espiritual, como la Tardo Antigüedad en Alejandría y sus formas sincréticas en ambas áreas, el Renacimiento —período en el que coinciden el hermetismo-neoplatónico, la Reforma y la Contrarreforma—, el arte casi como religión del Romanticismo o la explosión de nuevas espiritualidades esotéricas divergentes desde finales del XIX, justo durante una época de agitación estética vanguardista, los momentos de arrebatos de la comunidad vertical de artistas imaginativistas y de novedades espirituales.

⁷⁷⁹ Cassirer, 1971 [1964], p. 293.

⁷⁸⁰ Mithen, 1998 [1996], pp. 163-175.

⁷⁸¹ Bredekamp, 2017 [2010], pp. 15-18.

Tal como se piensa en esta tesis, el arte surge inevitablemente vinculado al rito, como una parte suya, creación en la zona-vitral de la imaginación; en esa área quedarán desveladas dimensiones imaginales no físicas pero tomadas como reales. La escenografía del ritual hará que periódicamente ese aspecto de lo escenográfico imaginal retorne como un *revenant*: de los jeroglíficos en los templos egipcios al Bayreuth de Wagner, de la estatuaria griega (arcaica o clásica) a *La consagración de la primavera* de Stravinsky con escenografía de Roerich⁷⁸², de los murales (y vitrales) en las iglesias y catedrales cristianas a las fiestas pretendidamente rosacruces de Sar Peladan, o la abundancia simbólica-ritualística masónica, entre tantos otros. Y ese vínculo está en los cimientos de la práctica.

A lo que apunta esta práctica original es a lo que ya quedó de manifiesto en la teoría esbozada de la imaginación: como en la imaginación-vitral, la cueva o el espacio decorado parecía abrirse como una zona de transición entre el mundo de los espíritus y el de las personas de carne y hueso, al menos así era entre los *elan*, una tribu chamánica surafricana bien documentada antropológicamente⁷⁸³.

La cueva sería el punto cero conocido de esa zona de transición, la imaginación-vitral quizá cristalizada físicamente por primera vez, en ese espacio (y no-espacio) confluyen dos dimensiones de la experiencia, comunicadas ambas y en cierta forma transfiguradas ambas en eso que llamamos arte. El rito en la cueva como ur-arte que sirve de espacio de transición al comunicar actos y vidas con el universo mitológico y establecer una vía de comunicación entre la dimensión de los espíritus y la de los humanos, vía inaugural para el arte⁷⁸⁴. Por primera se configura esa idea central de la tesis de la transición o lo intermedio en el arte.

El arte, pues, como punto de contacto con lo otro, encuentro en la tercera fase que es o puede ser intuitivo gracias a la práctica. Fue quizá en el punto cero cuando quedó fijado el arquetipo de esta forma de arte, modelo a ser replicado de formas completamente distintas por culturas con propósitos muy diferentes e incluso contrapuestos, un modelo circular, vidriera en la que se van cambiando formas, materiales, figuras, colores.

En los éxtasis chamánicos se detectan diversas habilidades que conectan con las artes. Acompañado por el ritmo monótono de los tambores, el chamán imagina trasladarse a la otra realidad, en ocasiones cree recorrer un túnel hasta que,

⁷⁸² <https://www.youtube.com/watch?v=jo4sf2wT0wU> [última consulta, 23-8-16].

⁷⁸³ Clottes y Lewis-Williams, 2001 [1996], pp. 28-32.

⁷⁸⁴ Morin, 1994 [1986], p. 181.

efectivamente, se encuentra en él. De ahí partirá hacia los reinos imaginales. Además, para los espectadores las escenificaciones de esos viajes tienen paralelismos con la dramaturgia, al menos activa talentos similares, cualidades performáticas que debían de ser proto-obras de teatro. Igualmente, en esos actos se crean objetos de poder como talismanes, o máscaras que acaban siendo estimadas en los mercados occidentales por su valor estético.

O tantas formas de arte, una fraternidad con el viaje a lo otro (no necesariamente mundo), y con el ritual enfatizado en las prácticas performáticas, también en algunas conceptuales, en las que se abandona el objeto artístico —en un sentido mercantilista— para poner la atención en la acción, el movimiento corporal y simbólico, lo que hace que se retorne a una noción de arte cercano a las prácticas chamánicas rituales. Estos artistas están «*engulfed by a primitive natural need which generates poignant images and evokes surprising incantations*»⁷⁸⁵, artistas tales como Joseph Beuys, Richard Long o Wolfgang Laib. El arte como ritual mágico, para el que tan relevante resulta el material de la obra como el estado mental en el que se ejecuta.

Para terminar este subapartado, conviene profundizar en otras formas de arte pleistocénico, para no dar la impresión de que todos los ejemplos fueron murales. ¿Todo el arte de aquella época se concentraba en las cuevas? Muchas obras de arte rupestre se encuentran en abrigos o incluso al aire libre, en Francia y a mediados de los noventa, un 42% del total, según una estadística⁷⁸⁶; por tanto, no todo es parietal. Aunque las muestras al aire libre que se han conservado deben de ser muy pocas respecto al total que se elaboraron, pero por su idiosincrasia se habrán perdido debido al efecto del tiempo o de las sucesivas poblaciones humanas, eliminadas por la mano de las siguientes generaciones.

En cuanto al arte mueble, a los objetos transportables, constituyen una de las formas artísticas más originarias, con la fabricación de talismanes, pequeñas piezas con formas y colores escogidos debido a razones mágicas, la inclusión de trazos, signos, figuras esquemáticas... Los rituales, chamánicos incluidos, se presentan normalmente asociados a unos cuantos objetos mágicos; en el caso de los chamánicos, como el tambor, realizado a partir de un árbol que se piensa como si fuera el árbol cósmico, un gorro y un traje que ha de evocar a un esqueleto, símbolo de muerte y resurrección para

⁷⁸⁵ Danilo Eccher, «Shadow of Reason», en Eccher, 2000, pp. 19-22, p. 20. Traducción propia: «sumidos en una necesidad natural primitiva que genera imágenes conmovedoras y evoca hechizos sorprendentes».

⁷⁸⁶ Clottes y Lewis-Williams, 2001 [1996], p. 50.

poder comunicarse con los espíritus⁷⁸⁷. Todos estos accesorios implican un aspecto estético de la cuestión.



Rodete de Mas d'Azil, hacia el 14.000 a.C.

El arte mueble aún en las sociedades chamánicas estudiadas desde el XIX tiene un fuerte peso. El ritual del *potlach*, las grandes celebraciones rituales de entrega de bienes, forma arcaica de intercambio sobre el que Mauss sustenta su teoría del don, puede encontrarse en culturas de todo el mundo. Mauss menciona sociedades sobre todo de Oceanía y de la Norteamérica indígena, pero ese tipo de relaciones propias de sociedades arcaicas se encuentra por todo el planeta. Los dones ofrecidos, que pueden ser objetos de ornamento, talismán o de riqueza, sirven para calmar individuos y comunidades. Al entregarlos se alejan malos espíritus e influencias⁷⁸⁸.

En el objeto artístico probablemente se prolongue la consideración sentida hacia objetos, en los que se depositaba un valor mítico, religioso o mágico, sin que fueran por entero objetos de culto.

⁷⁸⁷ Culiánu, 1993 [1991], p. 56. La música con un fuerte contenido rítmico tiene una capacidad hipnótica innegable, de ahí su utilidad constante a lo largo de la historia para generar estados de ánimo, entre ellos los que sumen en trance; por ejemplo, aquella vinculada a sentimientos religiosos, como los cantos de los Hare Krishna, reflejados en una de las bobinas de [Walden](#) (Jonas Mekas, 1969), en la que el cineasta underground graba una fiesta de ese grupo religioso, especialista en provocar el trance gracias al ritmo y la repetición, como se constata en muchos de los rostros de los hippies asistentes.

Carmen Pardo reflexiona sobre el tambor en una derivada en apariencia muy lejana del chamán, aunque quizá esa lejanía no sea más que aparente: el uso de la voz como tambor que marca el ritmo colectivo de las emisiones radiofónicas de Hitler durante el Tercer Reich; Goebbels pretendía reunir a los alemanes al sonido del tambor, agruparlos en torno a su gobierno: Pardo, 2016, pp. 97-99. El tambor siempre ha tenido un gran poder de fascinación para sugestionar con sus ritmos, lo que puede ser aprovechado en cualquier dirección, incluso en la más perversa.

⁷⁸⁸ Mauss, 2009 [1924], p. 101.

5.4. El ritual chamánico como *revenant* del arte. 5.4.2 La cueva como santuario.

Turn on, Tune in, Drop out.

Pero retornemos a las cuevas como escenarios de rituales, zona sentida de fuerza telúrica, que pondría en relación con fuerzas cósmicas. Como santuario conjetura Freeman que debe ser clasificada la cueva de Altamira, dada la disposición de sus espacios y de los grabados en sus paredes, especialmente la distribución de ciervos — pieza de caza principal— y bisontes —con los que tal vez se identificaban de una manera u otra los grupos humanos que dibujaron sus figuras—, como animales más representados. En el cubículo más recóndito de Altamira se producirían iniciaciones y ritos de transformación para cambiar de estatus, dentro de aquellas sociedades. En la llamada Galería Final, tal vez se producía una fusión en la naturaleza de dos opuestos como el bisonte y el humano⁷⁸⁹, ideas de mezclas de naturalezas muy generalizadas entre las sociedades chamánicas, y no solo en el totemismo, que es una de sus derivadas.

Con todo, se ha de imaginar el espacio cavernario no de manera unitaria, igual que los templos tienen zonas muy diversas, con una separación en diversos ambientes, más amplios o más recónditos, para grandes grupos o en *petit comité*, en algunos de los cuales incluso participarían niños, ya que, por ejemplo, hay marcas de manos infantiles o incluso neonatos. Que hayan quedado rastros de huellas de niños y adolescentes ha llevado a pensar en posibles rituales de iniciación o de tránsito, efectuados en las cavernas⁷⁹⁰.

Las visiones pueden ser individuales, pero también pueden ser ritualizadas de manera comunitaria. Por ello reflexiona Bataille que la estética nace del juego y de la fiesta, que se hallan en la naturaleza intrínseca del arte⁷⁹¹. Para Bataille, lo que distingue a la

⁷⁸⁹ L.G. Freeman, «Cuevas y arte: Ritos de iniciación y trascendencia», en Lasheras Corruachaga y González Echegaray, 2005, pp. 247-262, pp. 259-262. Con todo, Freeman alerta de un riesgo: ¿no estaremos cometiendo el mismo error que en el siglo XIX, cuando veían los dibujos de ciervos o caballos de las cuevas como arte por el arte? Una vez comprendida que algunas cuevas desempeñaban el papel de santuario, conviene no tomar cada cueva como uno. Podría bien ser nuestra mirada la que proyectara esa forma de ver las cavernas paleolíticas. Freeman matiza: quizá alguna de las cuevas no lo fuera, o tal vez su uso cambiara con los años y los diversos grupos: L.G. Freeman, «La cueva como santuario paleolítico», en Lasheras Corruachaga y González Echegaray, 2005, pp. 163-180, pp. 163-167.

⁷⁹⁰ Clottes y Lewis-Williams, 2001 [1996], p. 165; Groenen, 2000 [1997], p. 130. En Niaux queda el rastro del trayecto realizado por tres niños de unos diez años, evidenciado por las huellas de sus pies fijados en el suelo: Sanchidrián, 2005 [2001], p. 279.

⁷⁹¹ Bataille, 2013 [1955], p. 28 y 42.

Sobre la fiesta ritual, existe una novela muy interesante, *El entonado*, de Jose Luis Saer, en la que se ficcionaliza con el proceso antropológico de lo primitivo hacia la civilización, y de este estado a lo

especie humana de los otros animales no es el conocimiento, —lo que llevó a elegir *homo sapiens* para definirlo—, sino justamente la actividad estética derivada del juego. Por eso propone llamar a la especie *homo ludens*, a la manera de Huizinga⁷⁹².

Los complejos rituales exigían de la creación de espacios acondicionados en pos de la eficiencia, de aumentar el efecto del rito gracias a una mayor sugestión. El santuario se convertía en una región vitral, membrana que ponía en contacto dos mundos, que tenía que servir tanto para quienes entraban en trance de manera sencilla como para los que no, según el tópico chamánico ya comentado de la decadencia de la humanidad, evidenciada por ese factor de mayor o menor aptitud para entrar en trance fácilmente.

Quizá la misma persona que dirigía el viaje espiritual se encargaba igualmente de proyectar las visiones en las paredes. Baudelaire ya lo pensó con esa unión de talentos visionarios. Lejos de los elogios hacia el progreso, mayoritarios desde la Ilustración y hegemónicos en su época, Baudelaire, pensando a propósito de Poe, afirmaba que el hombre «salvaje» era realmente enciclopédico, mientras que sus contemporáneos habían claudicado de un conocimiento sobre el todo, ya que preferían «regiones infinitamente pequeñas de la especialidad»⁷⁹³. Ese ser humano antediluviano oficiaba al tiempo de «sacerdote, de mago y de médico. ¿Qué digo?, tiene algo de dandy, encarnación suprema de la idea de lo bello trasladada a la vida material, el que dicta la forma y reglamenta los modales»⁷⁹⁴. Por tanto, el ideal del dandy baudelairiano se hallaba más cercano a los ancestros «primitivos».

Lo que sí está atestiguado es que el chamán-artista pleistocénico utilizaba de su talento para potenciar los efectos de luz, los aromas, la puesta en escena. A juzgar por los restos utilizaban hogares de iluminación, o por cómo aprovechaban concavidades naturales para sujetar las antorchas. Quedan restos en las cuevas que evidencian el uso de lámparas de grasa, material que ofrece un tipo de luz fluctuante, cosa que debía de contribuir a otorgar sensación de movimiento a las figuras, aspecto incrementado por el

artístico. Tras pasar diez años entre indígenas caníbales, con una peculiar fiesta ritual anual basada en alimentarse de humanos, el protagonista retorna a la civilización; primero vive un periodo de aclimatación en un convento, alumno de un monje sabio; a la muerte de este, vagabundea hasta dar con una *troupe* de actores, cómicos de la legua, que lo enrolan entre ellos; al enterarse de que él es aquel célebre que había pasado diez años con una tribu de caníbales —más bien con una celebración anual caníbal—, deciden componer una obra para aprovecharse de su fama. En una novela de hondo calado antropológico —fabula con la dicotomía antropológica esencial de la disquisición entre lo primitivo y lo civilizado—, *El entonado* ficcionaliza también con el paso de la acción ritual indígena al arte autoconsciente y que contiene trucos para halagar al público

⁷⁹² Bataille, 2013 [1955], pp. 38-40.

⁷⁹³ Baudelaire, 1988, p. 93.

⁷⁹⁴ *Ídem*.

aprovechamiento de los salientes y hendiduras de la pared, o «piel» de lo representado. Incluso se puede colegir que iluminaban las estancias con lámparas de gran tamaño, y que ciertas galerías permanecían iluminadas durante cierto periodo de tiempo⁷⁹⁵.

No hay que olvidar un factor de gran importancia para valorar en su justa medida a aquellas sociedades: la sensación de vida de las figuras debía incrementarse al aprovechar los artistas las concavidades y salientes de las paredes cavernarias, unidos a los ya referidos efectos visuales provocados por las lámparas de grasas que utilizaban⁷⁹⁶, factores que realzan el logro estético y funcional de la gran escenografía cavernaria. Su talento para crear escenografías incluía el relieve (como en [Roc-aux-Sorciers](#), hacia el 12000 a. E. C.) y su combinación con lo pictórico.

Por ello, su arte tiene algo del teatro de sombras —sobre el que se profundizará en el último capítulo, centrado en la metáfora del mundo como una obra de teatro—, en el que la fuerza estética está más en la sugerencia del efecto que en la concreción, en una creación de imágenes fantasmáticas, más el negativo de la imagen que una búsqueda del resultado naturalista. Al valorar en su justa medida el impacto que debían de causar los dibujos o grabados parietales, hay que tener en cuenta los factores ambientales, la escenificación ritual, la combinación de luz y oscuridad... respecto a los cuales reflexionó Marc Groenen en *Sombra y luz en el arte paleolítico*.

⁷⁹⁵ Sanchidrián, 2005 [2001], p. 282; Alberto Mingo, «Arte rupestre paleolítico: soportes, técnicas, categorías temáticas y elementos formales y compositivos», en Menéndez (coord.), 2010, pp. 169-206, pp. 183-184.

⁷⁹⁶ Marc Groenen, «De la oscuridad a la luz», en Lasheras Corrujaga y González Echegaray, 2005, pp. 263-276, p. 275.



Cueva de El castillo, Cantabria, hombre-bisonte, hacia el 15.000 antes del presente

El teatro de sombras tiene también un trasfondo mágico, del que nos ocuparemos en el capítulo centrado en el teatro como metáfora de vida. Y ese teatro de sombras ya debía de producirse en aquel ambiente cavernario, el ur-teatro de sombras. Para hacerse una idea del enorme talento desplegado por esos artistas, Groenen da cuenta de una figura en una cueva de Cantabria, El castillo, en la cual, si se ilumina un pilar, da como resultado una figura proyectada sobre la pared, sombra que se convierte en un ser híbrido entre humano y bisonte. Que esa impresión debió de buscarse voluntariamente lo prueba la parte superior del pilar, con una estalagmita pulida y curvada para que diera la impresión de cuerno; además, el pilar está decorado con otros elementos figurativos y simbólicos⁷⁹⁷.

El caso es que el ambiente debía de sugestionar a los participantes, con las figuras de los animales pintados en la pared que transmitirían sensación de flotar sobre las paredes, de moverse, como si los animales tuvieran vida propia. En esa penumbra, posiblemente

⁷⁹⁷ Groenen, 2000 [1997], p. 108. Clottes y Lewis-Williams en cambio defienden que se trata únicamente de un bisonte y que está colocado verticalmente debido a la superficie de la roca (Clottes y Lewis-Williams, 2001 [1996], p. 83), aunque en este caso a lo mejor sea más acertado el punto de vista de Marc Groenen.

ardían hierbas aromáticas arderían en los puntos adecuados, ¿cómo discernir si las visiones estaban provocadas por la atmósfera o por el posible uso de drogas?

Enfatizando el sentido mágico, en recovecos donde hay animales dibujados se han encontrado rastros de animales —calaveras de oso, restos de pieles— con los que se incrementaría el efecto dramático de la figura parietal. O algunos de esos grabados, como ya se dijo previamente, se muestran con marcas de haber recibido el impacto de lanzas o flechas⁷⁹⁸. Es decir, que se establecía una relación con ese mundo ya no solo fantasmática, feérica, sino que ello provocaba que les dejaran ofrendas o algún otro propósito vinculado con las pinturas parietales, tales como dientes de varios animales, fragmentos de huesos, una concha marina, láminas de sílex, etc.⁷⁹⁹; como mínimo así dan a entender algunos yacimientos.

En cuanto a la figuración del arte parietal pleistocénico, hay poca variedad temática; en los frisos y paneles abundan las figuras zoomórficas; lo primero que sorprende es el escaso número de figuración humana frente a la de los animales. Respecto a las antropomorfias, muchas veces se puede distinguir a hombres de mujeres por la curvatura de la silueta o se marca la diferencia de género por algún elemento corporal significativo, como los pechos, el pubis, el falo; en ocasiones tiene figura humana pero cabeza de animal, de bisontes o de uros, generalmente. A las femeninas se las representa menos veces con el cuerpo entero⁸⁰⁰.

Atribuir un significado determinado a una imagen, cuyo sentido no está asociado a la imagen en sí, es una característica del arte que lo vincula con la mente metafórica de la que se ha ido hablando, así como con una idea tan enraizada en lo esotérico como la de lo micro y lo macrocósmico —a la que se dedica un apartado en el anexo, en el capítulo sobre cosmología neoplatónico-hermética—, o también aquella sentencia alquímica de lo que está abajo es como lo que está arriba, dos sentencias nucleares del pensamiento mágico. ¿Por qué el ser humano decidió que una mancha de color con una forma determinada significaba un animal o cualquiera otra cosa? Para comprenderlo, se necesita superar la literalidad, profundizar en el «como si fuera» metafísico o simbólico.

La potencia para significar de la materia artística la acompaña desde siempre, algo muy relacionado con el propósito mágico, sea que unas formas impliquen algo, como en

⁷⁹⁸ Joaquín González Echegaray, «La interpretación mágica del arte paleolítico», en Lasheras Corruchaga y González Echegaray, 2005, pp. 229-246, pp. 237-240. Clottes y Lewis-Williams sostienen que las incisiones y muescas en la piedra podrían ser restos de la puesta en contacto de los visionarios con sus visiones: Clottes y Lewis-Williams, 2001 [1996], pp. 99-102.

⁷⁹⁹ Sanchidrián, 2005 [2001], p. 283.

⁸⁰⁰ Sanchidrián, 2005 [2001], p. 221 y ss.

la figuración pictórica o escultórica, sea que unos colores vibren, como en la abstracción. No es solo que hagan las obras inteligibles, que se las pueda comprender, sino también que tienen un uso en ese sentido, que, de hecho, su capacidad de ser entendibles tiene su fundamento radical en ese punto de la pretensión mágica.

Si retornamos al escaso número de figuración antropomórfica frente a la teriomórfica o a la directamente animal, Bataille plantea que se debe a un respeto hacia ellos, opuesto al desprecio manifestado hacia lo bestial desde hace milenios, aunque no parece una razón plausible por completo⁸⁰¹; sí que se denota una actitud diferente y parece que admirativa hacia lo animal, pero tal vez ello esté en la mirada del humano contemporáneo⁸⁰²; por añadidura, hay figuras antropomórficas, y si esa fuera el motivo, probablemente ellas no existirían. De hecho, esos seres híbridos como el [chamán de Trois Frères](#), el hombre-bisonte de El castillo o el [hombre-león de Stadel](#) retrotraen las raíces de los bestiarios fantásticos hasta el núcleo de la creación figurativa humana⁸⁰³.

Aunque como se apuntó la representación puede ser prototípica, un trazo esquemático para identificar especie, también puede ser muy elaborada y distintiva de espécimen. Un experto en bisontes vivos describió ejemplares pintados del periodo magdalenense como que se trataba de un bisonte que espera o, en otro caso, de un viejo macho dispuesto para el ataque⁸⁰⁴. Entre las figuras zoomórficas el porcentaje de caballos, de bisontes y de cabras es mucho mayor que del resto. Y si hay seres terioformes que fusionan lo humano con lo animal, como los ya referidos, también se hallan los que combinan especies de animales.

Para concluir este subapartado sobre los santuarios y su decoración pictórica, un último apunte técnico: pese a que la mayor parte de figuras en los paneles se ejecutaron de perfil, pueden encontrarse algunas frontales, como una de las inquietantes de Altamira, llamada máscara, en que se aprovechan los salientes y concavidades de la

⁸⁰¹ Bataille, 2013 [1955], p. 66.

Dada la fuerza expresiva contenida en la combinación de animal y ser humano, el cine fantástico ha seguido aplicando esta forma visual que, como vemos, ya está al principio del arte. Como ejemplo en un estrato más popular, sirva el clásico *En compañía de lobos* (*The Company of Wolves*, Neil Jordan, 1984): <https://www.youtube.com/watch?v=evPLtg6Yac>. En otro más propio del cine-tiempo de autor, *Tropical Malady* (*Sud pralad*, A. Weerasethakul, 2004), una película que se organiza con forma de díptico, en cuya segunda sección del díptico aparece un tigre-chamán, aunque, lejos de las formas del ejemplo anterior, esa transformación no interesa al director sino que lo que desea es mostrar la atmósfera de la jungla https://www.youtube.com/watch?v=jP8S1b_dUOA [última consulta, 1-9-2016].

⁸⁰² Clottes y Lewis-Williams también sostienen que esas obras pueden tener sentidos diversos dependiendo del receptor, no solo de los actuales sino de los contemporáneos a su producción: Clottes y Lewis-Williams, 2001 [1996], p. 57.

⁸⁰³ Marc Groenen, «De la oscuridad a la luz», en Lasheras Corrujaga y González Echeagaray, 2005, pp. 263-276, p. 269.

⁸⁰⁴ Clottes y Lewis-Williams, 2001 [1996], p. 49.

pared para crear un efecto fantasmagórico, de ser feérico que surge de la pared. En latín, *larva* podía significar tanto máscara como espíritu de los muertos⁸⁰⁵. La sugerente máscara servirá como transición para la última estación de esta propuesta de viaje a los comienzos del arte: la estética como llave que abre la puerta de entrada al Más Allá, esa esteticogonía o arte de sus orígenes.



Altamira, arte parietal, llamada la máscara, 13.000 a.C.

5.4. El ritual chamánico como *revenant* del arte. 5.4.3 Hacia la dimensión desconocida.

Todo se ha ido al reino de la luz⁸⁰⁶.

Pero ¿a qué lugar van los chamanes cuando dicen que viajan en espíritu? Para reflexionar sobre ello en este último capítulo, no seguiremos teorías de utilidad sociológica, la funcionalidad del acto, como en cierta medida la que utiliza Manuel Delgado en su *La magia*, basada en lo que interesa al grupo al que pertenece el chamán, que en cierta medida se ve impulsado a sus performances por el deseo comunitario de sentido, de superar los límites impuestos por lo real. Se seguirá la que se ha mantenido en el resto de la tesis, con lo imaginal.

¿Qué se pretendía con ese derroche escenográfico? Lo que se deseaba era provocar un intenso estado contemplativo; con seguridad, la decoración y las acciones —cantos, danzas, recitación— tenían que causar una experiencia de intensidad máxima, y con ello

⁸⁰⁵ Ginzburg, 2003 [1989], p. 579.

⁸⁰⁶ Del poema «They Are All Gone into the World», de Henry Vaughan, elegía a la pérdida del universo hermético en el amanecer de la Ilustración, recogido en Arola, 2002, p. 418.

probablemente estados alterados de conciencia⁸⁰⁷. Los dibujos y relieves, tan sofisticados que aprovechaban la superficie de las paredes para alterar el trazo, y con ello suscitar sensación de volumen o de movimiento, modificaban la percepción, igual que los aromas o las acciones, en un espectáculo de nuevas formas culturales. El ritual, con sus condiciones de limitación sensorial respecto a lo habitual, podía provocar «alucinaciones paralelas, visiones de Fase 3 que implicaban a todos los sentidos y que comunicaban mensajes y verdades a sus atemorizados receptores»⁸⁰⁸.

De hecho, uno de los puntos que sostienen la teoría chamánica de Clottes y de Lewis-Williams es que puede reseguirse en el arte pleistocénico tendencias visuales que se detectan en los trances chamánicos, en sus tres fases: la primera, con formas geométricas similares a las imágenes hipnagógicas de los sueños —ya se habló de ellas—, que serían los signos, puntos y parrilladas en el arte paleolítico; en la segunda, dichos puntos y formas hipnagógicas convergerían en imágenes complejas comprensibles para quien las vive; y en la tercera esas imágenes se reunirían en conjuntos bizarros (seres híbridos, por ejemplo) y en historias.

En lo que sería casi un leitmotiv cultural universal, el mago-chamán, como el artista, se considera que disfruta de una visión especial, ambos «ven» a lo lejos, el artista puede crear imágenes de algo no existente en lo físico en esos momentos, perciben ambos lo invisible⁸⁰⁹, que hacen manifiesto, unos en el ámbito de lo sagrado, otros en el de la estética. Esos paralelismos entre ambos aparecen de continuo en esta tesis. El artista, como el chamán, entendido como alguien con doble visión. Como ya se comentó, entender la razón de una manera racionalista mata a la doble visión, todo se vuelve literal, la profundidad de lo visto se pierde y, en consecuencia, la dimensión simbólica y su pensamiento por imágenes. Sin embargo, más que probablemente, las culturas pleistocénicas tenían un acceso directo a la doble visión, o así reflejan mitos en culturas chamánicas alrededor del mundo. Este poder ver «doble» clave para la forma artística de las cavernas.

Esa facultad de visión que ha de poseer el artista visionario hermético se basa en su conexión con lo imaginal, inconsciente, el más allá, el otro mundo o la terminología que se le quiera dar en función de la cosmovisión personal. El artista como chamán tiene que dominarlo, tiene que poseer el poder psíquico especial, derivado de su talento para

⁸⁰⁷ Lewis-Williams, 2005 [2002], p. 247.

⁸⁰⁸ Lewis-Williams, 2005 [2002], p. 248.

⁸⁰⁹ Eliade, 1984 [1962], p. 19.

ver doble; además, tiene que ser capaz de modificar el estado de ánimo del público de la obra.



Cueva de Chauvet, hacia el 26000 a.C., con manadas de animales que parecen irrumpir en el espacio cavernario.

Y es que los murales no tenían un sentido limitado al artista o al chamán; servían también para que aquellos que no pueden acceder a la visión chamánica puedan vislumbrar en qué consiste⁸¹⁰, crear una atmósfera proclive a dejarse sugestionar por esa idea; por ello, cabría preguntarse si el arte parietal del paleolítico pertenece a la fase del chamanismo en la cual la sociedad se ha dividido entre los que todavía poseen la supuesta «percepción de la edad de oro chamánica», es decir, pueden viajar a la otra realidad —aquellos con poderes de chamán—, o el periodo en el que ya lo han perdido.

En el santuario cavernario convergen ambas esferas de realidad; el arte entonces sirve de catalizador, la imagen se convierte en un elemento que intenta captar el poder del Más Allá, en el viaje del alma al otro mundo⁸¹¹. Además, en el convencimiento de que la obra podía persuadir al receptor, orientarlo, hay un eco de la pretensión mágica de influir en los demás mediante actos de voluntad de efectos sobrenaturales. Motivo comunitario subrayado porque a buen seguro los grandes mitos y fragmentarios mitemas colectivos se recitaban en ese entorno.

El trance principal del chamán, cuando ha de viajar al mundo de los espíritus, es una catabasis al Hades o a los reinos diabólicos, o un ascenso en éxtasis a la dimensión angelical⁸¹². El recorrido presenta unos contenidos pautados, mitemas sostenidos, en

⁸¹⁰ Clottes y Lewis-Williams, 2001 [1996], p. 33.

⁸¹¹ Clottes y Lewis-Williams, 2001 [1996], p. 161; Baruss, 2003, p. 136.

⁸¹² Eliade cifra en la catabasis uno de los indicios de la decadencia chamánica; se trataría para él de una innovación respecto al chamanismo primigenio, que solo ascendería al reino de los dioses. Pero algunos

culturas de lugares muy diversos, lo que permite a Manuel Delgado afirmar: «las características del desplazamiento mágico suelen aparecer estables al ser sometidas a comparación intercultural»⁸¹³, con anabasis o catabasis, ascensos o descensos del chamán al cielo o el infierno, o cuanto menos simples traslados en cuerpo de luz a un mundo de los espíritus.

Ese alter-mundo es tan doble como el de los humanos, es un altermundo respecto al material («de carne y hueso»); no obstante, al mismo tiempo la otra realidad de los espíritus no está escindida por completo del mundo de vigilia; es tan trascendente como inmanente⁸¹⁴, perteneciente a culturas con un fuerte componente no dualista, o incluso a menudo más bien monista; el mundo de los espíritus puede incardinarse en este, inmanente a él, y dispuesto a hacerse notar en cualquier momento, sobre todo durante las festividades sagradas⁸¹⁵.

El sentimiento de unidad se prolonga incluso a casos que se diría de separación máxima en la cosmovisión científica; ya Cassirer había apuntado: «tanto el “este mundo” como “el otro mundo” son únicamente dos distintos aspectos de una y la misma forma homogénea de existencia sensible»⁸¹⁶. La conciencia mágica no establece un muro infranqueable entre la Tierra de los vivos y la de los muertos, de manera que ambos siguen compartiendo situaciones, aunque posean cuerpos hechos de materia diferente.

Es por esa razón que, en estas culturas chamánicas, no existe algo fantástico propiamente dicho: «el concepto fantasía no tiene lugar en el mundo del chamán. Para él toda forma de naturaleza tiene una realidad oculta, no-normal»⁸¹⁷. Todo está bañado por la luz de la imaginación, no hay «lo normal» y «lo insólito», mas no por incomparecencia de este, sino porque la realidad es extraña en sí misma.

Pero pese a no ser dos cosas distintas —el no dualista *samsara* es nirvana budista— tampoco es literalmente lo mismo. Para viajar a él el cuerpo físico resulta inútil, ya que se trata de dimensiones no físicas, imaginales, aunque vividas como tan reales como ellas. Si hay un mundo desmaterializado, hecho de «luz», de imaginación,

han criticado ese prejuicio, ya que en los orígenes ascenso y descenso serían iguales, puesto que los seres de uno y otro reino no se diferenciarían, y por lo que se refiere a su trato benévolo o malévolos estaría en función de la actuación humana. Pero el marco conceptual de raíz cristiana de Eliade le llevó a pensar en la catabasis como viaje a los infiernos en los términos de esta religión: Znamenski, 2007, pp. pp. 174-175.

⁸¹³ Delgado, 1992, pp. 106.

⁸¹⁴ Clottes y Lewis-Williams, 2001 [1996], pp. 26-27.

⁸¹⁵ Morin, 1994 [1986], pp. 176-177.

⁸¹⁶ Cassirer, 1971 [1964], p. 204.

⁸¹⁷ Harner, 2000 [1980], p. 73.

comprensiblemente también cada ser poseerá un cuerpo de la misma sustancia. Esa geografía mítica ha sido pensada con frecuencia como localizada en el polo norte, pero ello no debería llevar a una asignación de espacio apresurada, ya que no debe confundirse con el lugar físico con ese nombre. Ese ámbito mítico de «luz» ha sido llamado de modos muy diversos en diversas culturas: hiperbórea, Shambala, el castillo del grial, la Tierra de las almas o el Paraíso de Yima, donde habita el Imam oculto⁸¹⁸... lugares a los que se accede en un cuerpo imaginal, etéreo, sutil, anímico y otras nomenclaturas y variantes.

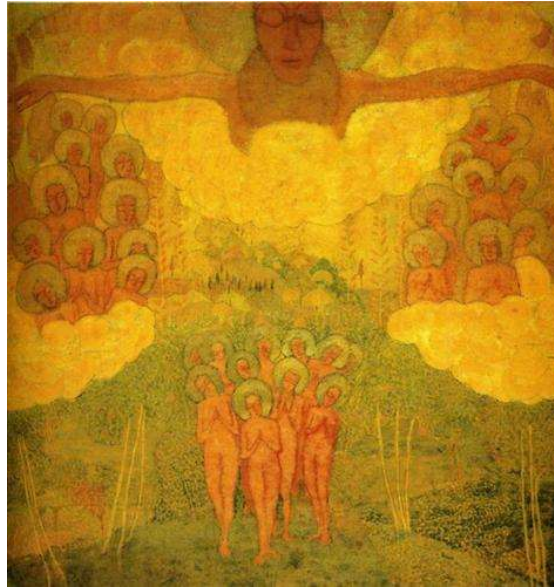
En el islam esotérico explicado por Corbin todo tiene su cuerpo de luz, pero existe una forma más elevada en el cosmos, la primera emanación cósmica, la luz *muhammadí* de los Catorce Inmaculados. Los catorce juntos conforman el Ángel del rostro. Su naturaleza es la corporeidad celeste⁸¹⁹. Y está relacionado con el mundo imaginal. En nuestro caso, partiremos de la teoría de los mundos imaginales formulada por Henry Corbin, ya empleada en el capítulo sobre la imaginación; por ello, se remite a esa parte para entender mejor la realidad intermedia entre lo físico y lo inteligible que sirve de transición entre ambos y que los pone en contacto.

Al explicar un encuentro de Zaratustra con un arcángel, Corbin refiere algunas de las características de este cuerpo, como que no proyecta sombra, ya que emite él mismo luz, y tampoco la proyecta porque se halla en el centro de la Tierra mítica, en una experiencia en que se halla despojado de cuerpo físico⁸²⁰. Sin embargo, en el viaje chamánico generalmente la travesía no se realiza con la materia; el alma del chamán va al reino de las almas para intentar buscar allí la ayuda que necesita el paciente. Además, normalmente el viaje chamánico se hace con público, y este participa de la experiencia, aunque no viaje hasta el más allá.

⁸¹⁸ Sobre la Tierra de las Almas y el Paraíso de Yima del mazdeísmo y de la gnosis del islamismo chita, Corbin, 1996 [1979], pp. 96-128.

⁸¹⁹ Corbin, 1996 [1979], pp. 28-29.

⁸²⁰ Corbin, 1996 [1979], p. 64.



K. Malévich, *El triunfo*, 1907

El que podríamos llamar cuerpo de luz se presenta en la historia de la cultura con encarnaduras muy variadas, la idea de cuerpo sutil, de viaje astral o de cuerpo de sueños, que se encuentran en tantas culturas tradicionales, y antecedente del cuerpo electrónico del ciberpunk⁸²¹. Ese cuerpo es el que mantiene la esencia: al desdoblarse, es en el que queda el principio consciente de la persona⁸²²; con él viaja el chamán al reino de los espíritus, los ancestros, las divinidades.

Culianu dedica *Más allá de este mundo* a preguntarse por los viajes a lo otro, sean planetas, sean dimensiones de lo real, sean facetas mentales, un sentido muy amplio que incluye la ficción, la ciencia o la antropología del chamanismo. Consideraba ese impulso como universal. No respondía a la pregunta de en qué dimensión se producían fehacientemente esos viajes, si en las tres físicas o si se trataba de desplazamientos mentales. El viaje al mundo de los espíritus se siente como un viaje a un mundo no físico, a otra realidad.

Ginzburg sostiene algo similar. Los viajes al más allá acompañan al ser humano probablemente desde sus albores. Según afirma Carlo Ginzburg: «ir al más allá, volver del más allá. Este núcleo narrativo elemental ha acompañado a la humanidad durante

⁸²¹ Znamenski explica que incluso entre los chamanes siberianos, por ejemplo, como buriatos o tuvianos, se utilizan expresiones típicas de la jerga Nueva Era, como cuerpo astral, energía o karma al realizar sus ritos y sanaciones, ya que leen también libros de esta corriente, como en el resto del mundo, así que adaptan su lenguaje —y expectativas de quienes les piden ayuda— a ellos: Znamenski, 2007, pp. 354-355. Sobre la realidad virtual con su cuerpo electrónico: Harpur, 2006 [2002], p. 383.

⁸²² Harpur, 2006 [2002], pp. 58-59.

milenios»⁸²³. Lo juzga como una participación en el mundo de los muertos y el relato matriz de cualquier narración imaginable⁸²⁴. Están documentados en el chamanismo, en la brujería, en el animismo, en misticismos varios o en trances extáticos, bajo múltiples formas y con pelajes diversos. Probablemente también sería conocido y practicado entre los humanos de los tiempos primigenios, así como en la actualidad, además de en movimientos espiritualistas, en el uso de ciertas drogas psicodélicas o enteógenas.

Los mundos imaginales son definidos en la gnosis sufi como universo espiritual hecho de sustancia luminosa⁸²⁵, de una luz que no se trata exactamente de la física. Y de la misma forma que esos mundos están hechos de tal sustancia lumínica, así es el cuerpo de los seres humanos cuando están en él. El cuerpo de luz aparece en las más diversas culturas bajo unas formas en buena medida similares. En China, en el Tíbet, en la India, en Irán, en el cristianismo... Entre los chamanes de unos pueblos de Norteamérica el alma es de color rojo o como de fuego o luz⁸²⁶.

También en la cultura grecorromana en muchas de sus variantes encontramos ideas similares. El viaje chamánico al más allá tiene paralelos tanto en el mundo de los sueños como en el *nekya*, una escena de muertos, como la de la *Odisea* que narra el diálogo entre Ulises y el alma de Tiresias; implica un descenso al Hades o reino inferior. Pero también se las repite en otros ambientes vinculados con la ciencia de entonces: se las cita por ejemplo en la fisiología de la Tardo Antigüedad tanto en seguidores de Aristóteles como en Galeano o los neoplatónicos. Entre estos, quizá sea Proclo quien más se inquiera por la naturaleza del cuerpo de luz, intermediario entre el cuerpo y el espíritu. El alma tiene un vehículo como cuerpo sutil, *leptoteron soma*⁸²⁷. Obviamente, como puede adivinarse, la fisiología del cuerpo de luz pertenece a órganos y nervios sutiles, no a los físicos.⁸²⁸

⁸²³ Ginzburg, 2003 [1989], p. 621.

⁸²⁴ Ginzburg, 2003 [1989], p. 621.

⁸²⁵ Corbin, 1996 [1979], p. 169.

⁸²⁶ Puede servir para constatar el gran número de culturas y las especificidades de cada cual el ensayo de Mircea Eliade «Experiencias de la luz mística», en Eliade, 1984 [1962]. El alma en Norteamérica: Culianu, 1993 [1991], p. 58. El cuerpo de luz en India: «El cuerpo sutil (*sukhma sarira*) es aquella parte del ser individual que no se percibe directamente por los sentidos: el sistema de todos los elementos psíquicos y “energéticos” mencionados en esta frase. El cuerpo tosco (*sthula sarira*) es la dimensión física o perceptible del ser vivo», en Ruiz Calderón (ed.), 2009, p. 123. En las escuelas mahayánicas budistas, dentro de su doctrina de los tres cuerpos del Buda, el *sambhoga-kaya* sería un cuerpo sutil de luz con características equivalentes; esta doctrina es especialmente aprovechadas en el vajrayana del budismo tántrico: Marvell, 2007, 2016, pp. 124-125.

⁸²⁷ Culianu, 1993 [1991], p. 211.

⁸²⁸ Corbin, 1993 [1958], p. 149.

En la ontología hermética el hombre de luz es el doble espiritual de la persona que constituye el modelo de perfección de esa individualidad. Actúa como *paredro* celestial, guía de la luz espiritual del sabio. Su historia, de resonancias gnósticas, es la de un ser perfecto de luz que queda cautivo de las tinieblas, de las que intenta escapar gracias a las experiencias anímicas⁸²⁹.

Las formas y técnicas para desenvolverse por esa otra realidad son muy variadas, como ya se indicó. En cualquier caso, la epistemología de esa forma es lo radicalmente otro respecto a la racional, incluso cuando hay drogas de por medio. Los indios que toman ayahuasca, reseñados por los estudios de Narby, le comunicaron que su conocimiento sobre los usos medicinales de las plantas no se había producido según el método científico de prueba-error, sino que había sido comunicado durante sus estados enteogénicos⁸³⁰. La conciencia imaginal abierta por la ayahuasca les había servido para adquirir un conocimiento que les aportaba herramientas con las que manejar más hábilmente lo real.

Un detalle curioso es que, para acceder al tercer estadio del trance, aquel en el que ya se halla en el mundo de los espíritus, Clottes y Lewis-Williams describen que el chamán percibe que está entrando en una especie de túnel, como en esas experiencias después de la muerte, tras la que empieza el viaje propiamente dicho por la otra realidad imaginal⁸³¹. En las cuevas de Lascaux la disposición de algunas de las figuras parece sugerir el gran vórtice⁸³² en el que comienzan las experiencias visionarias, el famoso túnel en el que parece moverse la conciencia al morir.

Sobre el túnel, Baruss refiere las típicas experiencias cercanas a la muerte en las que, quien las experimenta, está persuadido de cruzar un túnel, o bien asciende una escalera hasta una luz potente; allí, se reúne con familiares y amigos ya muertos; a veces, aparece una luz que se identifica con ciertos seres dependiendo de las creencias religiosas del finado⁸³³. Aunque, lejos de lo que pudiera parecer, de manera un tanto sorprendente, la experiencia del túnel parece no registrarse en las situaciones cercanas a la muerte de la mayor parte de culturas no occidentales. Parece que, como cualquier otra

⁸²⁹ Corbin, 2000 [1984], p. 31. Según Jung, en alquimia, la transformación del cuerpo en luz se refiere a la fase de albedo: Jung, 2002 [1956], p. 238.

⁸³⁰ Entre otros muchos fragmentos, por ejemplo en Narby, 1998, pp. 20-31.

⁸³¹ Clottes y Lewis-Williams, 2001 [1996], pp. 16-17.

⁸³² Lewis-Williams, 2005 [2002], p. 257.

⁸³³ Baruss, 2003, p. 216.

faceta vital, las perspectivas culturales y la psicología marcan lo vivido⁸³⁴, derivado lo cognitivo de lo cultural.

El túnel de la segunda fase chamánica, con el que se entra en el mundo de los espíritus, y cuya descripción evoca a la de algunos que han estado cerca de la muerte, comparte un aire con una de las visiones del Bosco. ¿Quién sabe si, ya entonces, esa imagen del túnel y de un mundo metafísico al final, insuflaba sueños, mitos y anhelos en la imaginación humana?



El Bosco, *Visiones del Más Allá*, «La ascensión al Empíreo», hacia el 1510

5.5 Quintaesencia del capítulo

Para concluir, resumiremos lo que se ha intentado exponer en este capítulo, respecto a cómo sociedades cazadoras-recolectoras del paleolítico utilizaron el arte en un sentido ritualístico que conectaba el mundo físico con otras dimensiones no físicas. Se ha propuesto que las formas de arte más antiguas, como mínimo de las que ha quedado constancia, siempre hay que tener presente este factor, parten en buena medida de los rituales.

Dependerá de cada contexto pero en general a ellos estarían vinculados tanto la música, como la danza, la poesía —relato del mago-chamán en sus viajes metafísicos—,

⁸³⁴ Baruss, 2003, p. 223.

los talismanes —que protegen o que se entregan en ceremonias como el *potlach*, la entrega de dones, estudiada por Marcel Mauss—, o las escenografías en las paredes. La creación de objetos de potencia mágica, suntuarios o no, ponían en juego unos mecanismos mágicos de diversa función: apotropaicos, generatrices, salvíficos, auspiciosos o también maléficos, en cualquier caso, representaban una oportunidad para desarrollar una técnica. Probablemente esas sean las dos formas más originales de objeto y de acción proto-artística, de la que surgirán las artes convencionales posteriores.

Dados ciertos paralelismos y la misma constitución humana, estudiosos de los últimos años han intentado mostrar algunas analogías con sociedades chamánicas del presente. Esas analogías parecen adecuadas siempre y cuando no se utilice en un sentido fuerte. Entonces el término chamánico puede ser contraproducente, al fijar un modelo que puede ser descartado si algunas de las similitudes se demuestran equivocadas. Pese a que puedan encontrarse algunas facetas discordantes, como retrato general aparenta ser acertado. El resto de la fórmula es lo verdaderamente provechoso: a saber, la cueva como espacio de conexión entre mundos, con el rito como mediador y el arte como elemento simbólico que potencie o facilite el rito.

Que todo este universo de referencias se haya proyectado al pasado más remoto no implica que se limite a él, ya que estas prácticas han retornado cual *revenants* durante toda la historia humana. Por ello, podemos sospechar que algunas de las actividades que aún son vigentes en el mundo contemporáneo relacionadas con el arte, como cierta poesía, las performances, los conciertos de rock, las raves electrónicas, etc., se considerarían en una cultura con una cosmovisión chamánica como actividades muy cercanas a las de sus magos. Tan solo falta a uno de ellos aporreando un tambor como puente para transitar hacia el otro mundo. Aunque ya en sus orígenes el arte sirviera como desencadenante o aumentador de operaciones mágicas, ello no quiere decir que este uso haya concluido, en absoluto. Algunas de las acciones artísticas contemporáneas siguen creándose con la idea de convertir el objeto artístico en un talismán que desencadene una energía con un fin anhelado.

Por lo que se refiere a su maduro sentido artístico o a su inteligencia, la del paleolítico fue una humanidad que, como la del presente, ya se caracterizaba por la fluidez cognitiva que unía la inteligencia natural, la social y la técnica⁸³⁵. Por tanto,

⁸³⁵ Mithen, 1998 [1996], pp. 184-197.

conviene no menospreciarlos como fases iniciales y poco evolucionadas, bocetos a medio hacer. De hecho, este material debe ser estudiado con admiración, dado el nivel excelso de algunas de sus obras. Evidencian tanto cultural como estéticamente un sistema complejo y maduro, una cosmovisión que, aunque estemos lejos de comprender, tiene toda la sofisticación intelectual que hallamos en el presente, solo que en poblaciones humanas mucho más pequeñas.

Más bien, el ejercicio hermenéutico debería servir para aprender de estas sociedades, por ejemplo a tener claro cuáles son los fundamentos del ser humano, que fuerzas lo constituyen. Según escribió Lewis Mumford: «El ritual, la danza, el tótem, el tabú, la religión y la magia fueron los factores que proporcionaron las bases fundamentales para el ulterior desarrollo superior del hombre»⁸³⁶. Son estas características y facultades —entre otras—, menospreciadas desde la razón racionalista y utilitaria, las que precisamente permitieron al ser humano iniciar su singladura como tal, emancipado de las limitaciones que le imponían su condición y el medio. De esas raíces surgió la cultura humana, con sus profundas ideas derivadas tanto en fiesta como en tragedia —a menudo en el mismo movimiento.

Después del presente capítulo, ya se ha comentado la imaginación viva, los seres feéricos en cuanto imágenes, la oximorónica cuestión de la visualidad de lo metafísico, lo onírico como otra fuente de inspiración artística, o los orígenes en el ritual del arte, todas ellas características fundamentales para buena parte de los artistas o corrientes comentados.

Ahora, terminadas las dos primeras partes y los cinco capítulos iniciales, tan solo queda adentrarnos en la última encrucijada, para intentar comprender qué tipo de creador y de idea sobre la obra —entre otras posibles— son relevantes para la propuesta estética de esta tesis, con atención especial al arte mágico-visionario.



⁸³⁶ Mumford, 2010 [1967], p. 121.

Tercera parte: Del creador y su obra

6. *El artista demiurgo crea un nuevo universo*

La hazaña del poeta en la cumbre de su ensoñación cósmica consiste en constituir un cosmos de la palabra⁸³⁷.

En esta última encrucijada de la tesis, el objeto de análisis doble va a girar entorno de la idea de artista y de obra que puede derivarse de la tradición de pensamiento hermético-neoplatónica. O al menos las que resultan más cercanas a lo que se está intentando comunicar en la tesis. A la encrucijada llegan, pues, dos caminos, cuyos hermas informan del destino de dichos senderos o temas de los capítulos. En el primero, la reflexión se centrará en el artista concebido como un demiurgo, en el sentido del artista que crea un universo y, muchas veces, incluso una mitopoiesis; en cuanto al segundo, se investigará en una metáfora muy exitosa a lo largo de la historia y en muchas culturas: con el mundo comparado con una obra de teatro, por tanto, con arte. Con ello, se cerrará este recorrido por el sendero hermético en este bosque imaginal, con una conversión de la vida en lo estético.

Para este primer capítulo, sobre lo demiúrgico, y como en capítulos previos, se comentarán algunos motivos y algunas ideas que ofrecen alguna faceta que permite integrarlos en lo demiúrgico. Entre ellos la melancolía, el homúnculo alquímico o lo cosmogónico en algunas religiones; igualmente, se traerán a colación películas como *Dark City* o *El show de Truman*, o a personajes míticos como *Frankenstein* o *Fausto*. Con todos ellos se intentará configurar la imagen de un creador estético con potencia ya no solo para alterar estados de conciencia sino para disponer el autómatas de movimiento perpetuo definitivo, un cosmos cuya llave de plata, que permite acceder él, se halla en las páginas, en los lienzos, en los fotogramas.

Pero antes de llegar a ellos, intentaremos establecer en qué consistió el mentado demiurgo, esa figura clave para entender tanto el universo como los defectos que están incluidos en él, de acuerdo con las doctrinas de diversas de las escuelas filosófico-religiosas que sirven de sustrato para esta tesis. En el primer apartado de este capítulo se mostrarán tanto las semejanzas como las diferencias que tuvieran platónicos, herméticos

⁸³⁷ Bachelard, 2013 [1960], p. 281.

o gnósticos respecto al demiurgo, el dios encargado de crear el mundo, papel que se pensó clave en este universo, pero al mismo tiempo a quien se podía imputar la culpabilidad del principal problema de la creación y punto de cero de cualquier discusión filosófico-religioso: la razón de la existencia del mal.

Con todo, en las siguientes páginas no nos interesará tanto un posible hacedor cósmico —que también, al menos para empezar—, sino este ser como arquetipo para un tipo de artista-mago. Tal visión ha sido compartida entre los pensadores o místicos más cercanos a lo «hermético» —no insistiremos en lo problemático de la etiqueta—, quienes han utilizado a menudo dicho paralelismo, insistiendo durante siglos en la posibilidad de que el artista se convierta en un igual a Dios al plasmar su obra, además de un ayudante de Dios al co-crear el mundo durante el proceso, como afirma por ejemplo Eliphas Levi⁸³⁸.

Asimismo, ha sido habitual entre los artistas, que han pretendido trasladar a su obra esa intuición, muchos de ellos poco menos que magos, capaces de desplegar un universo ante el receptor; este tipo de creadores han sido muy comunes entre los artistas visionarios más próximos a lo hermético, esotérico o variantes en un sentido u otro. Desde Kafka a Lynch, de Novalis a Miguel Ángel, de Blake a Varo, han compartido ese rasgo, tanto como muchas otras diferencias. Todos ellos generaron una realidad autónoma, propia de seres feéricos, un poco como ese *Un mundo* de una Ángeles Santos todavía adolescente y surrealista involuntaria, con tantas coordenadas compartidas con temas expuestos en páginas anteriores.

⁸³⁸ Recogido en Lachman, 2005 [2003], p. 136



Ángeles Santos, *Un mundo*, 1929

6.1 Cronología del demiurgo

En este primer apartado se comentará brevemente cómo se pensó en diversas escuelas y religiones esa figura de un artesano de lo cósmico. Para ello no se seguirá la idea bíblica del dios hacedor sino la forma de pensarlo que tomó forma —como mínimo que haya llegado hasta nosotros— con Platón, y que luego influyó en filósofos y grupos religiosos del Próximo Oriente durante siglos. La razón es que tal forma de entender al artesano cósmico fue más influyente en el hermetismo y en el esoterismo consiguiente — con un influjo del Dios del *Génesis*, eso sí, a su vez influido por los relatos cosmogónicos mesopotámicos en el *Enûma Elish*—, además de ya incorporar una analogía con lo estético, según se verá.

Para ello, además de las lecturas directas de algunas de las fuentes primarias, intervendrá un poco como guía el análisis de Carl Séan O'Brien en *The Demiurge in Ancient Thought*, cuyo punto de partida radica en los vaivenes en la forma de entenderlo desde Platón hasta Plotino. El estudioso investiga los 800 años que van de uno al otro; señala las variaciones incorporadas por pensadores judíos, cristianos, herméticos o gnósticos, que transformaron la noción. En buena medida, los autores comentados

entran dentro de la categoría de platonismo orientalizador, propuesta por Hanegraaff y comentada un poco en el apartado del anexo sobre hermetismo⁸³⁹.

Las dos formas de concebirlo en las que nos detendremos principalmente serán el platonismo inicial y el gnosticismo, ya que presentan dos maneras contrapuestas de entenderlo, una como hacedor positivo, la otra en general como ser increíblemente poderoso pero con grandes máculas, las cuales explican el misterio del mal. También se comentará en mayor profundidad la forma de pensar en Dios y en el demiurgo de la escuela hermética, ya que se trata de la base filosófica de esta tesis.

Platón actúa en esta secuencia como desencadenante. El término ya constituía un arcaísmo en la época de Platón, que podía significar tanto artesano —con sinónimos como los referidos al herrero— como magistrado, por tanto con una connotación vinculada al poder. Sales i Coderch defiende que el término que más se le aproxima es obrero, pero tanto en el papel de ejecutor como en el de director de la obra⁸⁴⁰. Un hacedor o artífice en su traducción latina.

El filósofo propuso un artesano aunque para lo cósmico, descomunal, quien ordenaría lo existente. Aparece en bastantes de los diálogos: en el *Timeo* y en *Político* de manera «mítica», en el séptimo libro de la *República*, en el *Sofista*, en el *Filebo* y en el décimo libro de las *Leyes*, pero dentro del corpus platónico es en el primer diálogo mencionado, el *Timeo*, donde queda fijado el rol cosmológico de la figura⁸⁴¹.

El demiurgo fue quien puso el nudo en el alma del mundo. Al crear el tiempo, él hizo surgir el sol, la luna y los cinco planetas de la cosmología clásica para que dividieran las magnitudes temporales⁸⁴². Toda la concepción del universo en ese diálogo está impregnada de pensamiento musical y matemático. Siguiendo al pitagorismo, *Timeo* divide cada parte del universo en creación en intervalos y formas geométricas, con un resultado que se ordena en una escala tonal. Cuando crea el mundo, el demiurgo tiene en cuenta la relación proporcional mutua entre los cuatro elementos⁸⁴³.

⁸³⁹ Hanegraaff llama a esa tendencia entre ciertos platónicos medievales y neoplatónicos a buscar unos orígenes míticos orientales en su pensamiento «Platonic Orientalism»: Hanegraaff, 2015b, p. 182. La expresión orientalismo platónico fue acuñado en el 2001 por el especialista en Suhrawardi John Walbridge: Hanegraaff, 2012, p. 15.

⁸⁴⁰ Sales i Coderch, 1992, pp. 161-162.

⁸⁴¹ Sales i Coderch, 1992, pp. 165-166. Anecdóticamente, el *Timeo* es la obra que sujeta el Platón de la [Escuela de Atenas](#) de Rafael, la que permite identificarlo por el gesto que señala el cielo como el metafísico, en su disputa frente al terrenal Aristóteles.

⁸⁴² *Timeo* 38c, en Platón, 1992, p. 183.

⁸⁴³ *Timeo* 32a-b, en Platón, 1992, p. 175. Esa faceta de atención a las matemáticas llevaría mucho tiempo después a los recuperadores del platonismo en el renacimiento florentino a valorar enormemente a la arquitectura, como Ficino. Igual que hizo el demiurgo del *Timeo* platónico, en la arquitectura se trataría

El resultado constituye un organismo universal necesariamente único y de forma circular, al ser la figura más conveniente, adecuada, construcción esférica porque se trata de la figura más perfecta⁸⁴⁴. La organización cósmica de dicho organismo, tal y como la comenta en el *Timeo* es la siguiente: el dios cósmico, o lo que es lo mismo, el Demiurgo, delega en los dioses (los astros) la creación de las especies. Para Sales i Coderch el demiurgo actúa como intermediario, es decir, el mismo rol de Hermes, la imaginación o las imágenes, según se ha ido desplegando en capítulos previos. Él se halla entre una divinidad eterna, el Uno y sus Formas o ideas, y los dioses no-eternos que rigen en el cosmos⁸⁴⁵.

El ser humano se diferencia de las especies por su alma racional, proveniente del Demiurgo (41 d – 42 a; 69 c), mientras que los dioses se encargan de la parte inferior del alma y del cuerpo (42 d), ya que en el *Timeo* se indica que otro de sus papeles radica en insertar el *nous* en el ser humano⁸⁴⁶, y él establece la diferencia. En la cosmogonía platónica, primero va la creación psíquica y pneumática, para luego hacerla encarnar en lo físico.

En el *Timeo* Platón ensalza al demiurgo como un creador bueno y óptimo, sin albergar mezquindad, y que le gustaría que todo se hiciera semejante a él⁸⁴⁷, obra óptima de un hacedor óptimo. Se trata de un ente bondadoso, divino, que es feliz en la contemplación de las ideas, que utiliza para crear el cosmos, causa eficiente de la ordenación cósmica. Para hacer el cosmos, el creador se fijó en el modelo inmutable perfecto, lo que queda demostrado al ser el mundo bello y su creador bueno⁸⁴⁸.

Su perspectiva es optimista en este aspecto, o cuando menos no es pesimista o ese estado de ánimo no se colige automáticamente; Platón pensó en un demiurgo que construyó el mejor mundo posible, con elementos externos a él; dichos elementos

de insuflar proporciones armónicas y formas matemáticas en la materia: Castillo Martínez y Roger Castillo, 2014, p. 4.

Y mucho más cercano al presente, Gurdjieff también buscó analogías en la música. Argumentaba que la frecuencia vibratoria de cada ser y del universo se rige por una división en ocho partes, como la octava musical, con las siete notas y su doble superior o inferior. La vibración no aumenta o decrece uniformemente, y forma un movimiento universal continuo y perpetuo: Tere Arcq, «La llave esotérica. En busca de lo milagroso», en Arcq, Engel, [et al.], 2015, pp. 17-87, p. 62.

⁸⁴⁴ *Timeo* 33b, en Platón, 1992, p. 176.

⁸⁴⁵ Sales i Coderch, 1992, pp. 171-172.

⁸⁴⁶ *Timeo* 41d-42d, en Platón, 1992, pp. 188-190, *Timeo* 69c en Platón, 1992, pp. 229-230, *Timeo* 37a-c, en Platón, 1992, pp. 181-182.

⁸⁴⁷ *Timeo* 29e, en Platón, 1992, p. 173

⁸⁴⁸ *Timeo* 28c-29a, en Platón, 1992, p. 171. Para O'Brien, el orden que aporta el demiurgo en el universo es más la transmisión de un modelo perfecto que copia de lo inteligible, al trasladarlo a lo concreto material, más que una imposición de un orden autoritario, deseo típico del pensamiento conservador: O'Brien, 2009, p. 15.

externos justifican las limitaciones de lo existente: si fuera por su demiurgo, el mundo habría sido el mejor entre todos los posibles, pero ingredientes externos a su voluntad limitan la creación. Su teoría lo convierte más en un principio que ordena el universo que en un originador de todo, en la línea veterotestamentaria. La teoría de -O'Brien es que el demiurgo dejó de tener interés en la Academia platónica, debido a que no había necesidad de él para infundir formas en el mundo material, pero volvió a ser útil cuando el dualismo ganó en fuerza de persuasión, a partir del siglo I d.C. con el auge gnóstico y otros sistemas rotundamente duales⁸⁴⁹.

Filón de Alejandría recuperó la figura platónica pero trasladada al Dios del judaísmo, ya que combinó dichas dos influencias, junto al estoicismo. En su teoría por ejemplo consideró la creación como la plasmación del mejor de los mundos posibles; el mal y lo imperfecto de la existencia se debe a las carencias del material con el que fue hecho⁸⁵⁰. Para Filón el cosmos visible resulta de la unión de Dios con Sofía, su hija y Sabiduría. Como se verá un poco más adelante, algunos grupos gnósticos y neoplatónicos prosiguieron con esta forma de entenderlo.

En cuanto a la dimensión humana de la ecuación, en *De fuga et inventione* planteó que Dios creó la parte humana racional. Es la parte divina del ser humano, aquella que se basa en la imagen divina, su sello, una parte inmortal y andrógina, como indica en *De opificio mundi*⁸⁵¹. El resto de la creación puede deberse a la colaboración de ángeles o de sus poderes.

El demiurgo aparece igualmente entre las doctrinas estoicas, aunque en una variación original: el demiurgo no termina su creación, sino que está engendrando el mundo perennemente, involucrado en la obra, y lo hace desde su interior, como dios inmanente⁸⁵². Pero la naturaleza inmanente de la divinidad en lo físico implica problemas filosóficos, cuando se intenta delimitar dónde empieza Dios y dónde acaba la materia.

El dualismo aumentó entre los pensadores platónicos de los siguientes siglos, quienes subrayaron la oposición entre lo divino o lo inteligible y la materia, por ejemplo, Plutarco o Máximo, quien defendía que existía una diferencia infinita entre la materia y Dios. El pneuma de Zeus había creado el cosmos y los tres niveles de la bondad divina: el demiurgo en la cima de la relación jerárquica, los dioses jóvenes y los daimones,

⁸⁴⁹ O'Brien, 2015, p. 5.

⁸⁵⁰ O'Brien, 2015, p. 52.

⁸⁵¹ O'Brien, 2015, pp. 69-70.

⁸⁵² O'Brien, 2015, pp. 89-90.

quienes mediaban entre el demiurgo y los seres humanos. La propuesta evita plantear un hacedor responsable del mal del mundo; en cuanto al alma, deviene más una parte de Dios que un producto de Él⁸⁵³. Otra variación sobre las mismas notas aparece con el neopitagórico Numenio, quien también comprende lo divino en tres formas: el Primer Dios, trascendente, ajeno a lo producido, que crea al segundo, el demiurgo, quien mirando a las Formas platónicas da a luz al tercero, el Anima Mundi, ocupada en una eterna generación del cosmos.

Por lo que se refiere a la escuela filosófica que se mantiene en el eje del estudio, el hermetismo, se sirvió de esta figura para explicar su visión de lo cósmico. En el «Pimander» o «Poimandres», primer tratado del *Corpus Hermeticum*, el autor introduce una visión con la que explica la cosmogonía de acuerdo con la corriente. «El Pensamiento, Dios, que era hermafrodita, vida y luz a la vez, engendró con la palabra otro Pensamiento creador que es el dios del fuego y del aliento vital»⁸⁵⁴, el dios del *pneuma*, pues. En el acto más esencial de lo existente, el Dios hermafrodita que en el hermetismo es vida y luz, engendra con la palabra otro pensamiento, el del Dios del fuego y del *pneuma*, por tanto, el Nous interviene en el drama cósmico como demiurgo. Como otras doctrinas ya comentadas, dividió a los creadores, entre un primer Nous y uno segundo, quien habría generado el mundo y quien trabajaría en él como la mente en la materia⁸⁵⁵.

Como ya hemos comentado en diversos puntos de la tesis, en este texto clave para el hermetismo, dialogan Poimandres, la mente pura, con la deidad Hermes Trismegisto, tres veces grande y fundador mítico de la corriente. Poimandres ilustra a la deidad, explayándose con su gnosis, conocimiento sobre lo sagrado. De la oscuridad primordial surge materia líquida. De ella sale como un fuego que relampaguea. Poimandres le explica a Hermes: «Yo soy aquella luz, la mente, tu dios, que existía antes de la naturaleza acuosa surgida de la oscuridad (...) Entiende la luz y aprende a conocerla»⁸⁵⁶.

⁸⁵³ O'Brien, 2015, pp. 114-115.

⁸⁵⁴ *Corpus Hermeticum* I, 9, en Renau Nebot (ed), 1999, p. 79 y en Copenhaver (ed), pp. 112-113. Es relevante que en la visión hermética sobre el demiurgo el dios originario sea hermafrodita, una idea cuyo origen especula Renau Nebot probablemente se halle en Egipto, y que influyó en los pitagóricos y de estos en órficos y neoplatónicos: *Corpus Hermeticum*, I, 9, Renau Nebot (ed), 1999, p. 79. Como ya se indicó en el capítulo sobre no dualismo, en una novela fantástica cuyo marco es claramente esotérico, *La otra parte*, de Alfred Kubin, el narrador concluye su reflexión no dualista sobre el Cosmos, en un mundo y vida que se divide en dos fuerzas en lucha —noche-día, negro-blanco—, ambas en un abrazo eterno entre la vida y la muerte, con un aforismo en el que resuenan varios temas de la tesis: «El Demiurgo es hermafrodita»: Kubin, 1988 [1909], p. 369.

⁸⁵⁵ O'Brien, 2015, p. 174.

⁸⁵⁶ *Corpus hermeticum* I, 6, Copenhaver (ed.), 2000, p. 112.

Fragmento a mi juicio con claras reminiscencias a la noción genésica en el *Enûma Elish* de Mesopotamia.

En la visión todo se transforma en luz⁸⁵⁷. Esa luz es el pensamiento puro. La luz espiritual constituye uno de los niveles primordiales del cosmos. El ser humano primero es simplemente vida y luz y luego de ellos surge el alma y la mente; en concreto, la mente humana surge de la luz. Por tanto, en el origen del ser humano se halla lo luminoso. En ninguno de los casos ha de entenderse estas ideas desde el criterio de la materia⁸⁵⁸.

Como se indica en el apartado del anexo dedicado a la astrología, entonces crea a los siete gobernadores planetarios. La Suprema Inteligencia o Nous divino procrea con el logos un Nous demiurgo⁸⁵⁹, más los siete gobernadores cósmicos, por quienes se refiere a los principales planetas, Júpiter, Mercurio, Saturno, al sol y a la luna⁸⁶⁰, que serán quienes conformen el destino personal de cada ser.

En la imagen alquímica de *Cabala mineralis*, el demiurgo crea el mundo filosófico; utiliza para ello un compás y una rama de acacia. Los animales ya habían sido creados previamente, así como las estrellas, la luna y el sol, algo que se deduce del hecho de que son testigos de la acción demiúrgica.



Simón Ben Cantara, *Cabala mineralis*, mediados XV

⁸⁵⁷ *Corpus hermeticum* I, 4-7, Copenhaver (ed.), 2000, p. 111-112.

⁸⁵⁸ *Corpus hermeticum* I,17, Copenhaver (ed.), 2000, p. 114.

⁸⁵⁹ Llamado protopadre en los *Extractos de Estobeo: Extractos de Estobeo* IIa, 13, en Renau Nebot, 1999, p. 266.

⁸⁶⁰ *Corpus hermeticum* I 9, Copenhaver (ed.), pp. 112-113.

El ser humano creador posee un alma divina, de acuerdo con el *Corpus hermeticum* en su primer tratado⁸⁶¹. Quizá por ello el ser humano, cuyo *nous* es la imagen de Dios —junto al mundo—, recrea la realidad como artista, la emula, de ese *nous* divino de quien está hecho a imagen y semejanza. Como en otros fragmentos de la tesis, se menciona ese rol central del *nous* en la ontología hermética, punto crucial que sirvió para justificar el elogio de lo humano en el Renacimiento italiano, con el ser humano como parecido al demiurgo, sobre todo como teúrgo que diviniza la realidad⁸⁶², e incluso superior a él ya que su *nous* está hecho a semejanza del divino. Junto a esa manera de comprender lo genésico, característica de la escuela, destaca igualmente que se lo divide en dos modos, el primer y el segundo *nous*, Dios y el demiurgo, para argumentar la idea de mundo imperfecto y del mal. Los herméticos compartieron dicho postulado con el gnosticismo, que será la próxima corriente.

Varias de las sectas gnósticas —el gnosticismo está fuertemente dividido en sectas diversas— acentuaron la falta primordial provocada por un demiurgo imperfecto, y sin un propósito racional que lo impulsara, a diferencia de en el hermetismo. Justamente en la gran variedad de corrientes con cambios sustanciales en sus doctrinas explica los problemas derivados de establecer principios compartidos. Por ejemplo, según O'Brien, el demiurgo «*is central to Valentinian and Sethian systems, but possibly absent in the systems of Menander and Saturninus*»⁸⁶³.

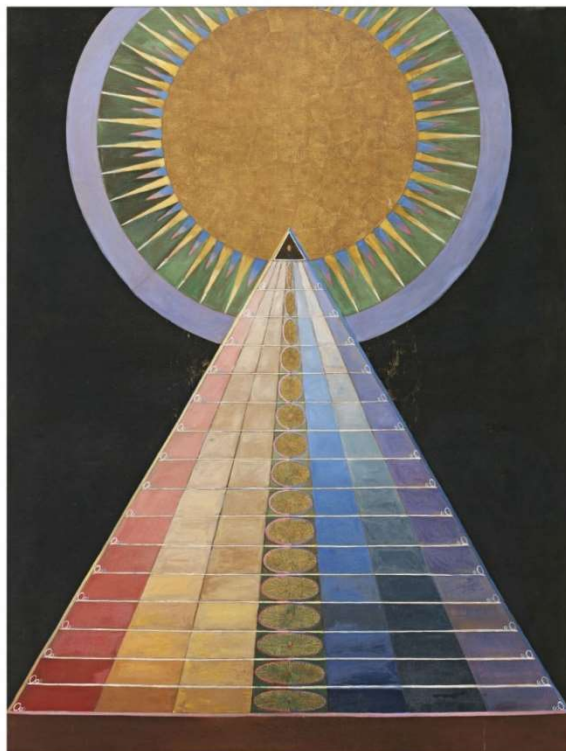
Si la manera de entenderlo platónica lo piensa como un hacedor en absoluto diabólico, los gnósticos incorporaron ese matiz crucial, que otorga el sabor peculiar de la escuela. El demiurgo como generador cósmico secundario, adversario del Dios cósmico, que sería la versión gnóstica del Theos Agnostos, más allá de lo conocido, ignoto, o el *Deus absconditus* del gnosticismo valentiniano. Los gnósticos organizaban su idea de lo existente desde lo sutil a lo basto, con pares de Aeones complementarios u opuestos —dependiendo de la escuela—, formando sicigias, en un ordenamiento en hipóstasis. El par de opuestos por antonomasia está conformado por Dios y el demiurgo. El gnosticismo valentiniano también aprovechó dicho sistema, con hipóstasis desde el Primer Principio o Tetraktys Primigenia o el Abismo, cuya primera emanación fue el

⁸⁶¹ *Corpus hermeticum* I, 12, en Renau Nebot (ed.), 1999, p. 81.

⁸⁶² Sánchez Pérez, 2017, pp. 194-195.

⁸⁶³ O'Brien, 2015, p. 208. Traducción propia: «es central en los sistemas valentiniano y sethiano, pero posiblemente se ausentan en los sistemas de Menandro y Saturnino».

Intelecto=Verdad y el Demiurgo, que es quien gobierna en el reino de la materia o lo sublunar⁸⁶⁴.



Hilma af Klint, «Retablo 1», de la serie *Retablos*, 1915. ¿La primera Tetraktys?

Otras sectas gnósticas en cambio consideraron lo cósmico como hijo de Sofía, según se detalla por ejemplo en uno de los principales textos de la tendencia, *El libro secreto de Juan o evangelio apócrifo*; Sofía es el último ser divino creado por el Dios cósmico genuino, la más joven entre los Aeones, y por ello «*the lowest entity in the heavenly pleroma*»⁸⁶⁵. Ella quiso emular al Primer Principio, emanando de ella misma a una Sofía más baja llamada Achamoth, el reino de la materia, expelido del divino Pleroma. La caída de las almas en la materia se debería a la presión provocada por Sophia en su movimiento creativo. Este fruto de su intención constituye un rotundo acto de *hybris* que explica la falta de comprensión que existe en lo físico. El Logos, Cristo y el Espíritu Santo descienden desde el Pleroma a la dimensión inferior para derrocar los poderes

⁸⁶⁴ O'Brien, 2015, pp. 216-219. Otras se desdoblaron en dos Dodécadas, una pneumática, buena, engendrada por el Logos, y otra negativa, psíquica, creada por el demiurgo: Vinatea Serrano, 2005, p. 75.

⁸⁶⁵ Radcliffe G. Edmonds III, «At the Seizure of the Moon. The Absence of the Moon in the Mithras Liturgy», en Noegel, Walker y Wheeler (eds.), 2003, p. 230, n. 27. Traducción propia: «la más baja entre las entidades del pleroma celestial».

malignos, para liberar lo más puro atrapado en dicha dimensión o para estabilizar lo inferior⁸⁶⁶.

Como se deduce de lo anterior, el demiurgo gnóstico Yaldabaoth no es propiamente el creador del universo, engendrado por Sofía, Alma del Mundo, pero sí es quien se adueña de él. Yaldabaoth, será quien generará los dioses que reinarán en el universo. Se trata de un ángel de gran pureza ordenador y señor de la materia. Doctrinariamente, pensaban que aquellas religiones que concebían un Creador cósmico como Dios absoluto, resultaban aquellas que no conocían adecuadamente su naturaleza. Yaldabaoth Authades, el arrogante.

En otro rasgo de gran originalidad, que en arte se valoraría como mitopoiesis, grupos gnósticos equipararon al demiurgo falible con el Yahveh del *Génesis*, cuyo comportamiento caprichoso, celoso o sanguinario probaría según ellos lo correcto de su identificación. Para dichas corrientes gnósticas el Dios del Antiguo Testamento encarna ese malvado ser que creó el universo, un plano físico que encierra al alma en su prisión; dicho señor cósmico pretendería que el ser humano olvide su pura naturaleza espiritual; además, planificaría situaciones con las que apagar la luz divina en el interior humano. Por ello, el Dios del *Génesis* sería más bien un dios o un ángel que propiamente el Dios cósmico, una acusación que también recibió la ley judaica desde el cristianismo⁸⁶⁷. Su naturaleza y conducta justifica la creación de un cosmos infernal, regido por los arcontes como grandes presidiarios y él como alcaide, opuesto dualísticamente al reino divino supramaterial⁸⁶⁸. Además, como en el hermetismo, el demiurgo envidia a los seres humanos, en el caso anterior por poseer un nous a imagen del divino, en este por la cualidad pneumática.

Los defectos de los grandes señores y señoras cósmicos, Sofía, Yaldabaoth, los arcontes, explicarían entonces las limitaciones observables en la existencia física,

⁸⁶⁶ Luttikhuisen, 2004, pp. 148-152; O'Brien, 2015, pp. 216-219.

⁸⁶⁷ Antoine Faivre, «Fuentes antiguas y medievales de los movimientos esotéricos modernos», en Faivre y Needleman (comp.), 2000 [1992], pp. 37-116, p. 45; Culianu, 1993 [1991], pp. 194-195; Luttikhuisen, 2004, pp. 148-152; O'Brien, 2015, p. 216 y ss. Quedan trazas de ese planteamiento dualista incluso hasta el catarismo, que recuperó la crítica al demiurgo malvado, el Dios del Antiguo Testamento, como creador de la materia: Antoine Faivre, «Fuentes antiguas y medievales de los movimientos esotéricos modernos», en Faivre y Needleman (comp.), 2000 [1992], pp. 37-116, p. 81.

⁸⁶⁸ Culianu [Couliano en la edición], 1994 [1984], p. 62. Una original forma esotérico-artística de actualización de la idea del demiurgo maligno conectada al arte popular actual se halla en la Misanthropic Luciferian Order, conectada a la escena del Black Metal sueco, en su extensión esotérica, que experimenta con el camino de la mano izquierda, con el objetivo de escapar de la prisión material creada por ese hacedor perverso. Actualmente se han reorganizado en el Temple of the Black Light: Granholm, 2014, p. 58.

especialmente el problema del mal⁸⁶⁹. Con todo, y pese a que «el mundo y su cuerpo son obra de un dios ignorante, tal vez malvado»⁸⁷⁰, por suerte el yo esencial no fue hecho por ese demiurgo sino por el Padre Ignoto, Supremo Dios, por lo que es posible ascender del mundo hacia su reino verdadero. Algunos autores imputan esa teoría de la maldad del demiurgo gnóstico a un posible origen en el dualismo persa, Ahura Mazda y Ahriman, lo cual parece más que probable⁸⁷¹.

Por último, conviene señalar que, aunque muchas de las corrientes gnósticas vistieran al demiurgo con galas tan terribles, su carácter ambivalente lleva a que presente rasgos de personalidad contradictorios dentro de la misma teología: no todas las sectas lo veían como diabólico. Aunque en general, el demiurgo es criticado en los tratados gnósticos, en el *Tratado tripartito* «has lost here all negative features: he is the instrument of the Logos/Sophia in the creation of the universe»⁸⁷².

Incluso algunos autores cristianos con fuerte peso de platonismo en su pensamiento traspasaron al Dios Padre algunas de las reflexiones sobre el demiurgo. En Origen, Dios es el Creador, pero su Hijo y el Espíritu Santo actúan como co-creador, en una relación que evita a propósito el salto existente entre los dioses en el gnosticismo: “*Origen can apply the term to the Trinity as a whole, since they are one*”⁸⁷³. Con las tres personas como una, como aparece emblemáticamente representado en la [Trinidad](#) de Masaccio (1425), uniendo las tres figuras visualmente.

En Origen, con su cristianismo platónico, el Hijo pasa a ser el logos en acción y la sabiduría divina⁸⁷⁴. Ahora bien, igual que en el gnosticismo, Origen sitúa al mal en el mundo físico, pese a que con un matiz crucial: no es que el mal esté en el corazón de la materia, es que cada criatura racional puede escoger entre lo divino o lo diabólico, dependiendo de su libre voluntad⁸⁷⁵, originalidad cristiana, dogma que enfatizaron.

Finalmente, Plotino constituye el último eslabón en la cadena de las teorías sobre el demiurgo en los siete siglos que van de Platón a él. La mayor parte de pensadores neoplatónicos no requirieron de la figura para su construcción de lo cósmico, pero lo

⁸⁶⁹ Danton, 2000 [1996], p. 154

⁸⁷⁰ Vinatea Serrano, 2005, p. 160.

⁸⁷¹ O'Brien, 2009, p. 6.

⁸⁷² G. Quispel, «The Original Doctrine of Valentinus the Gnostic», en Broek y Heertum (eds.), 2000, pp. 233-265, p. 260. Traducción propia: «ha perdido aquí toda función negativa: él es el instrumento del Logos/Sophia en la creación del universo». Ambivalencia comentada asimismo en O'Brien, 2009, p. 8.

⁸⁷³ O'Brien, 2015, p. 261. Traducción propia: «Origen puede aplicar el término a la Trinidad como un todo, ya que ellos son uno».

⁸⁷⁴ O'Brien, 2015, pp. 250-254.

⁸⁷⁵ O'Brien, 2015, p. 266, 277.

mantuvieron en cierto grado, aunque menos relevantes. En Plotino carece de función, ya que se explica el universo desde un monismo radical, con el Uno que genera la luz en grados decrecientes. Esa condición de pérdida creciente de pureza justifica el mal en el mundo.

Por lo que se refiere al demiurgo, dicha mirada monista lo hace innecesario; por lo que se refiere a la generación cósmica, lo concibe más como semejante a la impremeditada creación natural que a la planificada de la técnica humana. Pese a ello, O'Brien considera que la fuerza del modelo demiúrgico de la tradición platónica es tan fuerte, que hace que valore la generación del cosmos como si se tratara de la producción de una obra de arte⁸⁷⁶.

Con todo, sí que se lo menciona. Plotino argumenta que la multiplicidad probablemente sea causada por el demiurgo en su ideación del mundo, con lo múltiple como opuesto de lo monádico puro (Uno) y, por tanto, foco del mal⁸⁷⁷. Para Plotino, se trata de una de las variantes de Zeus, tanto ese demiurgo que es la Inteligencia en sí además de como Alma del universo o su rector⁸⁷⁸. Uno de los grabados de un libro de Robert Fludd a mi juicio expone visualmente una forma muy neoplatónica de imaginar lo genésico. La primera de las hipostasis que emanan de lo divino es la Mente, el *nous* que inicia el proceso en espiral de la creación, manera en que aparece mostrado en uno de los grabados de *Utriusque cosmi maioris...*, en donde resulta equivalente a la *aleph* hebrea⁸⁷⁹.

Después de Plotino la idea perdió su peso en la historia de la cultura durante la Edad Media, hasta su regreso, como en tantos otros aspectos, en el corpus teórico renacentista, trufado de hermetismo-neoplatonismo. Pero sobre ello se profundizará más adelante, al comentar la noción de artista-mago.

6.1.1 El demiurgo gnóstico trasplantado al cine fantástico de los noventa. Dos ejemplos: *Dark City* y *El show de Truman*

Se cometería un error si se piensa en estas ideas como algo únicamente perteneciente al pasado remoto, teorías que se atribuyen a tendencias filosóficas superadas, doctrinas creídas solo por oscuros y heterodoxos grupos religiosos. Lejos de ser así, el demiurgo

⁸⁷⁶ O'Brien, 2015, pp. 295-296.

⁸⁷⁷ *Enéada* III 9, 1, en Plotino, 1985, p. 268.

⁸⁷⁸ *Enéada* IV 4, 10, en Plotino, 1985, p. 387.

⁸⁷⁹ Godwin, 1979, pp. 20-21.

malvado e imperfecto ha, por ejemplo, aparecido en multitud de películas de género fantástico de las últimas tres décadas⁸⁸⁰, una propensión general a producir películas con argumentos gnósticos, detectable desde mediados de los ochenta. Ese factor vincula de una forma extraña momentos históricos completamente diferentes pero que, a juzgar por ello, tienen puntos en común.

En esa oleada de neo-gnosticismo filmico se recuperará el espíritu de la corriente pero con vestimentas ciberpunk, ya que las nuevas tecnologías resultarán elemento imprescindible de la mezcla. Se califica de sorprendente porque no deja de resultar paradójico que el espíritu de oscuros grupos religiosos de la Tardo Antigüedad retorne en el mundo posmoderno y tardocapitalista, aunque probablemente existan elementos sutiles de mentalidad común que lo expliquen. Además, cabe subrayar la sombra de un escritor de género fantástico que conocía muy bien las diferentes ideas religiosas de la Tardo Antigüedad: Philip K. Dick.

A juicio de quien esto escribe Dick destaca como el más influyente escritor del género desde los años sesenta. En muchas de sus obras aparece el tema de la creación defectuosa de seres artificiales o figuras más o menos similares al demiurgo estúpido que, desde luego, no es Dios, tesis defendida por dicho prestigioso y muy copiado y homenajeado autor. Lo demiúrgico resulta especialmente relevante en sus últimas novelas, la trilogía de *Valis* como ejemplo paradigmático, con la novela de mismo título como primera muesca.

Otra trilogía, en este caso filmica, con un claro influjo de la ontología gnóstica sobre el demiurgo se encuentra en *Matrix*⁸⁸¹, con la primera de ellas, *Matrix (The Matrix)*, hermanos Wachowski, 1999) como la más lograda, y en la que la hibridación entre nuevas tecnologías, temor ante ellas y sustrato cosmológico gnóstico se mezcla de una forma más impactante. Pero como ejemplos de estas dos tendencias hemos escogido otras dos obras, *El show de Truman (The Truman show)*, Peter Weir, 1998) y *Dark City* (Alex Proyas, 1998).

En la primera de ellas se plantea cómo viviría un humano en una realidad construida por un demiurgo. Truman está inmerso, sin él saberlo, en un universo gnóstico, un ensueño ilusorio fabricado por el demiurgo humano Christof, demiurgo en su versión posmoderna, a saber, productor de un *reality show* televisivo protagonizado por el

⁸⁸⁰ Eric G. Wilson, «Esoteric Cinema», en Versluis, Irwin, Richars y Weinstein, 2008, pp. 23-46, p. 28.

⁸⁸¹ Eric G. Wilson, «Esoteric Cinema», en Versluis, Irwin, Richars y Weinstein, 2008, pp. 23-46, p. 33-34.

propio Truman, cuyas hazañas siguen millones de telespectadores, centro de fascinación escópica a la que él es ajeno. Truman ha sido colocado dentro de una imagen de perfección, el supuesto ensueño para clases medias tardocapitalistas de un pueblo costero sin mayores conflictos sociales que no organizar una barbacoa justo en la misma fecha ya [seleccionada por el vecino](#). Seahaven pretende constituirse como entorno idílico, un pueblo que apela al imaginario neoconservador del vecindario armonioso, casas unifamiliares con su correspondiente jardín, en una isla de clima temperado.

Pero Truman, siguiendo un postulado gnóstico, intuye que algo no funciona bien: desea escaparse de la jaula de oro. Se enamoró de una chica que se trasladó teóricamente a las islas Fiyi, por lo que sueña con viajar él allí, al otro extremo del planeta, en el que existen islas que ni siquiera han sido holladas. Siente la irrealidad del decorado propuesto por Christof, pero de una manera enteramente inconsciente. Desde el [núcleo de la fantasía](#), en una bella escena cargada de resonancias neoplatónicas y gnósticas, pugnará por ir a la realidad, o a la que él estima lo que es tal.

La segunda película, *Dark City*, destaca como una de las grandes películas fantásticas de los noventa, y anuncia el que será uno de los grandes temas del género desde entonces, un imaginario gnóstico-conspiranoico en el que una élite de privilegiados hipnotiza a la humanidad para aprovecharse de ella, con el mundo convertido en una ilusión con la que mantener dormidos al común de los mortales, un claro antecedente de la ya referida *Matrix* que, explicando algo muy similar, aprovechó una mejor ola y el camino desbrozado por la anterior, para alcanzar su gran éxito de audiencia.

En el filme, el profesor Schreber —recordemos al pobre juez-loco Schreber— ayuda a una raza alienígena de demiurgos, los Extraños, a crear cada noche un nuevo escenario de la ciudad oscura por la que se agitan las vidas de los humanos, quienes cada día olvidan quienes fueron ayer, [adquieren nuevas personalidades](#) y roles sociales, nuevas relaciones. Pueden cambiar entornos y vidas en ese gran teatro levantado para que los Extraños los estudien, cual cobayas —pero no avanzaremos más respecto a la intuición del gran teatro del mundo, puesto que le dedicaremos el último capítulo de la tesis. Hasta que, como en el mito de la caverna, uno de ellos despierta para ser consciente de la existencia de dicha escenografía, orquestada para mantenerlos enfrascados en la ilusión. Un punto de partido gnóstico para una reactualización de algunos postulados de esa corriente.

En *Dark City* el espacio mitificado recibe el nombre de Shell Beach, pueblo costero donde en teoría creció el amnésico protagonista; allí piensa que pasó una época feliz en su infancia, y a ese lugar le gustaría regresar. En esta anagnórisis, en la cual el proceso de descubrimiento revela la artificialidad de sus recuerdos, el protagonista averiguará que el mundo sólido en el que cree vivir no es más que una ficción tramada por demiurgos nocivos. Todos ellos viven en un sueño perpetuo, sin ver la luz del sol.

Entre las falsas memorias implantadas, también puede sumarse la suya de Shell Beach; él, como el resto de los habitantes de la ciudad oscura, sufre de esa creación completamente artificial de un yo, que los demiurgos Extraños incrustan en toda la población, [un espejismo](#) que permite a los alienígenas seguir viviendo día tras día, en pos de averiguar los secretos del alma humana, ya que los cuerpos humanos les tienen que servir de recipientes. Shell Beach tal vez sea una ilusión impuesta por los demiurgos, pero el protagonista puede transformarlo en realidad si los derrota. El premio por hacerlo es trasladarse al lugar soñado con la mujer que desea, aunque esta haya cambiado de rol en el gran teatro del mundo de la ciudad, que ha dejado de ser oscura. Ello equivale a decir que [no lo recuerda a él](#), pese a la intensidad de lo que vivieron previamente.

6.2. El demiurgo en acción. De la creación primaria macrocósmica, conocida también como la cosmogonía.

En el siguiente apartado se ofrecerán algunas pinceladas sobre la cosmogonía, elemento imprescindible de cualquier religión que se precie, pero también un tipo de producción que a menudo se encuentra en obras literarias, composición musical, trasfondo pictórico... Expondremos unos pocos ejemplos de ambos que sirvan para explicar tendencias, pero el peso principal de este apartado lo ostentará Joan Miró, artista cosmogónico, según apuntara M. J. Balsach.

De hecho, este tema ya ha aparecido en anteriores fragmentos, puesto que se trata de uno de los tipos de desarrollo preferidos tanto para el ánimo religioso como en el arte. La razón de ello probablemente se encuentre en que constituye la quintaesencia de lo creativo, alumbrar un universo como lo genésico por excelencia. Irrumpió en el texto con el abismo de Böhme o tan cerca como en el apartado anterior, con Platón, los herméticos o los gnósticos y sus respectivas ideas de génesis.

Cabe decir sobre las cosmogonías que pueden dividirse en dos grandes tipologías principales: por un lado, las que parten principalmente de la visualidad, como la del *Corpus Hermeticum* o la del *Génesis*, que prioritariamente se desarrollan desde una oscuridad primordial, rota por una chispa de luz, un relámpago luminoso que se abre paso; sobre ellas se ahondará un poco más adelante, al reflexionar sobre el arte de Miró.

Paralelas a ellas, el pensamiento religioso piensa en otro modo articulado desde el sonido, con por ejemplo una voz que empieza a cantar, a la que se unen otras armónicamente, fruto de lo cual las cosas empiezan a solidificarse; encontramos variaciones de este tipo en la de los aborígenes australianos. Por ejemplo, aunque los textos canónicos herméticos propongan una cosmogonía visual, según se vio al inicio, también algún autor optó por la primacía del sonido. En un poema hermético-alquímico de Fra Marcantonio Crasselame, publicado en el 1686, *Sopra la composizione della pietra dei Filosofi*, se propone una cosmogonía diferente, con el caos primordial surgiendo del primer sonido emitido por Dios⁸⁸². No deja de ser previsible que quien así lo presentara fuera hermético.

Pero si hay una cultura particularmente instructiva en este aspecto es la de India, ya que a menudo conciben lo genésico desde el sonido. En la religión vedántica lo existente surge desde el OM, mantra esencial: la sílaba sagrada Om o Aum es el Brahman supremo⁸⁸³, lo absoluto, fundamento último de todo. Por lo que se refiere al resto de mantras, son ideas-raíz que aportan su poder, dioses de cada cosa.

En una de las *Upanishads* del hinduismo, la *Brihadaranyaka*, se explica que el mundo nació de la unión entre la Mente y la palabra primigenios⁸⁸⁴. En otra *Upanishad* se explica como que el dios creador dijo: «Que yo sea», y así fue⁸⁸⁵. Se trata de una idea general compartida por el resto de los textos sapienciales upanishádicos. En estos textos vedánticos se metaforiza el origen de todo como un abismo insondable en el que solo está el Uno, Prajapati, creador de los seres, que siente su soledad, teme y desea a otro, muchos más, impulso que hace que engendre a las creaturas.

Así comienza la gran fragmentación cósmica, el autosacrificio del Uno, Prajapati, para generar con su cuerpo todo lo existente⁸⁸⁶. De lo único a la pluralidad fragmentaria. En ese mito, el ser humano pasa a ser colaborador en el proceso cósmico; surge del

⁸⁸² Recogido en Jung, 2002 [1956], p. 328.

⁸⁸³ Loy, 2010 [1988], pp. 222-223; Panikkar, 2014, p. 919.

⁸⁸⁴ Recogido en Panikkar, 2014, p. 68.

⁸⁸⁵ Panikkar, 2009, p. 270.

⁸⁸⁶ Panikkar, 2009, p. 137 y ss.

desmembramiento divino, igual que el resto de seres, pero contribuye a que retorne la naturaleza perfecta alquímica, a que lo divino se reconstituya, a que renazca la perfección divina, gracias a su autosacrificio⁸⁸⁷.

En las artes el germen del universo de la saga de libros de las *Crónicas de Narnia*, de C. S. Lewis, noveliza este modelo; la cosmogonía, el mundo de Narnia comienza con una canción bellísima cantada por su Dios Aslan, a partir de la cual van apareciendo los diversos elementos de su mundo: luz, firmamento, tierra, estrellas, colores... Existe una conexión entre la canción que canta Aslan y el surgimiento y crecimiento de todas las cosas. Pero no crecen únicamente los seres animados: los objetos se unen a ellos como si estuvieran vivos igualmente...⁸⁸⁸

Pero, aunque este modo de imaginar el Big Bang sónico ha sido más utilizado en oriente, sobre todo en la India, también tenemos ejemplos por latitudes europeas o incluso en el judeocristianismo. Pese a que lo genésico en la Biblia tiende más a lo visual, con la prevalencia de la luz, con tal cantidad de referencias de ese sentido por encima de las sonoras, también hay un versículo en Juan que habla del sonido al principio de todo, el archifamoso: «Al principio había la palabra»⁸⁸⁹.

Sin embargo, y como ya se ha comentado, lo más común en Occidente ha sido vincular el comienzo del mundo con la luz, como en el Génesis, el gran texto cosmogónico judeocristiano. Al principio hay un masa acuosa y oscura sobre la que se mueve, hasta que decide que haya la luz, lo que crea la dualidad luz/oscuridad y día/noche⁸⁹⁰. ¿Cómo olvidar aquel fragmento del *Corpus hermeticum* que comentamos un poco más arriba? De la oscuridad primordial surge materia líquida, un abismo de agua, del que emerge como un fuego que relampaguea. Poimandres le explica a Hermes: «Yo soy aquella luz, la mente, tu dios, que existía antes de la naturaleza acuosa surgida de la oscuridad (...) Entiende la luz y aprende a conocerla»⁸⁹¹. Quizá sea parte del influjo bíblico que Festugière detectaba en la escuela, junto al mesopotámico.

⁸⁸⁷ Panikkar, 2009, pp. 156-157.

⁸⁸⁸ Lewis, 2010 [1955], pos. 984 y ss.

⁸⁸⁹ *Jn* 1,1. Idénticas palabras pueden encontrarse en un texto canónico hindú (Panikkar, 2009, p. 89) dado el peso de lo sonoro en esta teología.

⁸⁹⁰ *Gn* 1: 1-5. [This is it](#), del director de cine independiente James Broughton combina versículos del *Génesis* con imágenes de su hijo en un jardín, microcosmos con macrocosmos unidos en el fotograma.

⁸⁹¹ *Corpus hermeticum*, I, 6, Copenhaver (ed.), 2000, p. 112. Un hermético renacentista como Paracelso dejó constancia de sus raíces en la corriente sobre este punto. Paracelso proponía que el elemento primordial cósmico era acuoso, que acogía el espíritu de Dios para organizar el mundo. Esa sustancia original es la matriz del mundo, de la que sale entonces todo, pero que nada de lo existente puede percibir, ya que resulta un fundamento previo a sus criaturas. Con una mirada trufada de alquimia,

En un horizonte de referencias tan sapiencial como el de la alquimia que, como se verá en su capítulo correspondiente del anexo, estudia la esencia de la creación, también se han propuesto ideas cosmogónicas, con paralelismos entre lo que pasa en la Gran Obra y proyecciones hacia el macrocosmos del universo. En la *Bibliotheca chemica curiosa* se incluye una descripción de un globo como la Tierra, alimentado por rayos desde una estrella superior al sol y a la luna (el demiurgo, Dios), y cómo hace con su energía crecer plantas, árboles, animales y seres humanos⁸⁹².

Para acabar de perfilar este apartado sobre lo cosmogónico en el arte, podíamos detenernos de nuevo en uno de los grandes exponentes de la mitopoiesis en la estética, William Blake, con su generación de un universo y de una mitología para él; justamente en ello sobresale como una de las grandes piedras de toque de su talento y originalidad. En [El libro de Los](#) explica el comienzo de lo existente con unas imágenes fulgurantes, protagonizadas por unos seres primigenios (Urizen, Los) que rebosan energía fogosa.

6.2.1 Cosmogonía a través de la luz en Joan Miró

Pero como representante del impulso cosmogónico en el arte se va a privilegiar a otro artista, Joan Miró, dado que ya M. J. Balsach lo vinculó con ese punto cero de lo cósmico en su *Cosmogonies d'un món imaginari, Cosmogonías de un mundo imaginario*. En nuestro caso, lo cosmogónico en el artista catalán aparece —o así se va a interpretar aquí— a partir de su uso de la luz, en un sentido que derivamos de lo neoplatónico y de lo hermético. La luz en el sentido hermético es uno de los niveles primordiales del cosmos. Como ya se ha señalado, en el *Corpus hermeticum* de ella surge lo humano, que en primera instancia es simplemente vida y luz y luego de ellos surge el alma y la mente; en concreto, la luz origina a la mente.

En ningún caso ha de entenderse estas ideas desde el criterio de la materia⁸⁹³. La luz que afecta a sus instantáneas de ese punto cero no pretenden ser una traslación verídica de la material en términos naturalistas. Se trata de una luz imaginada, filtrada por el pintor para comunicar un efecto persuasivo al contemplar la obra, trasladar un estado de ánimo. La luz de la obra, monista ella, forma una unidad absoluta con el resto del

Paracelso plantea que el mundo está formado por Dios con los cuatro elementos, el cuerpo cósmico formado por la trinidad alquímica de azufre, mercurio y sal: Paracelso, 2001, p. 73.

⁸⁹² Arola, 2002, pp. 398-400. En la *Bibliotheca chemica curiosa* se incluye el *Mutus liber*, una lámina del cual plasma la misma idea: [Mutus liber](#).

⁸⁹³ *Corpus hermeticum*, I,17, Copenhaver (ed.), 2000, p. 114.

cuadro y con las intenciones de Miró de mostrar un universo germinado, como en su gran serie cosmogónica —como mínimo a mi juicio—, *Blau* (1961).

Pero también opera según idénticas reglas monistas con la luz primordial cuando retrata un mundo apocalíptico, asolado por una destrucción completa, como en *Las pinturas salvajes*; uno de los ejemplos más conseguidos de ellos se encuentra en *Hombre y mujer sobre un montón de excrementos*, cruzada por una atmósfera de final de los tiempos, propia de la desesperación derivada por el espíritu apocalíptico de la Guerra Civil.

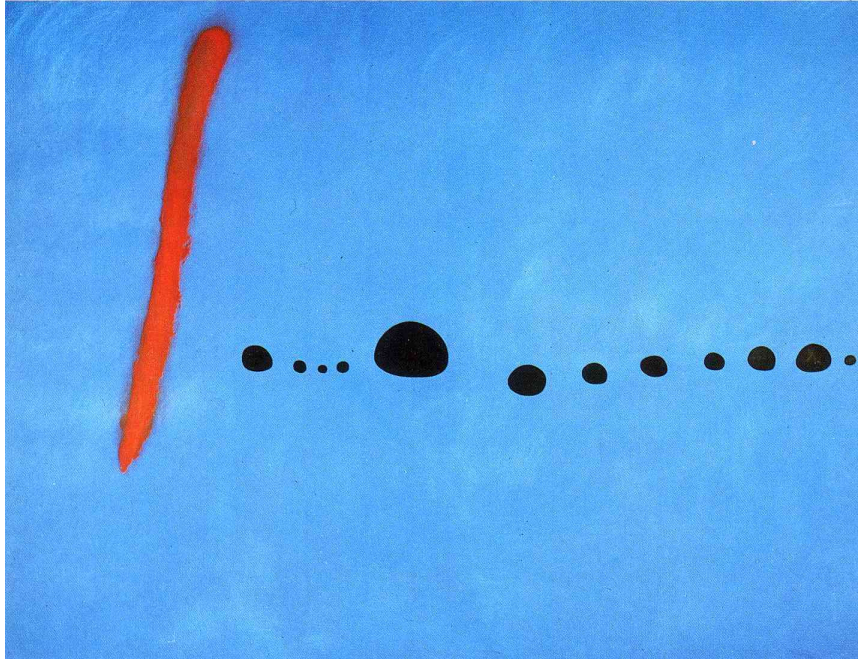
Esa luz monista se erige como el corazón palpitante de la imagen, que restalla con fines expresivos en ambos polos, tanto en la dureza de la destrucción —que, de todas formas y no dualísticamente, también forma parte del círculo de la vida—, como en la suavidad y dulzura de la cosmogonía. Los mundos acaban destruyéndose, pero para ello antes han de haber sido creados, o a la inversa. Pero según se indicó, esa luz no es la solar. Como reflexionará muchos siglos después el filósofo Giordano Bruno, mostrando su filiación hermética: «Esta luz, que es una cierta sustancia espiritual, que informa la potencia de nuestros sentidos, aun cuando no luzca sol o fuego u objeto exterior alguno, se [nos] ha dado como alma, no sólo nuestra sino también universal, que por la inmensidad se difunde»⁸⁹⁴.

La serie de Miró *Blau*, con sus paneles de gran formato y sus azules destellantes, que agrandan la mirada, sugiere ese mundo primigenio que nace como un rayo que abre las tinieblas, y trae en su parto la luz y los colores originales. Si el mundo apocalíptico de *Las pinturas salvajes* presentaba una luz mate y unos colores excrementicios, en la serie *Azul (Blau)* los colores refulgen con una luz propia, de la que emanará la totalidad de lo existente. Tras las crisis agonísticas del mundo y de Miró durante los duros años treinta y cuarenta, el ciclo de la vida cósmica y personal vuelve a comenzar⁸⁹⁵. En uno de sus textos que reflexionan sobre la imagen, Jean-Luc Nancy sostiene que toda imagen viene del cielo, en cuanto luz⁸⁹⁶; visto así, entonces *Blau* quizá devenga la quintaesencia de cualquier imagen, con firmamento sintetizado gota a gota y concentrado en los enormes lienzos.

⁸⁹⁴ Bruno, 2007, p. 368.

⁸⁹⁵ Dos versos de Sylvia Plath en «The Ghost's leavetaking» parecen ser una écfrasis de esta pintura, «A point of exclamation marks that sky / In ringing orange like a stellar carrot». El poema fue publicado casi al unísono que los grandes paneles mironianos, como si la imagen hubiera poseído a ambos.

⁸⁹⁶ Nancy, 2003, p. 20.



Joan Miró, *Blau II*, 1961

La estética y las ideas de Plotino se ajustan a la pureza primigenia de esta serie. En el sistema de Plotino el salto de lo sensible hacia lo inteligible permite una experiencia de lo Bello. Esa categoría y la emoción que suscita son dos de los rasgos idiosincrásicos del neoplatonismo. Aparece en diversos fragmentos de *Las Enéadas*. El filósofo de la Tardo Antigüedad fue más decidido que Platón en su esfuerzo por evitar el dualismo: la belleza puede revelarse en el mundo sensible, la materia puede reflejar las emanaciones de lo inteligible. De hecho, ella es lo único del mundo sensible vinculado a ese reino de la perfección divina⁸⁹⁷.

La luz sensible actúa como un reflejo de la inteligible. Ni siquiera el sol que brilla sol en el mundo inteligible es idéntico al que ilumina el sensible. Además, los pensadores neoplatónicos establecen un paralelismo entre la luz sensible que causa belleza y la luz inteligible que suscita amor⁸⁹⁸. Sobre la idea del sol como imagen divina incide el neoplatonismo cristiano, por ejemplo, en el Pseudo Dionisio en el que se indica que el sol es una imagen borrosa de su arquetipo divino. El sol, que no es Dios pero actúa como Dios, llega a todos los puntos y distribuye su poder por igual, aunque luego cada

⁸⁹⁷ De lo sensible a lo inteligible en Plotino: *Enéada II* 9, 15, en Plotino, 1992, p. 530. La materia como imagen de lo inteligible: *Enéadas II*, 4, 15, en Plotino y Porfirio, 1992, p. 435. Claro que Platón ya termina su texto más metafísico con un elogio de la bondad y la belleza del mundo: *Timeo* 92c, en Platón, 1992, p. 261. Fuentes secundarias: Puigarnau, 1995, p. 119.

⁸⁹⁸ Puigarnau, 1995, pp. 134-135 y . 143-147.

ser acepta su luz y calor dependiendo de su idiosincrasia. El sol nutre y empuja a los seres hacia la vida⁸⁹⁹.

En la estética de Plotino el artista hace uso de su capacidad visionaria; al retratar no debe copiarse el modelo material, aquello presentado por los sentidos, sino que debe buscarse al modelo ideal que mejor represente al retratado, revelar su esencia, de la cual «la realidad sensible sólo era una imagen»⁹⁰⁰. Sin la imaginación no podría obtenerse ese fruto. Las formas tendentes a la abstracción de Miró no son precisamente naturalistas; al contrario, tienden al modelo ideal del que hablaba Plotino, como [Perro ladrando a la luna](#) (1926) y su enigmático sentido espiritual.

Casi mil quinientos años después de Plotino, Schopenhauer insistió en la relación entre la belleza y la luz en su *El mundo como voluntad y representación*, en el que afirmó: «La luz es el diamante más grande en la corona de la belleza y posee la influencia más decisiva sobre el conocimiento de cada objeto bello: su presencia es una condición indispensable y su oportuno emplazamiento realza la belleza de lo más bello»⁹⁰¹.

Esa enorme sensibilidad hacia la belleza incluso material se opone a la postura gnóstica; el neoplatonismo cree, a diferencia del gnosticismo, que lo físico contiene un «panorama de bellezas que hay en el mundo sensible, al ver un conjunto tan bien proporcionado y este grandioso y perfecto ordenamiento»⁹⁰², entre muchos otros fragmentos igualmente elogiosos. Esa noción mantuvo a los neoplatónicos «alejados de la idea de la caída de Sophia, en la forma que le dieron otros sistemas de gnosís»⁹⁰³. El sentimiento epifánico ancla la imaginación a lo sensible. «La verdad del cosmos parece traslucirse en el fenómeno de la belleza, rompe con su silencio y habla un lenguaje en que revela por completo su sentido, su verdadero logos»⁹⁰⁴.

En la estética de la luz neoplatónica se establece un ideal de belleza asociada a la idea de lo representado, no tanto a su figura física, a las proporciones de cada elemento y al conjunto o la armonía de las partes⁹⁰⁵. La luz, igual que la imaginación, es una

⁸⁹⁹ *Los nombres de Dios*, IV, 693B-701A, Pseudo Dionisio, 1990, pp. 296-301

⁹⁰⁰ Hadot, 2004 [1987], p. 23

⁹⁰¹ *El mundo como representación* § 39, 239, en Schopenhauer, 2005 [1819, 1844, 1859], pp. 294-295.

⁹⁰² Plotino, 1992, p. 530. Pese a todo, lo sensible no deja de ser una pálida sombra de la belleza de lo inteligible: *Enéada* III 8, 11, en Plotino, 1985, pp. 258-260. Fuentes secundarias: Puigarnau, 1995, p. 38; Castillo Martínez y Roger Castillo, 2014, p. 4.

⁹⁰³ Corbin, 1993 [1958], p. 194

⁹⁰⁴ Cassirer, 1975 [1932], p. 345

⁹⁰⁵ Puigarnau, 1995, p. 114

sustancia intermedia, a caballo entre lo sensible y lo inteligible⁹⁰⁶. El mundo retiene una fragancia del mundo inteligible a través de lo bello. Por ello, la ontología neoplatónica considera a lo bello como el resplandor de la luz del Ser, que emana del Uno.

El azul de un cielo primigenio ya aparece en una de las primeras obras maestras mironianas, *La masia* (1921-22) cuando aún se atenía a una gramática personal figurativa. Recuerda en buena medida el lenguaje del arte medieval. Las figuras dispuestas por el lienzo ofrecen una lectura claramente simbólica; se desprende de *La masia* un efecto similar al de un mosaico o un vitral gótico, y es que a Miró le fascinaba el sentido popular del arte. Aseguraba: «El arte popular me conmueve siempre. En ese arte no hay trampa ni truco. Va directamente al objetivo»⁹⁰⁷, uno de los aspectos más decisivos de su estética.

Como en el arte cristiano de la Edad Media, no se pretende un estudio de la luz física, es decir, una representación empírica que intente mimetizar cómo se percibe la luz en el plano físico, la luz a través del aire o del objeto, sino la luz desde el propio objeto, emitida por él⁹⁰⁸, una luz por tanto en buena medida sutil y subjetiva. La luz parece emanar de cada una de las partes o incluso de los ojos del que la contemple, rehuendo los focos de luz de la perspectiva artificial que nació en el renacimiento, como en *El campo labrado* (1924). Por ahondar en los vínculos entre la luz y lo bello, los autores que aunaban el neoplatonismo con el cristianismo en el gótico establecieron una equivalencia entre ambas cualidades, en función del resplandor que emitía la obra y cada elemento⁹⁰⁹. A un artista tan atraído por el románico y el gótico como Miró esa forma de pensar no debía de resultarle insólita.

En una carta de Miró a Picasso, escrita en 1925, el pintor catalán le confesaría: «prefiero caminar toda la vida en las tinieblas mientras al final de mi existencia descubra alguna chispa, algún rayo de *sol puro*, a andar como todos los jóvenes en una iluminación artificial tomada de los arcos voltaicos»⁹¹⁰. Pues bien, unos quince años después, a finales de los años treinta, parecía ya haber sido capaz de captar el sol puro y haber acertado a representar un mundo cósmico puro en los grandes paneles de la serie «Blau», como en *Blau I*.

⁹⁰⁶ Puigarnau, 1995, pp. 36-37. Lo hermético y lo imaginativo han sido comentados a menudo en la tesis como ámbitos intermedios; toda esta investigación podría considerarse como un estudio de aquello que sirve para relacionar aspectos que una mirada apresurada consideraría separado, falsas dicotomías que hieren el fenómeno unitario que, según cierta mirada, es la vida.

⁹⁰⁷ Miró, 2000, p. 335.

⁹⁰⁸ Nieto Alcaide, 1989, p. 64.

⁹⁰⁹ Nieto Alcaide, 1989, pp. 44-46.

⁹¹⁰ Recogido en Balsach, 2007, p. 119.

Por ello, en uno de los varios autorretratos que pintó durante su vida, ya con su lenguaje propio más característico, se pintó como si sus dos ojos fueran dos soles, tal y como lo interpreta Balsach, especialista en el pintor⁹¹¹. Traza de forma visual la famosa analogía de Goethe entre el ojo y el sol que comparten naturaleza, un paralelismo ya expuesto por Plotino. Para el filósofo de la Tardo Antigüedad, igual que en el hinduismo tradicional, el conocimiento de lo sagrado implicaba una contemplación que llevaba al éxtasis⁹¹², objeto último de su método, como prueba el orden de las 6 *Enéadas*, que finalizan con la meditación definitiva en el Uno. La experiencia máxima en su método consistía en esa contemplación de lo divino bañado en su luz, que viene a ser él mismo⁹¹³. Para ello, y como diría Goethe y mostraría formalmente Miró en su *Autorretrato II*, el ojo humano tenía que compartir naturaleza con ese gran ojo divino del sol.



Joan Miró, *Autorretrato*, 1938

6.3. El artista mágico y su modelo arquetípico

Indudablemente el artista es casi un dios, da en su obra un soplo de vida incomprensible y extraño⁹¹⁴.

Hasta ahora, nos hemos ceñido al ámbito macrocósmico, un hacedor universal en plena acción de alumbrar lo existente. Pero como se ha visto ya a menudo en la tesis, la mentalidad hermética traza constantes analogías entre los diversos estados, de lo más sutil a lo más basto, de lo minúsculo a lo gigantesco, de lo histórico a lo eterno. Y lo

⁹¹¹ Balsach, 2007, p. 214

⁹¹² Puigarnau, 1995, p. 57.

⁹¹³ Luz del Uno: *Enéada*, V, 3, 17, en Plotino, 2009, pp. 78-79. Final Enéadas: *Enéada* VI, 9, 9-11, en Plotino, 2009, pp. 550-554.

⁹¹⁴ Bécquer, 2001 [1871], pp. 231-232.

que en lo descomunal efectuaría el demiurgo, en la faceta humana pueden protagonizarlo básicamente dos tipos de personajes: el mago y el artista, aún más en el caso de algunos artistas que unen las dos tendencias, miembros de lo que se ha denominado en el capítulo sobre la imaginación la comunidad vertical imaginativista, con su uso de la imaginación activa mediadora, para anclar en lo sensible lo intuido de lo inteligible.

De maneras diversas pero semejantes, el artista, el mago, el chamán, el alquimista o quien medite en una gnosis, se desenvuelven como el demiurgo, son sus versiones a escala humana, crean en un grado u otro, lo que implica que ponen en juego las mismas energías que puso el gran hacedor cósmico. De hecho, en el texto de referencia para este trabajo, el *Corpus hermeticum* ya se indica que el ser humano, al observar el trabajo creativo del divino Artesano, desea emularlo⁹¹⁵. Ya Eliade había apuntado que los artistas en sentido hermético seguirían el modelo original de la creación instaurado por la cosmogonía del demiurgo⁹¹⁶.

Es decir, que el mago, el filósofo o el artista adscritos en mayor o menor medida al esoterismo —en sus muchísimas y a menudo opuestas variantes, de los anárquicos practicantes de la magia del caos al cortesano Ficino, tradicionalistas, herméticos, teósofos de diversos pelajes...— pueden sentir que sus acciones creativas son una versión reducida e imperfecta, pero versión al fin y al cabo, de las de un Dios creador del mundo, una gran dignidad otorgada al artista que luego retomarían los románticos bebiendo de la raíz neoplatónica. Si el ser humano puede calificarse de gran maravilla, como se lee en el *Asclepio*⁹¹⁷, es por la esencia divina que porta, el *nous* que es imagen del divino. Y si constituye la imagen de Dios, puede colegirse su potencia en cuanto a capacidad de generar, incluso de dirigir las fuerzas cósmicas, según se profundizará un poco más adelante.

El poeta Yeats planteaba que ambos, artistas y magos, trabajaban con unas fuerzas similares, desde la misma base, con unas fuerzas creativas reales como mínimo en el plano de la imaginación. Yeats en la disputa entre cuál de ambos roles sociales primaba sobre el otro, pensaba que tales fuerzas intervienen de una forma más completas en el

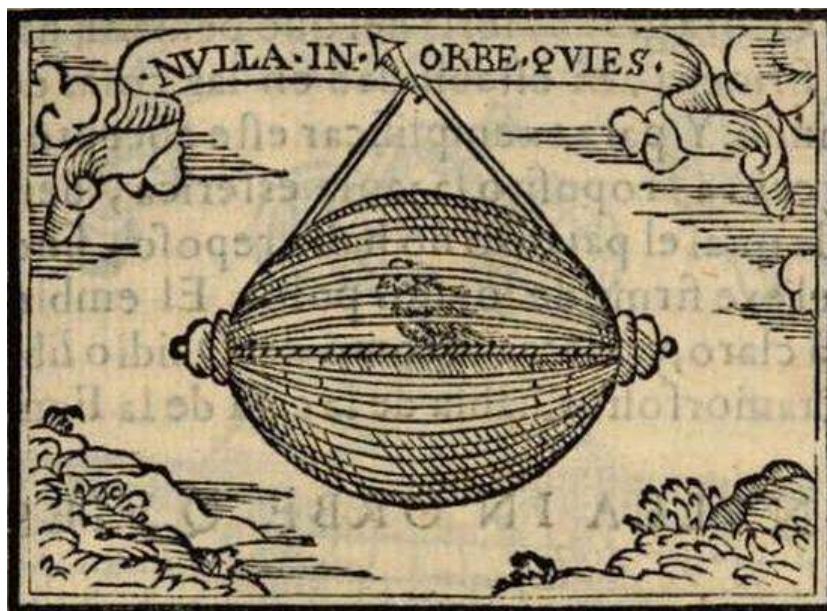
⁹¹⁵ *Corpus hermeticum* 1.13, en Renau Nebot (ed.), 1999, p. 82.

⁹¹⁶ Eliade, 1995 [1949], p. 15 y ss., especialmente pp. 25-28. Los poderes creativos del ser humano se acercan a los que posee Dios, modelo perfecto: G. S. Rousseau, «Mysticism and Millenarianism: "Immortal Dr. Cheyne"», en Merkel y Debus, 1988, pp. 192-230, p. 219.

⁹¹⁷ *Asclepio*, 6, en Copenhaver (ed.), 2000 [1992], p. 202. En el mismo texto está el famoso fragmento de la construcción de ídolos en esculturas, a las que dar vida, hechas por seres humanos comparables en su poder creador al demiurgo: *Asclepio* 23-24, en Copenhaver (ed.), 2000, pp. 215-216.

acto estético⁹¹⁸. Sobre ello nos extenderemos un poco más unos párrafos más abajo. Cabe tener presente que Yeats —como su colega y rival mágico Crowley— combinó ambos, ya que al tiempo que brilló como gran poeta —y gran teórico de la estética—, fue asimismo un mago ceremonial práctico de la Golden Dawn, la fraternidad que marcó un antes y un después en el esoterismo de finales del siglo XIX.

El artista-mago se halla en la misma posición que un emblema de Sebastián Covarrubias, *Nulla in orbis quies*⁹¹⁹. La jaula o el mundo da vueltas incesantemente, cambiando todo lo que se encuentra en él por dicho movimiento. Pero el sabio platónico, el alma o el artista-mago saben permanecer en el incambiable eje, que siempre se mantiene en su posición pero que hace girar al resto, un poco como el *anima mundi* en la ontología platónica.



Covarrubias, «Nulla in orbis quies», *Emblemas morales*, 1610

El artista mago en general ha intentado trascender su dimensión sentimental, al menos por lo que se refiere a lo creativo, para alcanzar ese estado demiúrgico consistente en unirse al núcleo cósmico de las fuerzas generatrices para colaborar en la transformación universal; el artista mago intenta pues seguir el modelo mítico del ur-creador. Torres-García profundizó en una forma de entender el arte de claras resonancias platónicas: pensaba que el artista tenía que ser una persona de sensibilidad superior, capaz de captar el orden interno de las cosas, que intuya imágenes, sentidos y

⁹¹⁸ Claire Fanger, «Mirror, Mask and Anti-self: Forces of Literary Creation in Dion Fortune and W. B. Yeats», en Versluis, Irwin, Richards y Weinstein, 2008, pp. 161-184, p. 171.

⁹¹⁹ Debo a Joaquín Huertas que me pusiera tras la pista de este emblema, así como su interpretación del mismo.

relaciones absolutas, dentro de ese orden supremo, conectado a la idea y, por tanto, a la verdad. Entonces, más que constituir una práctica estética, la obra puede transmitir una experiencia espiritual de participación en el orden cósmico subyacente⁹²⁰.

Es más, el magno milagro que resulta el ser humano se puede justificar en que, por ejemplo, él continúa la labor creativa del mundo iniciada por Dios. Seguramente se deduce que el mago teúrgico o el artista son capaces de desarrollarlo de una manera más próxima al modelo divino. En líneas generales, la sensibilidad más o menos hermética considera que, entre todas las criaturas, el ser humano tiene la potencia divina de ser un agente de creación, debido al *nous* hecho a imagen y semejanza.

Es más, la filiación artística resulta tan intensa que la propia palabra demiurgo, según se apuntó ya antes, resultaba un arcaísmo de artesano; no es solo que se comparara al artista con Dios, sino que para explicar a la divinidad —o a su variante demiúrgica— se empleaban analogías con el artista o artesano. Por ejemplo, en el texto *Kore Kosmou* de los *Extractos de Estobeo*, Dios es llamado por el fuego «Señor, artesano de este mundo nuevo»⁹²¹, una comparación que ya se encontraba en Platón⁹²². Ese artesano demiúrgico posee una dimensión universal, con el objetivo de ordenar la materia. De ahí que fuera frecuente entre los autores del platonismo medio utilizar símiles con las faenas artísticas y artesanas para describir la tarea del demiurgo⁹²³. El paralelismo tomó variantes tan diversas como que Juan Calvino comentara que los cielos habían sido creados por un maestro artesano; ello da pie a García Arranz para que especule con que dicha idea podría hallarse en el punto de partido del gran arquitecto del universo, figura central de la masonería⁹²⁴.

Esa imbricación entre estética y teología ha cambiado mucho durante la historia. De acuerdo con Kris y Kurz, la analogía entre Dios y el artista tomó al menos dos variantes: la medieval, en la que para hacer comprensible a la divinidad se la comparó con el artista; por la otra, la renacentista, en la cual se procedió a la inversa: para conferir

⁹²⁰ Marisa García Vergara, «La cuadratura del círculo», en Doménech Tomàs, Yvars et altri, 2007, pp. 31-56, p. 34.

⁹²¹ *Extractos de Estobeo* XXIII, 55, en Renau Nebot (ed), 1999, p. 376

⁹²² Además de las referencias al *Timeo* al inicio del capítulo, en *La República* Sócrates nombra al demiurgo como artesano del cielo, gran artífice de la armonía cósmica que observamos en las estrellas y sus movimientos: *La República* 530a-b, en Platón, 1992b, p. 361.

⁹²³ O'Brien, 2015, p. 305. Ya Platón en la *República* utiliza la expresión «artesanía de las imágenes»: *República* 599a, en Platón, 1992b, p. 463.

⁹²⁴ García Arranz, 2017, p. 167. Aunque en mi opinión tanto peso para esa valoración masónica puede tener el cristianismo calvinista como el propio influjo hermético y platónico, dado el peso intelectual de esas corrientes filosóficas en la construcción teórica de la fraternidad.

mayor dignidad al creador de arte, se lo relacionó con el creador arquetípico: Dios⁹²⁵. Con todo, y desde un punto de vista hermético, la relación no es tan unidireccional, ya que como en el medievo el artista sirve para trazar analogías con el demiurgo, con la divinidad creadora o con su principio; no obstante, está claro que en el Renacimiento la potencia creativa cuasi divina del artista sirvió para incrementar su estima social. En el Romanticismo esa idea tomó la forma de la figura del genio.

Las artes visuales de ambos periodos se caracterizan todavía por lo que Brea llama imagen:materia. Brea piensa que el público le otorga al tipo de artistas que crea imágenes de ese tipo —imágenes que dejan un objeto sólido—, una consideración de genialidad⁹²⁶; la obra paradigmática de ese tipo de imagen sería una pintura carismática que convierte cada imagen en un objeto único, con un instante mítico a recordar, eternidad encapsulada. Y, con los siglos, el artista con capacidad para ello va incrementando su prestigio público.

Sobre la dimensión social, en ese punto sí que existen diferencias más pronunciadas entre el mago y el creador de obras estéticas. Una de las diferencias más claras entre artista y demiurgo —ya sea entendido este como Dios Uno o como primera creación— es su nivel de poder. El artista únicamente goza de omnipotencia para con su obra, pero en el entramado social su posición ha sido históricamente a menudo frágil. Quizá el estatus del mago ha sido muy variado, pero la sensación de poder que el común de la gente ha tenido respecto a él ha sido casi siempre muy superior. El mago en sus diversas variantes (teúrgo, nigromante, hechicero) es alguien a quien vigilar puesto que goza del poder de provocar daños; en cambio, el artista tuvo que luchar por su prestigio y su consideración social en muchos periodos históricos, y eso que son una de las profesiones humanas más similar a la del demiurgo.

Ahora bien, dentro de la propia obra el artista es Dios. En la obra el creador se siente igual a los dioses, capaz, como el doctor Frankenstein, según se verá al final del capítulo, de dotar de vida a la materia inerte. La historia de *Providence* (Alain Resnais, 1977) es una recreación efectuada en la mente de su creador, un escritor anciano moribundo. Los personajes a veces incluso hablan con la voz del escritor; a su vez, los escenarios cambian⁹²⁷ o se tornan en otros según sus caprichos, en esta muestra de posmodernismo maduro. El narrador anciano fusiona sus deseos de escribir una nueva

⁹²⁵ Kris y Kurz, 2010 [1979], pp. 58-59. Artista como demiurgo: García Font, 2000, p. 33.

⁹²⁶ Brea, 2010, p. 17.

⁹²⁷ http://www.dailymotion.com/video/xmffep_providence-extrait_shortfilms [última consulta, 25-08-16].

novela con episodios y personas de su vida, fabulaciones sobre la vida de la gente de su entorno, o también inspiraciones de cariz simbólico, en una noche de dolor, alcohol y sueños; tras ella, la siguiente jornada se vuelve más convencional, con los personajes de carne y hueso que se reúnen con él para agasajarle por su cumpleaños. Ya Leonardo hablaba del artista como señor y dios de sus creaciones⁹²⁸.

O podemos añadir otro posmoderno, en este caso literario: Thomas Pynchon. El dramaturgo que representa la hermética obra de teatro dentro de la novela pynchoniana *La subasta del lote 49*, director teatral que ha alterado un poco el original jacobita, ya que él sabe lo que necesita la historia, le dice a la protagonista Edipa: «Pero la realidad está en esta cabeza. La mía. Yo soy el proyector del planetario, todo el cerrado microcosmos que se ve en el círculo del escenario sale de mi boca, de mis ojos y a veces también de otros orificios»⁹²⁹.

Y en algunas obras ese poder incluso se aplica a «lo real» dentro de la ficción, no solo al discurso, como en una novela ya repetidas veces comentada, *La otra parte*, de Kubin. Patera, el millonario que ha creado Perla, la ciudad del país de los Sueños, disfruta allí de una omnipotencia máxima, no la simple física del tirano, basada en el dominio político o social, sino la divina del que impone su estado espiritual a la materia que comanda. Patera ejerce de cacique plenipotenciario máximo de Perla. Multimillonario, decide construir una ciudad *ex novo* en un recóndito lugar de Asia, en el que se ha convertido en amo absoluto; reina sin ser visto casi nunca, proteiforme en su cualidad de demiurgo, como constata aterrorizado el narrador de la novela en su primer encuentro con él⁹³⁰.

Retornando al rol social del artista, a menudo mejor pagado pero menos valorado que el hechicero —a quien se teme—, incluso corren muchas historias legendarias sobre artistas castigados tras una obra maestra, para que, debido a la punición, no pudieran superar la obra maestra para otro cliente, con ejemplos persas, rumanos o chinos⁹³¹. En *Andrei Rublev* (Andrei Tarkovski, 1966) el cineasta incluyó este tema cuando el Gran príncipe ordena arrancar los ojos a sus artesanos, para impedir que realicen una labor

⁹²⁸ Recogido en Kris y Kurz, 2010 [1979], pp. 55-56. Otro gran autor que trazó paralelismos similares entre lo divino y lo estético fue Pessoa, para quien el talento artístico constituía un regalo divino: Pasi, 2001, p. 696.

⁹²⁹ Pynchon, 2016 [1966], p. 80.

⁹³⁰ Kubin, 1988 [1909], p. 162.

⁹³¹ Kris y Kurz, 2010 [1979], p. 81.

todavía mejor para su hermano⁹³². En esa película el cineasta mostró sus reflexiones sobre la esencia de la experiencia plástica.

El castigo a ese tipo social conforma uno de los mitemas masones. El genio puede controlar a los espíritus del fuego, como se indica en el relato masónico de Nerval *Historia de la reina de la mañana y de Solimán, príncipe de los genios*, ideas y mitos masónicos que reúne sin explicitar esa condición. Según una forma esotérica de entender la narración bíblica, ciertos artistas, científicos o magos provendrían de la estirpe de Caín, serían aquellos que se esfuerzan en hacer su voluntad para transformar el mundo, mientras que el resto pertenecen a la estirpe de Abel, caracterizada por aceptar la voluntad de Dios. Estos hijos de Caín son benefactores de la humanidad, pero en cambio en vida sufrirán el desprecio colectivo⁹³³.

Un personaje, Tubal-Kaín, de claras resonancias masónicas y arquetipo del artista visionario, le explica al protagonista de la novela, otro miembro de los de esta estirpe: «Genios benéficos, autores de la mayor parte de las conquistas intelectuales cuyo orgullo colma al hombre, somos a sus ojos los malditos, los demonios, los espíritus del mal»⁹³⁴. En esa obra artística creativa, el protagonista defiende que no se ha de mimetizar la realidad para no ser esclavo de ella, sino mezclarla con las fantasías más extrañas, buscar lo desconocido hasta llegar a irritar a Jehová con ello⁹³⁵.

Lo expuesto por Nerval concuerda con una forma hermético-neoplatónica de entender el arte. La demiurgia artística con influjo esotérico mayoritaria en esta tesis no busca la copia mimética sin más⁹³⁶. En la tradición neoplatónica de teoría estética, se cree que la visión interior adquiere mayor peso que la mera imitación de lo que se ve, al querer representar la esencia de las cosas, su arquetipo. El objetivo en los términos expresados en la tesis sería conectar con la dimensión imaginal o incluso la inteligible, con las ideas-raíz, para mostrar el modelo que es trasladado a lo sensible.

Esta cuestión de qué debía copiarse fue motivo de reflexión en la estética renacentista. Aunque se estima que uno de los cambios del *cinquecento* respecto al *quattrocento* fue el mayor valor que se otorgó a la imaginación, la invención, lo

⁹³² Larga secuencia que comienza en el 13:30 del siguiente enlace:

http://www.dailymotion.com/video/xy5jic_andrei-rublev-1971-pt-2_creation [última consulta 2/1/17].

⁹³³ Nerval, 2010, pp. 229-231 y 295.

⁹³⁴ Nerval, 2010, p. 231. En buena media, en el personaje central del relato de Nerval se halla sin demasiados tapujos Hiram Abiff, encarnación de cada masón dentro del simbolismo de la fraternidad.

⁹³⁵ Nerval, 2010, p. 33. Un ejemplo más o menos contemporáneo de ese planteamiento se encuentra en Rudolf Steiner: Steiner, 2006, pp. 138-139, entre otros muchos ejemplos.

⁹³⁶ De hecho, ya en Platón la mimesis tiene mayor complejidad que el retrato naturalista, como ya se planteó en el capítulo sobre las imágenes.

inacabado y, por consiguiente, el interés por los bocetos, características muy claras en el manierismo⁹³⁷, esa querencia ya se hallaba aunque no tan acentuada. 50 años antes. De acuerdo con la teoría del arte neoplatónica, en lo que debería de fijarse el artista es aquello en lo que ya se centró el demiurgo: el modelo inmutable que es el que hay que mimetizar, no aquello generado en la materia⁹³⁸, que sería su plasmación.

Sobre la teoría estética hermético-neoplatónica, Azara plantea el ejemplo del manierista Zuccaro. El artista no se inspira en la naturaleza directamente, sino que se forma una idea, un *disegno* interno, y luego busca lo sensible. En la materia, imaginación mediante, el pintor o escultor debería de intentar aclarar y precisar la idea, proceso de plasmación ineludible debido a que el ser humano no puede ver ideas invisibles, hasta que no tienen soporte material que las hace visibles, teoría digna del tiempo previo en las conceptualizaciones abstractas del racionalismo. Pese a tratarse de un doble desvaído del original, la creatividad humana actuaría de la misma manera, por el mismo principio, que la divina⁹³⁹.

Quién sabe si por influjo neoplatónico o por un discurrir propio, pero la misma idea del modelo original es reflexionada en el misticismo judío. En la Biblia y en la tradición talmúdica hay referencias a Yahweh como creador que trabaja con bocetos y partiendo de un plan. El demiurgo como arquitecto, como en el rabino Oshaya, que lo llama el señor arquitecto —de nuevo, muy masónico. Constituye este uno de los grandes debates dentro del judaísmo de la Tardo Antigüedad, cuando se introducen tendencias helenistas que niegan la posibilidad de una creación *ex nihilo*, de la nada, algo que sería consubstancial a la cosmogonía judía, reflejada en la Biblia, pero no al demiurgo griego, que no implica una *creatio ex nihilo* necesariamente. De ahí que se le asigne dicho influjo helenista.

Un lienzo de Remedios Varo ilustra muy bien la idea de lo imaginal-arquetipo, exponiendo una teoría de la creación en esos términos; se trata de *Creación de las aves*. En el óleo encontramos un peculiar ser teriomorfo, con cuerpo próximo a lo humano pero con plumas, que se dedica a crear pájaros, surgidos de su pincel, que parte de una cuerda de un violín que lleva colgado del cuello; por su parte, los colores surgen de un insólito aparato, conectado con el aire exterior, (¿los elementos?), y la luz se origina en una estrella lejana que este insólito demiurgo aviar aumenta a través de una lupa.

⁹³⁷ Para muestra de esta forma de analizarlo, cfr. Kris y Kurz, 2010 [1979], pp. 54-55.

⁹³⁸ *Timeo* 28a-b, en Platón, 1992, p. 171.

⁹³⁹ Azara, 1992, pp. 146-147.

La obra evidencia el conocimiento de Varo de las ideas sobre la creación de Gurdjieff, tal y como el maestro espiritual ruso las publicó en *Relatos de Belcebú* a su nieto, con su Ley del Tres, de la dualidad y la conciliación de la misma, y la del Ocho, del movimiento incesante de la vibración universal y la creación de tipos⁹⁴⁰. El cuadro retrata la idea del ser arquetípico que junta la luz, colores y conocimiento para que se manifiesten las criaturas.

Además, el trasfondo platónico y neoplatónico se hace asimismo patente; como indicamos, en la teoría platónica de la belleza enunciada en el *Timeo*: el artífice debe originar de esta manera, fijar su mirada en el ser inmutable, modelo de la obra, el resultado será necesariamente bello, pero si lo hace observando aquello concretado en lo físico, ya no lo será⁹⁴¹.

En otro de los lienzos de Varo comentados en la tesis, en concreto en el capítulo sobre la astrología del anexo, *Creación con rayos astrales*, hay pintado un tema con paralelismos: otro hacedor dirige rayos estelares para, dirigidos mediante espejos, formar el cuerpo sutil de su creación. Ese demiurgo, además, se guía por un libro que tiene abierto, como si siguiera el bosquejo ahí trazado.

Ya Octavio Paz había indicado sobre la pintora surrealista que ella no inventaba, recordaba, unas apariciones que constituían sombras de arquetipos; para el intelectual mexicano, su arte tiene algo de conexión con lo primigenio. Además, añade Paz en el artículo, esas apariciones no se parecen a nadie, son completamente originales⁹⁴².

⁹⁴⁰ Tere Arcq, «La llave esotérica. En busca de lo milagroso», en Arcq, Engel, [et al.], 2015, pp. 17-87, pp. 70-73. Sobre lo esotérico y Varo cada vez hay más investigaciones académicas, como Lepetit, 2014 [2012], p. 289. Respecto a este tema, como anécdota, el tema del hacedor de pájaros recuerda a uno de los evangelios apócrifos, el *Evangelio de la infancia de Tomás*, en el que un Jesucristo infantil crea pájaros hechos con arcilla, que alzan el vuelo cuando Jesús se lo ordena. Anónimo, sin datos, recogido en <http://escrituras.tripod.com/Textos/EvTomas.htm#>

⁹⁴¹ Según apuntamos: *Timeo* 28a-b, en Platón, 1992, p. 171.

⁹⁴² Octavio Paz, 2001b, pp. 375-377.



Remedios Varo, *Creación de las aves*, 1957

6.3.1 Creación continua

En el siguiente subapartado se va a profundizar en un aspecto singular de una teoría de la creación cósmica próxima a la magia. Ya se ha enfatizado la preferencia por artistas que hagan de sus obras un ejercicio constante de *mitopoiesis*, estableciendo nuevos universos que incorporan su mitología particular. Una intuición derivada es la de que el mundo se crea de continuo; por ejemplo, en buena medida la magia del caos intenta operar según esos parámetros. El universo como algo que se teje continuamente, un papel en el que el ser humano resulta privilegiado, dada la filiación de su *nous* con el divino.

La lectura de los textos de Platón ofrecida por Sales i Coderch propone un demiurgo que puede servir como figura mitopoética, una personificación del proceso de ordenación cósmica; como tal, puede devenir ejemplo para personas que sean ellos mismos constructores de cosmos mediante el dominio del pensamiento⁹⁴³. Un empeño que no debería de ser exclusivo de quien se dedica a las artes. Cualquier puede transmutar el mundo. Lo real se construye constantemente, en una *creatio continua*, con

⁹⁴³ Sales i Coderch, 1992, pp. 185-186.

lo lúdico como única finalidad de la dinámica creación continua del Cosmos. El maestro hindú Abhinavagupta encuentra la raíz de la deidad en su «div», jugar⁹⁴⁴.

Probablemente Giordano Bruno estaría de acuerdo. Gómez de Liaño resume el punto de vista de Bruno —y con él de los herméticos— sobre la creación de la manera siguiente: «El universo es un acto de demiurgia infinita, de actividad sin límites; todo lo que sea negarlo es un atentado contra la capacidad infinita de hombre y Dios»⁹⁴⁵. Bruno reflexiona que el universo es infinito debido a que esa es la naturaleza de Dios, y así la concepción del universo resulta mucho más excelente. Si Dios es infinito, lo que origine Él también lo será, y a la inversa; Dios comprende en acto infinitas dimensiones de número igualmente infinito⁹⁴⁶.

El sabio busca el eje, el centro, para partir de él. Como reflexiona C. G. Jung, con su mezcla de psicología, simbología y mito:

*The accentuation of the centre is again a fundamental idea in alchemy. According to Michael Maier the centre contains the “indivisible point” which is simple, indestructible, and eternal. Its physical counterpart is gold, which is therefore a symbol of eternity. In Christianos the centre is compared to paradise and its four rivers. These symbolize the philosophical fluids, which are emanations from the centre*⁹⁴⁷.

Uno de los muchos emblemas de *La fuga de Atalanta* ilustra el valor del centro hermético, mostrando los elementos constituyentes del mito: el sabio hermético el centro y la esfera —trazada por el compás—, la cuadratura del círculo, los humanos primordiales... El alquimista ha dotado aquí ya a la *prima materia* (el círculo, el todo, el caos) de un orden, el punto central que permite trazar la circunferencia y hacer que aparezcan las figuras primordiales. El huevo cósmico que se cuece en el atamor muestra lo divino en él.

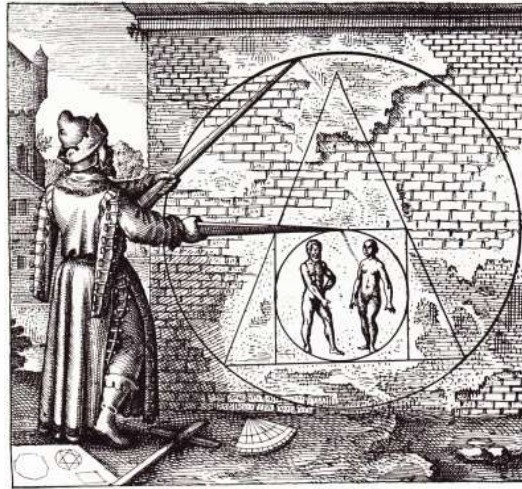
⁹⁴⁴ Recogido en Panikkar, 2012, p. 92. El *homo ludens* de Huizinga y la teoría de juegos no están lejos.

⁹⁴⁵ Recogido en Bruno, 2007, p. 162. Con Dios un poco como la raíz del *nous*, el entendimiento universal, como causa primera del mundo: Bruno, 2007, pp. 78-81.

⁹⁴⁶ Bruno, 2007, pp. 175 y 181.

⁹⁴⁷ Jung, 1976 [1967], pp. 148-149. Traducción propia: «La acentuación del centro es de nuevo una idea fundamental en alquimia. Según Michael Maier, el centro contiene el “punto indivisible” que es simple, indestructible y eterno. Su contraparte física es el oro, el cual es en consecuencia el símbolo de la eternidad. En Christianos el centro es comparado con el paraíso y sus cuatro ríos. Ellos simbolizan los fluidos filosóficos, los cuales son emanaciones desde el centro».

Here followeth the Figure conteyning all
the secrets of the Treatise both great & small



M. Maier, *La fuga de Atalanta*, «Emblema XXI», 1617

En esta cuestión hermetismo y la posmodernidad, en las teorías defendidas por filósofos franceses como Derrida o Deleuze, los planteamientos resultan aparentemente irreconciliables. La idea de Derrida de organización sin centro, o en el caso de Deleuze las estructuras rizomáticas se dirían alejadas de esta preeminencia de lo central. Sin embargo, el hecho de que el centro hermético no sea invisible, su gusto por la hermeneusis o cierta acracia antimonista en las instituciones o la cultura, de un hermetismo sin iglesia central que establezca jerarquía o doctrina —igual que en la alquimia, que depende de uno mismo y de la inspiración divina—, y que ha permanecido generalmente en el subterráneo o en la periferia, y no por simple azar, muestran más similitudes que las que otorga una primera y apresurada impresión.

Una idea contemporánea respecto al fenómeno religioso bastante en boga propone que se instauran realidades constantemente con la imaginación, las cuales a su vez generan futuras realidades y mundos alternativos, afectados igualmente por la imaginación humana, en un ciclo de autocreación continuo, lo cual, proyectado a la cuestión divina, hace que tal vez —solo como hipótesis— el ser humano haya creado a la divinidad o a los dioses, pero esa creación ha transformado su realidad y su mundo; también se deriva de ello que una realidad con lo divino ha modificado y seguirá haciéndolo las condiciones futuras⁹⁴⁸. Una forma de entenderlo muy psicologista compartida por la magia del caos.

⁹⁴⁸ Kripal, 2015 [2011], pos. 5562. El filósofo de lo religioso J. Kripal utiliza este planteamiento como posible explicación del marco OVNI, al explicar el caso del escritor Strieber y su manera de intentar entender qué le sucedió al ser abducido.

En la teoría neoplatónica, sobre todo la ficiniana, el mago —como el artista, añadiríamos— cumple un papel mediador esencial; igual que el chamán, pone en contacto las varias dimensiones del universo, conecta las ideas de lo inteligible con el alma del mundo gracias a su dominio de las imágenes, y con ello transforma el plano físico⁹⁴⁹. Las ideas neoplatónicas transmigraron del Renacimiento al Romanticismo, por ejemplo en Schelling, Novalis o Coleridge, recobrando un cierto espíritu, recuperación que, a menudo, se omite en los tratados al uso del periodo. El artista como visionario que crea un universo propio y autónomo pero también como liga todas las facetas de lo existente.

Muchas de las técnicas del chamán para entrar en trance se parecen al mito del artista tal y como se ha ido gestando en diversas sociedades, o de cómo legendariamente tiene que ser, leyendas sobre su rareza, su necesidad de soledad absoluta⁹⁵⁰, su inmersión en la naturaleza o uso de estupefacientes para embriagarse, recursos similares a los que ya se vio en el capítulo sobre el arte y el chamanismo, utilizados por los hechiceros. El público espera esos detalles y el biógrafo del artista, si no los encuentra, puede inventarlos y añadirlos.

El Romanticismo es la época paradigmática para reforzar ese arquetipo del artista; en él se exploró la figura del artista-mago que se movía como un chamán por otros mundos gracias a su poder visionario y su talento para lo mítico, como Novalis, Blake, o en las siguientes generaciones simbolistas, Baudelaire o Rimbaud; la magia recuperó con ellos parte de su fascinación en la historia de la cultura. Baudelaire pensó en la imaginación como algo que iguala al creador con el Hacedor, ya que el ser humano está hecho a su imagen y semejanza, por lo que puede planificar, imaginar e inventar⁹⁵¹. Por su parte, impulsado por la idea romántica del artista como demiurgo, Rimbaud exploró esa posibilidad hasta su desengaño final, cuando dejó de ser poeta de una manera radical, con esos cambios diametrales habituales en él⁹⁵².

Otro de los rasgos que retornan es la idea del genio, la autoconciencia orgullosa del valor propio, con su zénit quizá en Miguel Ángel. Aunque el respeto social por el artista

⁹⁴⁹ Yates, 1983 [1964], pp. 84-85.

⁹⁵⁰ Dodd imputa (y crítica) a Demócrito el haber introducido en la literatura la noción del poeta separado del resto de seres humanos, además de a la poesía como algo revelado y más allá de la razón: Dodds, 1985 [1951], p. 87, aunque también se encuentran en otras culturas, como la taoísta china: Kris y Kurz, 2010 [1979], pp. 109-111.

⁹⁵¹ Faivre, 2000, p. 122.

⁹⁵² Por ejemplo Palau i Fabre explora esa manera de interpretar la extraña y radical trayectoria del poeta simbolista: Palau i Fabre, 1997, p. 358. En cuanto a Baudelaire y su punto de vista sobre la imaginación: Baudelaire, 1976, pp. 623-628.

en la sociedad burguesa sea inferior, desde las vanguardias esa idea volvió a recuperar atractivo. Podemos pensar en J. Beuys y su *La rivoluzione siamo noi*, en cualquiera de sus versiones, con el artista que encarna verdaderamente el mensaje utópico que se asignó a la política desde finales del siglo XVIII; tras matanzas sin fin promovidas desde lo político en todas sus variantes del espectro, de izquierda a derecha, el artista parece decir que la única revolución lograda más o menos valiosa ha sido la del arte.

La idea de genio romántica considera en términos generales que la idea demiúrgica se manifiesta en lo inconsciente y que algunos humanos pueden llegar a encarnarla. El *Ion* platónico inicia la sensibilidad romántica, con la idea desarrollada de un poeta inspirado por los dioses o por Dios. El genio kantiano logra imaginar aquello que resultaría inimaginable para aquel que no dispusiera de su talento visionario. Lo que hace un genio no es su conciencia sino algo preexistente y colectivo, un depósito de experiencias de la especie, fijada por el *anima mundi* y que se pone a disposición de la personalidad genial. Por ello, la genialidad pertenece a tal individuo ya desde su nacimiento, previa a la formación intelectual⁹⁵³.

El creador romántico se guía por su intuición, busca aquel conocimiento sagrado objetivo del que parte todo el conocimiento según la epistemología neoplatónica, una gnosis de la que el artista es transmisor, aunque desde luego se haga desde un gusto estético nuevo. Su objetivo deja de ser la imitación de la apariencia física para ir al abismo de las imágenes verdaderas o eternas, impulso del que Blake será la máxima expresión.

Uno de los aspectos más destacados del pensamiento esotérico desde el siglo XX es el énfasis dado a liberar al genio, realizar los actos necesarios como para que se manifieste en su máximo esplendor. Esa es la teoría de la magia de Crowley según Marco Pasi⁹⁵⁴. Puede relacionarse esa idea con la de creación autónoma. Si el artista se deja llevar por la inspiración divina que lo trasciende, la manía platónica, entonces el resultado será divino, no humano, ya que el pincel seguirá a la imaginación creativa, no a la personalidad del ejecutante, según una legendaria anécdota de un pintor chino del siglo XI⁹⁵⁵.

⁹⁵³ Béguin, 1981 [1937], pp. 176-177.

⁹⁵⁴ Recogido en Pasi, 2011, 141.

⁹⁵⁵ Recogido en Kris y Kurz, 2010 [1979], p. 53. Entre las muchas obras que se podrían citar, utilizaremos un tema musical, de *free jazz* concretamente, «Leo», de John Coltrane, en *Interstellar Space* (1967), un autor cuyos últimos discos se caracterizaron por esa posesión por las musas, por expresarlo a la manera clásica. <https://www.youtube.com/watch?v=KncD3ya0B1s> [última consulta 23-08-17].

Y el genio, por supuesto, tenía que ser original, un autor. Pero, ¿quién es el autor? Etimológicamente aquel que es él mismo, algo que escasísimos han conseguido⁹⁵⁶. Y tal como lo entendían, debía hollar la locura con frecuencia, si no caer en ella, en la estela del genio loco de un Holderlin, un Van Gogh o incluso, por qué no, un Nietzsche. Durante el romanticismo fue común entre sus artistas y teóricos pensar en la enfermedad como motor para impulsar a lo estético, la sensación compartida por el arte con la sexualidad de que uno necesita completarse o con el otro o con la expresión artística, algo a lo que ya apuntó Freud en su escrito sobre el narcisismo, recogiendo un fragmento de un poema del romántico Heine: «Enfermo estaba; y ese fue / de la creación el motivo: / creando convalecí / y en ese esfuerzo sané»⁹⁵⁷. No dual, el arte, igual que el amor, al mismo tiempo veneno y medicamento, algo que puede matar o curar. En cualquier caso, una fuerza con la capacidad de transformar tanto a quien lo realiza como a quien lo recibe —si es que hay demasiada diferencia en cuanto al efecto. Los surrealistas heredaron esa idea romántica del genio loco⁹⁵⁸.

Igualmente, dicha transformación continua puede proyectarse hacia uno mismo, algo que le resulta muy próxima a la escuela hermética, según Priani Sansó, ya que la corriente «parte de que no existe la identidad como realidad inmutable sino dinámica en el acto creativo»⁹⁵⁹. La vida como una obra de teatro a recrear-interpretar constantemente, algo que examinaremos más en detalle en el próximo y último capítulo de la tesis.

Además, el artista mago ha sido tradicionalmente tenido por alguien de naturaleza ambivalente⁹⁶⁰, una persona capaz de iluminar o de pervertir, de guiar o de desorientar, de rozar el empíreo o de lanzar al infierno. La doble naturaleza y la ductilidad de la obra la hace tan apetecible como provocadora, de ahí la ambigüedad con la que se ha tratado socialmente al artista.

Esa no dualidad se extiende incluso a la posibilidad de enaltecer el polo despreciado por las religiones ortodoxas. Existe la posibilidad de que Lucifer, el portador de la luz, devenga un contracreador respecto a Dios, el iniciador de un discurso alternativo. Se comprende que tal idea pueda tener implicaciones en cierta contracultura o en la narratología posmoderna, interesada en la proliferación de discursos que rompen el

⁹⁵⁶ Entre ellos Pitágoras, a quien sus discípulos llamaban *autos* por esa razón: Marvell, 2007, 2016, p. 192.

⁹⁵⁷ Freud, 1993 [1914], p. 7.

⁹⁵⁸ Choucha, 1991, 2015, p. 85.

⁹⁵⁹ Priani Saisó, 1999, p. 41

⁹⁶⁰ Kris y Kurz, 2010 [1979], pp. 82-83.

discurso monolítico. Sobre Lucifer como contracreador de discursos, con él que devendría en el paradigma⁹⁶¹.

Teológicamente ello tiene sentido, ya que contenido en el concepto demiurgo puede haber una manera de pensar en lo divino que puede alejarse de la del monoteísmo, ya que el dios de la creación física, equivalente a Yahveh, puede ser visto como el dios del mal, al haber generado la materia, Jehová como Satán, según algunas de las ramificaciones gnósticas. La imperfección del mundo, que contiene el mal, y la caída del Adam Kadmon estarían provocadas por ese demiurgo diabólico. La serpiente y Yahveh o Jehová verían sus papeles en el Génesis invertidos. Ello permite entender mejor las derivadas en el malditismo del artista, cada vez más luciferino y finalmente incluso satánico, que hay en la cultura desde el Romanticismo, en algunos casos un intento de integrar la mitad oscura implícita en la creación: si la creación cósmica se origina de un abismo que comprende lo positivo y lo negativo, el bien y el mal, el dios cósmico y el diablo, ¿por qué no hacer lo mismo con la creación microcósmica de la obra de arte?

Para cierta sensibilidad con trazas de este luciferismo, Fausto ha devenido uno de los símbolos del artista mago. En su recorrido heroico y trágico, actualiza a ese antepasado mítico de Gilgamesh, quien también buscó el secreto de la inmortalidad, aunque no logró obtenerlo. Fausto encarna la ideología de la ciencia⁹⁶², con una persona que deliberadamente vende su alma al diablo, a saber, pierde su alma a cambio de amor y de conocimiento.

El *Fausto* de Marlowe piensa que el conocimiento de su época no le sirve en su búsqueda de saber, ni el profano ni el religioso. Renuncia a esos otros conocimientos por la magia, para así ser como Júpiter en los cielos, dueño y señor de los elementos, le dice el ángel malo⁹⁶³. Finalmente, al menos en las versiones de Goethe, ha de retornar a la conciencia de alma, intentar recuperarla gracias a la intercesión del amor. Que muchos de los mitos prevalentes en la cultura occidental radiquen en una pérdida del

⁹⁶¹ Per Faxneld, «The Death of the Author and the Luciferian Reader: Ur-images, Postmodernity and Semiotic Self-Apotheosis», en Forshaw (ed.), 2017, pp. 425-446, p. 432. En una parte significativa del esoterismo del XIX Lucifer es entendido en el sentido etimológico de la palabra, a saber, el portador de la luz. Así lo pensaba la teosofía y la antroposofía (Granholm, 2014, p. 116). Las corrientes esotéricas de la mano izquierda continúan en buena medida esa tendencia, que les sirvió de punto de partida

⁹⁶² Aunque Pedro Azara establece una diferencia entre el de Goethe y el de Marlowe; en este segundo ve un émulo humano de Dios, con el mago obcecado en fundar un universo propio como el Júpiter celeste: Azara, 1992, p. 139 y ss.

⁹⁶³ Marlowe, 1993 [1604], p. 55.

alma⁹⁶⁴, no solo en Fausto, sino por ejemplo en el vampiro, no deja de ser sintomático de un estado cultural.

Fausto personifica el impulso científico, un factor que Sokurov realizó en su propuesta filmica. *Faust* (Alexander Sokurov, 2011), une al personaje con alguna de las características que luego se verán en el doctor Frankenstein, con ese anhelo de conocimiento racional, esa curiosidad insaciable y al tiempo la fuerza de las pasiones, que le lleva a percibir a Gretchen casi como si fuera [un ángel](#).

Pero tal impulso de conocimiento, como ya se ha visto en tantas ocasiones en la tesis, no implica una oposición al impulso hermético: al contrario, ya que Fausto consigue elaborar un Homúnculos que, para ser perfecto, ha de unirse con Galatea y su elemento, el agua; de esta manera completará la boda alquímica y encarnará la Naturaleza Perfecta. Esta existencia de elementos ocultistas permite entender que el propio Goethe definiera la obra como de drama alquímico de la primera letra a la última⁹⁶⁵.

Por esa patente lectura hermética diversos pensadores del ámbito esotérico, tanto desde su interior como historiadores, han reflexionado sobre el mito y trazado relaciones entre el artista-mago y el personaje. Entre estos investigadores, uno de ellos fue el religionista Corbin. En su lectura del mito de la segunda parte escrita por Goethe, Fausto renacerá en el Cielo, en el lugar en el que reina *Sophia aeterna*, además sin formar una dualidad complementaria con Mefistófeles, «el Espíritu falsificador, el *Antímimos*, no es el guía de luz de *Phos*; aporta la contradicción, no la complementariedad»⁹⁶⁶

Uno de los nombres más importantes del ocultismo, aunque mucho más situado en la parte de practicante que en la historiográfica, Eliphas Lévi, también se ocupa del mito fáustico. Realiza una lectura ocultista de la versión de Goethe, como una revisión de la parábola evangélica del hijo pródigo. En pos del espíritu científico y del amor sensual, Fausto propone un pacto al diablo, pero aprende la lección del placer —cualquier placer está destinado a consumirse y tornarse sufrimiento—, o también que cualquier conocimiento no vinculado a lo sagrado es incapaz de llenar el vacío de la naturaleza humana. Con una mirada cristiana, para Lévi, a consecuencia de ello Fausto retorna cual hijo pródigo, redimido de su *hybris* por el amor hacia Margarita

⁹⁶⁴ Harpur, 2006 [2002], p. 208. Y también la fuerza del amor: Por ejemplo, un artista tan cargado de pensamiento mágico como Artaud pensaba en el amor como fuerza cósmica que acercara al ser humano a la creación divina: Artaud, 1981 [1934], p. 50.

⁹⁶⁵ Recogido por Meakin, 1995, p. 34.

⁹⁶⁶ Corbin, 2000 [1984], p. 63.

Antes de terminar, todavía recuperaremos otro Fausto, a ser brevemente comentado por la combinación de arte, pensamiento mágico e implicaciones en los mitos básicos que configuran la cosmovisión hegemónica europea. Aquello que puede aplicarse al adepto alquímico servirá de igual manera al artista. Adrian Leverkühn, el compositor protagonista del *Doctor Faustus* de Thomas Mann, es comparado por David Meakin con «*the alchemist, we recall, was suspect for just the same reason, he was simia Dei, aping the Creation in hermetic microcosm*»⁹⁶⁷. Claro que el tono trágico de la novela tiñe la mirada de Leverkühn de ironía con la que juega dicha comparación. No sorprende el drama final de la existencia del compositor.

El modelo de referencia del *Doktor. Faustus*, de Thomas Mann, es obviamente el mito de Fausto y las obras de Goethe. El compositor Leverkühn, inspirado en cierta medida en Nietzsche, se zambulle en la tradición cultural germánica en un viaje trágico y apocalíptico, el más apropiado para una mitología tan oscura como la del final del mundo en la mitología germánica y su Ragnarök, con un final más desolador que en el resto de mitologías. Las peculiaridades de Hermes y del hermetismo fueron utilizadas por Thomas Mann en uno de sus rasgos más idiosincrásicos como autor, la búsqueda de una humanización de los mitos⁹⁶⁸, a los que a menudo añadió una distanciada ironía.

6.4 Los hijos de Saturno. La melancolía como el carácter del artista

En el siguiente apartado se va a explorar uno de los grandes tópicos para describir al artista, entre otros trabajadores intelectuales: su pertenencia a Saturno, y la melancolía consiguiente.

Saturno, señor del Tiempo, es asimismo el patrón de la melancolía, a la que está íntimamente ligado, proclive a la reflexión pesarosa sobre el paso de las horas y la consiguiente nostalgia, expresada elegíacamente. Preside un estado en el que se obliga a asumir la fragilidad y el dolor, lo que comporta una mayor cercanía con la muerte, incluso en su variante suicida.

Constituye el estado natural en la edad de hierro, alejada de la edad de oro saturniana, con un Cronos constreñido por las limitaciones, mostrado a menudo en

⁹⁶⁷ Meakin, 1995, p. 111 Traducción propia: «el alquimista, recordamos, fue sospechoso justo por la misma razón, él fue simia dei, imitando la Creación en el microcosmos hermético».

⁹⁶⁸ Meakin, 1995, p. 114

alquimia como un [viejo moribundo](#)⁹⁶⁹. La mengua que se vive en esa edad está gobernada por su anillo y su guadaña; se trata de la era de los conflictos, en el que el poder anímico está ceñido, como el anillo que rodea al planeta, pero es el regente de la Edad de oro, así que se asocia inevitablemente a ese metal, melancólicos igualmente los alquimistas. En su periodo se realiza una catabasis a un infierno personal.

Las limitaciones impuestas por el signo del anillo y la guadaña, atributo con el que se le suele representar, como en la obra alquímica de Monte-Snyders [Chymica Vannus](#) (1666), impiden el dominio regio existente en una influencia solar o jupiterina; no obstante, según la teoría de la vida y de la sociedad más o menos hermética, los impedimentos ayudan grandemente al sabio, que necesita de introversión, un ánimo meditativo gracias al cual contemplar. Por ello, los dedicados a los estudios o a las meditaciones se situaban bajo los influjos de Saturno⁹⁷⁰, Dios anciano, destronado, y padre del rey en su plenitud: Júpiter.

Esa ambivalencia de limitaciones pero perspicacia intelectual llevaron a una valoración dual de su influjo, juzgado desde el hermetismo-neoplatonismo: por un lado, lo definía por las restricciones que imponía, dios de la tercera edad, de la carencia, de las dificultades que nos impiden vencer⁹⁷¹; no obstante, al mismo tiempo, ello fructificaba en el saber y el pleno desarrollo del *nous*, el intelecto, lo más divino del ser humano.

Por ejemplo, en el horóscopo que trazaron para Felipe II, Matías Haco, presentándose como doctor en medicina y matemático, matizó el influjo maléfico de Saturno y de la melancolía, ya que en ciertos casos esta podía ofrecer gratificaciones: proviene de ella lo sublime o eminente en «sabios, filósofos, egregios poetas, historiadores y oradores»⁹⁷², en una relación que deja bien a las claras a qué profesiones se pensaba que ayudaba un Saturno fuerte. A propósito de los métodos para suavizar Saturno y aprovecharse de sus virtudes se profundizará un poco más adelante.

Etimológicamente melancolía significa «negra bilis», «humor negro»⁹⁷³. La fase alquímica está dominada por ella. Curiosamente la gnosis ismailí propone un origen etimológico de Alá que remite a lo saturnino melancólico. Considera *ilâh* derivada de la

⁹⁶⁹ Lennep, 1978 [1966], pp. 211-212. Dentro del sistema por correspondencias, se la enlazaba con el bajo vientre y el bazo: *Ibid.*, p. 213.

⁹⁷⁰ Yates, 1983 [1964], p. 82.

⁹⁷¹ Klibansky, Panofsky y Saxl, 1991 [1964], p. 144 y ss.

⁹⁷² Taylor, 2006 [1992], p. 200.

⁹⁷³ Lennep, 1978 [1966], p. 210.

raíz *wlh*, cuyo sentido es estar triste, suspirar;⁹⁷⁴ nostalgia de conocimiento y suspiros de compasión. En esta tradición islámica las existencias individuales están para desvelar los Nombres divinos.

De ahí que el hombre propio de la divinidad, el nombre que expresa su fondo íntimo oculto, no sea el Infinito y el Todopoderoso de nuestras teodiceas racionales, sino la Tristeza y la Nostalgia. Nada puede atestiguar mejor el sentimiento de un “Dios patético”, no menos auténtico que el resaltado por una fenomenología de la religión profética⁹⁷⁵.

La nostalgia divina que aspira a conocerse a sí misma, en un movimiento de separación para reunirse consigo mismo, el *religare* del sentido etimológico de la religión. Si el suspiro de Dios que aspira a conocerse a sí mismo, como en la teología del sufismo de Ibn ‘Arabî, resulta el gesto primordial, se entiende el realce del papel de Saturno y que se instituya su conocimiento como paso inevitable para adquirir la sabiduría.

Desde la Antigüedad se había estimado la existencia de dos melancolías, la producida por la bilis negra, que formaba personas misántropos malcarados, pero también cabía la posibilidad de un humor caliente, lo que originaba personas inestables psíquicamente por los rasgos mayores o menores de una genialidad monomaniaca, bipolar, cuyo prototipo personal reaparecerá con los ardores y el spleen del artista-héroe romántico. La causada por la bilis negra se consideraba la fuerte y la otra la suave. El órgano que explicaba la superior capacidad del saturnino de humor caliente radica precisamente en el registro fantasmático intelectual, del que ya se han apuntado características. La dualidad igualmente se traduce en dos tipos de tristeza: la diabólica y la salutífera, en la que el melancólico siente una gran nostalgia de Dios.

Las imágenes que se imprimen en el *pneuma* lo hacen con mayor intensidad en este tipo de melancólicos, gracias a lo cual disfrutaban de excelente memoria y potencia analítica. Quizá por ello, la actividad creativa se adscribió durante siglos al temperamento melancólico; Saturno, el dios de las carencias por lo que respecta al resto de los humanos, guiaba en cambio a artistas, místicos o intelectuales, puesto que el recogimiento, la duda o incluso una tristeza generativa forman parte del proceso creativo⁹⁷⁶.

⁹⁷⁴ Corbin, 1993 [1958], p. 135.

⁹⁷⁵ Corbin, 1993 [1958], p. 136.

⁹⁷⁶ Sobre la melancolía que domina a artistas y alquimistas: Dixon, 1981, p. 110.

Igualmente, ella constituye un paso inevitable dentro de la formación del místico, el visionario, el chamán... Durante los días o meses de iniciación a chamán el iniciado pasa por un periodo de apatía y depresión, mientras aprende a comunicarse con los muertos o con espíritus sin cuerpo físico; ello le lleva inevitablemente a ser consciente de su propia muerte⁹⁷⁷ y, a experimentarla de manera simbólica. Ese trance melancólico se extiende hasta que aprende a controlar a los espíritus, lo que implica que se vuelva indiferentes a la muerte, relacionado con el temor a la propia extinción o a la pérdida, ya que, según se está viendo, muerte, Saturno y melancolía tienen muchos puntos de unión.

Para concluir este apartado, y para comenzar a introducir lo artístico, cabe apuntar que la persona abstraída, la mano en la mejilla, constituye un gesto convencional de reflexión melancólica, y ha pasado a ser en la historia del arte un motivo recurrente del artista bajo el influjo de Saturno. Un ejemplo paradigmático del XIX será el [*Joven en el estudio del artista*](#) de Gericault, del 1818, que une ese gesto düreriano a una calavera barroca y a una máscara o busto teatral en gesto de patetismo sublime. Munch fue otro artista que dibujó varias *Melancolías*, como [*esta del 1894*](#), en la que el personaje está con este gesto característico.

6.4.1. El carácter del sabio en el Renacimiento

Desde el XIV, la noción tradicional de la melancolía como un tipo de humor fijo se fue modificando, al añadir un nuevo sentido vinculado a estados transitorios de tristeza, un estado que, además, podía extenderse a los medios que lo provocaban —espacio melancólico, canción melancólica—⁹⁷⁸, al pasar a ser sinónimo de locura o especificar situaciones de tristeza provocada por factores diversos pero puntuales, de manera que el sentido original se enriqueció y dio pie a unos elementos que podían ser aprovechados en el medio artístico.

Pero fue en la teoría filosófica del Renacimiento como periodo histórico en la que más se enfatizó ese tipo de humor, analizándolo con ahínco, especialmente por uno de los dos filósofos centrales en la Florencia del XV: Ficino. El traductor del *Corpus Hermeticum* y mago cortesano en la Florencia de los Médici nació precisamente bajo el

⁹⁷⁷ Culianu, 1993 [1991], p. 56. El propio Culianu parece que tuvo igualmente un carácter melancólico, algo lógico teniendo en cuenta sus dolorosas circunstancias vitales, expropiada su familia por el totalitarismo de Ceaucescu en Rumania, luego como joven exiliado a la busca de becas para sobrevivir en el ambiente académico.

⁹⁷⁸ Klibansky, Panofsky y Saxl, 1991 [1964], pp. 217-219.

signo de Saturno, y se reconocía como tal ya que al nacer el planeta entraba en su casa en Libra; a ello imputaba, según indican las crónicas, que creciera sufriendo frecuentes accesos de abatimiento, y fuera propenso a padecerla⁹⁷⁹.

Defendía que el planeta señoreaba el panteón y el sistema planetario como el más poderoso (por elevado) de los planetas. Los que se dedican a indagar en lo secreto son de Hermes (herméticos) pero también pertenecen a la estirpe de Saturno, ya que esa energía permite ahondar en las cosas más elevadas y perseverar en el estudio, focalizada la persona por completo en esa actividad⁹⁸⁰. Según Ficino, se trata del dios patrón de la gente contemplativa e intelectual, cuya vida tiende a las ideas, un Júpiter pero para las almas sublimes; los que se dedican verdaderamente a la vida contemplativa saborean su felicidad y viven existencias longevas, alimentándose con los frutos de la Tierra y dedicándose al estudio de la sabiduría y de la religión⁹⁸¹.

Reflexiona Ficino que los intelectuales y artistas, sobre todo los filósofos, son melancólicos porque se fijan y reflexionan en las cosas incorpóreas, lo que hace que su mente se separe del cuerpo; tal actitud provoca que el cuerpo se torne exánime y melancólico⁹⁸². Por ejemplo, en una de las *De vita triplici* de Ficino, un trasunto de Hermes alerta sobre el peligro de Saturno respecto a un exceso de contemplación, cuyo resultado consiste en separarse de la Tierra, arrancado metafóricamente por la hoz del dios, quien otorga una vida celestial y eterna alejado de la Tierra⁹⁸³.

Para Ficino en su *De vita triplici* la melancolía surge de la distancia entre micro y macrocosmos, de las diferencias conformadas entre una y otra cuando intentan ajustarse, al romperse los vínculos analógicos entre ambas dimensiones, una distancia que tenía que sortear el sujeto trascendente. El melancólico «es consciente de su separación respecto del mundo, es un sujeto escindido, múltiple, que añora la unidad perdida consigo mismo y con el mundo»⁹⁸⁴.

Pero el pensamiento de Ficino estaba volcado en una teoría de la salud, de hecho, en buena medida sobre ello se focaliza *De vita triplici*; para los casos en que quien estuviera bajo su impacto recuperara salud y felicidad, el filósofo proponía en sus textos propone diversos remedios. En su *De vita coelitus comparanda*, centrado en lo

⁹⁷⁹ Lachman, 2011, pos. 2579; Harpur, 2006 [2002], p. 182; Culianu, 1999 [1984], p. 80.

⁹⁸⁰ Ficino, 2006 [1489], p. 161.

⁹⁸¹ Ficino, 2006 [1489], pp. 154-155. Sobre el ánimo saturnino que contempla las cosas más sublimes: Ficino, 2006 [1489], p. 30.

⁹⁸² Ficino, 2006 [1489], pp. 26-27.

⁹⁸³ Ficino, 2006 [1489], p. 74.

⁹⁸⁴ Lucas, 1992, p. 186

pneumático y espiritual, Ficino propone curas para aplacar la influencia de Saturno en el espíritu de los estudiosos, propensos a los raptos de melancolía. La combinación de la influencia de Júpiter, el Sol y Venus servirá para ese propósito; aconseja contrarrestar sobre todo con la fuerza del sol, no a través de baños de sol directos sino por sustancias que poseyeran energía solar⁹⁸⁵.

De esta manera, Ficino proponía contrarrestarla mediante un tratamiento no solo médico, sino también espiritual, utilizando ejercicios de concentración espiritual, junto a los remedios mágicos, astrológicos, aconsejando un uso de los colores adecuado, con recomendaciones de magia cromática, para con todo ello elaborar talismanes que atrajeran a esos planetas, con particular atención, además de lo ya comentado del Sol, en Júpiter, quien como en la mitología podía superar a Saturno y usurpar su lugar⁹⁸⁶.



L. Cranach el viejo, *Melancolía*, 1528

Esa atención a este humor no deja de ser otra manifestación de la raíz neoplatónica de Ficino. Los sabios en la teoría neoplatónica son introspectivos; Azara sugiere que la tristeza de su pensamiento vendría dada al percatarse de que esas ideas nunca se materializarán⁹⁸⁷. Existe una tensión dialéctica entre lo que no va a realizarse y la necesidad de escapar de la materia. El sabio en su variante platónica siente nostalgia por el mundo inteligible del que procede, al contemplar la verdad antes de descender como un bólido hasta la encarnación. Pero siente perpetuamente nostalgia de su verdadero hogar y eso le suscita melancolía.

⁹⁸⁵ Oviedo Salazar, 2017, pp. 120-121; Gómez de Liaño, 1992, p. 325; Forshaw, 2015, p. 360.

⁹⁸⁶ Gómez de Liaño, 1992, p. 325; Warburg, 2005 [1932], p. 481; Oviedo Salazar, 2017, pp. 120-121.

⁹⁸⁷ Azara, 1992, p. 143.

Apunta Pierre Hadot de Plotino que, para él, «el tema constante de la predicación plotiniana, “la huida del mundo”, guarda un parentesco singular con esa “fuga de la vida”, con esa continua necesidad de cambiar de lugar, de “ir no importan adonde, mientras sea fuera del mundo”, que, según el doctor Pierre Janet, son característicos del síndrome melancólico»⁹⁸⁸. Con todo, según Hadot la imagen tan común del espiritual Plotino promoviendo una existencia de sufrimiento, que él mismo habría padecido en propias carnes, parece una exageración, al menos según sostiene Hadot⁹⁸⁹.

Si esas son las raíces de Ficino, en aquellas ramas que brotaron a partir de su reflexionar también aparece a menudo lo melancólico. El buscador espiritual sufre de nostalgia por lo inteligible en su peregrinar por el mundo. Para Cornelio Agrippa: «La melancolía genera un furor que nos lleva a la sabiduría y a la revelación... por eso dice Aristóteles que, por la melancolía, algunos hombres se han convertido en seres divinos»⁹⁹⁰

A través de Cornelio Agrippa, de la teoría de las correspondencias entre lo astral y lo terrestre o de los humores de la medicina galénica, la filosofía hermética se manifiesta en las grandes obras del Renacimiento. Una versión manuscrita de la *Filosofía oculta* de Agrippa influyó a Dürer para su *Melancolía I*. De acuerdo con Agrippa podían contabilizarse tres fases cognitivas de melancolía positiva, la imaginativa, la de la razón, y la mental, en un sentido ascendente, tal y como ya se apuntó al comentar el tratado del filósofo de lo oculto, de ahí el título de *Melancolía I* del grabado, que sólo refleja la primera de ellas⁹⁹¹.

⁹⁸⁸ Hadot, 2004 [1987], p. 132

⁹⁸⁹ Hadot, 2004 [1987], p. 132 y ss. La anécdota de la melancolía de Porfirio, discípulo de Plotino y aquejado de melancolía, ilustra la posición del maestro, quien supo advertir pensamientos de suicidio en su seguidor y, en lugar de interpretarlo como una manifestación del alma, lo diagnosticó como algo corporal, un mal estado de la bilis, y le aconsejó un cambio de aires; debía viajar para alejarse del ambiente romano. Porfirio hizo caso a la recomendación del maestro, el traslado le curó la negra melancolía pero le impidió acompañar a su maestro cuando se estaba muriendo.

⁹⁹⁰ Recogido en Fundación Rosacruz (Varios autores), 2004, p. 60

⁹⁹¹ Yates, 1982 [1979], p. 92 y ss. Yates cree que la melancolía refleja el carácter saturnino de la magia de Agrippa: Yates, 1983 [1964], pp. 174-175. También Klibansky, Panofsky y Saxl apuntan al influjo de Agrippa en la elaboración del grabado de Dürer: Klibansky, Panofsky y Saxl, 1991 [1964].



A. Dürer, *Melancholía*, 1514

El grabado de Dürer constituye la obra más emblemática sobre este tema en la historia del arte. Tres elementos geométricos crean un discurso pitagórico-matemático⁹⁹², se trata del extraño poliedro —que tanta literatura académica ha suscitado—, el cuadrado mágico y la esfera. Sobre este último, la esfera alude al Uno, debido a su forma esférica. En una geometría pitagórica, de fuerte simbolismo espiritualista, por tanto, el Uno lo es todo y cualquier punto puede servir de centro, está en todos los puntos de la circunferencia. La esfera ocupa un lugar aún más destacado en varias de las melancolías pintadas por [Lucas Cranach](#).

En cuanto al cuadrado mágico, es de los elementos mejor descodificados por los investigadores. Se halla en la pared sobre la figura humana, en cuyo interior aparecen series de números. En la parrilla situada encima de la figura angelical con dieciséis casillas insertas en un cuadrado, se produce un juego matemático, ya que la suma en cada fila y en cada columna suman lo mismo: 34, se haga la operación en el sentido que se desee. Se trata del número de Júpiter, por lo que el cuadrado por tanto pretendería

⁹⁹² Que Dürer vinculaba el estado de ánimo a las matemáticas ya fue señalado (Klibansky, Panofsky y Saxl, 1991 [1964], pp. 332-333), dado el gran número de objetos relacionados con ella.

atraer las buenas influencias de ese dios-planeta, equilibrando las de Saturno, sugeridas por el resto de la obra⁹⁹³. Idéntico propósito a otros elementos figurativos del grabado. Eso sin olvidar que la melancolía pertenece a Saturno, con su reloj que establece la limitación temporal, Saturno, deidad de las constricciones, planeta rodeado por un anillo. El tiempo que aproxima a la muerte, segadora como también lo es Cronos.

Klibansky, Panofsky y Saxl inciden en esa combinación de fuerzas contrapuestas plasmadas en la *Melancolía I*. Dürer estableció dicha combinación de Saturno y de Júpiter, dentro de la representación iconográfica sancionada con la repetición de siglos de dicho humor: el artista elevó una condición animal de ánimo a la altura de la indagación intelectual, al tiempo que situó el conocimiento geométrico, matemático, la abstracción científica, al plano de las acciones humanas, con su consiguiente posibilidad de fracaso⁹⁹⁴. Este aspecto del enfrentamiento entre los dos dioses, padre e hijo, también fue enfatizado por Warburg en su manera de comprender el grabado; al oponer Júpiter a Saturno se frenaba su influjo negativo, liberando a la persona de los daimones astrales, en ese proceso de hombre que controla su destino típico del renacimiento⁹⁹⁵.

Por lo que se refiere al tercer elemento geométrico que hemos destacado, en su lectura alquímica de la obra, van Lennep interpreta que el polígono del grabado de Dürer simboliza la piedra filosofal⁹⁹⁶, en una lectura sin duda arriesgada, basada en elementos de aplicación en la gramática alquímica, como el cubilete, necesario para ciertas operaciones, la balanza, los elementos, las alas, los instrumentos técnicos, la escalera de Jacob, los astros... claro que pueden ser filtrados desde ese código o desde otros. En cualquier caso, el misterioso poliedro sí que podría ser una referencia a la piedra por su rareza, su geometrización, la ruptura de lo convencional...

La propuesta sobre la melancolía efectuada por Dürer obtuvo tal impacto que posteriores representaciones del temperamento incluyeron algunas de sus ideas y, sobre todo, de su novedosa forma de entender el humor, con objetos que aludían al gusto por la geometría, como compases y otros, en grabados de Jost Amman, Virgil Solis o el Maestro F.B., todos ellos de un arco de cuatro o cinco décadas tras el grabado de Dürer,

⁹⁹³ Yates, 1982 [1979], p. 96; Klibansky, Panofsky y Saxl, 1991 [1964]. Gloria Moure, el cuadrado mágico que aparece no pertenece astrológicamente a Saturno sino a Júpiter: Moure, 2005, p. 198. Van Lennep ofrece otra interpretación. En efecto, se trata del número de Júpiter pero él lee ese hecho en clave alquímica, y haría referencia a la piedra filosofal, piedra de Júpiter: Lennep, 1978 [1966], p. 214. Parece mucho más convincente la otra, más teniendo en cuenta cómo Ficino aconsejaba contrarrestar la melancolía.

⁹⁹⁴ Klibansky, Panofsky y Saxl, 1991 [1964], pp. 306-307.

⁹⁹⁵ Warburg, 2005 [1932], p. 483; Oviedo Salazar, 2017, p. 122.

⁹⁹⁶ Lennep, 1978 [1966], p. 209 y ss.

recogidos en el ensayo de Panofsky, Klibansky y Saxl⁹⁹⁷, muestras de la fuerza emblemática del motivo creado por el maestro.

La enorme complejidad de la *Melancolía* de Dürer radica en que contiene muchos niveles de información variados, tanto potencia simbólica como alegórica, en un nivel mucho mayor que el de la generalidad de los emblemas. Por la fuerza con la que se expresa lo que se pretende transmitir, lo dispuesto en la obra se presenta como signos de una codificación en la que se abren diversos niveles de lecturas, dependiendo del conocimiento del receptor. Contiene muchos posibles sentidos, tanto alegóricos directos como enigmáticos símbolos.

Lo alquímico puede estar presente o no en el grabado, pero de lo que no cabe duda es de la vinculación tradicional de la práctica con este estado de ánimo. En otros fragmentos de la tesis se muestra cómo ambas comparten espacio en las primeras fases de la Gran Obra. En la asignación de valores a colores del mundo clásico, lo negro se asimilaba con lo negativo, en una orientación jerárquica en la que ese color se hallaba en la posición más baja, y de ahí seguramente pasó a la alquimia. O quizá por las evoluciones de la *prima materia* en el atanor. Pero ya se ha apuntado en algún otro punto de la tesis que la oscuridad, bajo un criterio no dualista, no es necesariamente mala: existe un tipo de conocimiento asignado a ella, y forma parte del ciclo del ser y de lo existente.

La melancolía, como la noche, resulta necesaria para apaciguar los sentidos, necesarios en el mundo de vigilia tanto para percibir como incluso para pensar las cuestiones de la vida cotidiana. Una vez adormecidos, el alma puede volcarse en otro tipo de conocimiento, más intuitivo: el de la imaginación, capacidad desvelada por ese proceso en la persona de ánimo melancólico⁹⁹⁸.

La fase *nigredo* o de negra melancolía resulta necesaria para cualquier proceso de creación, el requerido punto de disgregación para imaginar algo nuevo. Antes de inventar hay que disolver lo viejo esclerotizado. La melancolía psicológica equivaldría en la psique a lo que resulta la *nigredo* en la materia, un poco de estado gélido, el espíritu de lo invernal, un infierno helado antes de que llegue la primavera y renazcan los reyes⁹⁹⁹. El alquimista tiene que ponerse a sí mismo a prueba con un descenso a su infierno personal de la *nigredo*, una catabasis imprescindible, acompañada además en

⁹⁹⁷ Klibansky, Panofsky y Saxl, 1991 [1964], pp. 357-371.

⁹⁹⁸ Ya Ramon Llull, en su *Tractatus novus de astronomia*, propuso una correspondencia entre la melancolía y la imaginación: recogido en Klibansky, Panofsky y Saxl, 1991 [1964], pp. 323-324.

⁹⁹⁹ Jung, 2002 [1956], p. 312; Lennep, 1978 [1966], p. 210; Dixon y Ten-Doesschate Chu, 1989, p. 616.

los libros de grabados por motivos visuales siniestros como calaveras, esqueletos o [un cuervo](#)¹⁰⁰⁰.

Las largas noches de vigilia entre las retortas suscitaban raptos de melancolía en los alquimistas, que intentaban superar con música, como se indica en diversos grabados de los tratados renacentistas y barrocos. En una de las múltiples inscripciones se afirma: «La música sagrada ahuyenta a los espíritus melancólicos»¹⁰⁰¹. Idea enfatizada por los varios instrumentos musicales retratados.

6.4.2 La melancolía post-Melancolía

Ciertamente, el cambio cultural que se produjo a durante el XVII afectó a esta teoría de los humores como a tantos otros aspectos. Probablemente dejó de valorarse como particularidad central de la constitución del artista, del intelectual o del mago, y a dejarse de estimar sus posibles contrapartes positivas. Aún en el 1621 se publicó una obra monumental sobre el tema como la [La anatomía de la melancolía](#) de Burton, de la que el autor publicaría 5 versiones revisadas y aumentadas en las tres décadas posteriores.

La melancolía se mantendrá en muchos de los héroes (o antihéroes) barrocos, como Hamlet, tocados por Saturno. Pero justamente en *Hamlet* —antihéroe barroco casi diríamos por excelencia—, se constata como el ánimo ha perdido la sabiduría que en teoría comportaba, quedando únicamente el anillo que constriñe, la impotencia y la indecisión máxima.

Parte de la medicina del siglo XVII, todavía con un pie en el hermetismo y su atención a lo simbólico, recomendaba perlas para curar la melancolía, lo más noble de la materia, poseedoras de virtud terapéutica, además de ser un gran condensador de la energía universal. En 1637 lo recomendó Geiger en su *Margaritologia*, para sanar el ánimo de ese tipo, enfermedad de tipo lunar que, por tanto, podía ser influida por ese emblema de lo femenino que son las perlas¹⁰⁰².

Esa forma de entender los sentimientos melancólicos se prolongará hasta, como en tantas otras características, volver a lucir con el Romanticismo, nueva muestra de la

¹⁰⁰⁰ Lenep, 1978 [1966], pp. 98-99 y 210.

¹⁰⁰¹ Lenep, 1978 [1966], pp. 103-104

¹⁰⁰² Eliade, 1999 [1955], pp. 153-154. Pero no solo simbolizaba ese emblema de lo femenino —y por tanto de la materia, de lo acuático, de lo lunar, de la riqueza— en Europa. En la India simbolizaba algo parecido: Buddhatta aconseja llevar una perla como amuleto a quien desee prosperidad, en una evidencia de pensamiento mágico: Eliade, 1999 [1955], p. 155.

pasarela que une el humanismo hermético con lo romántico. Coleridge, en su «Desaliento: oda» obtiene el milagro de la contradicción absoluta, y compone un poema sobre la tristeza que provoca no crear, es decir, crea sobre la impotencia creativa; alumbrar un poema genera alegría, que consigue unir la percepción a la emoción, que se pierde sin la participación de lo imaginativo, apunta Harpur¹⁰⁰³.

Con su teoría del spleen provocado por el modo de vida moderno, Baudelaire la devolvió a primera línea cultural, aunque con el luciferismo del que hacía gala. El poeta francés observó el tipo de persona que fomentaba la gran ciudad de la burguesía capitalista en la segunda mitad del siglo XIX: París, de la que fue su máspreciado poeta. Baudelaire brilló como quien mejor tomó el pulso a su ritmo frenético. Pero por agitada que fuera la ciudad capitalista, la emoción suscitada en su más certero cantor, el poeta de *Las flores del mal*, no sería el frenesí bailarín de Tolousse-Lautrec o el canto a la velocidad y a la metralleta del futurismo, sino una languidez desinteresada, el spleen del *dandy* definitivo que se siente de vuelta de todo.

Y de él a otros «sospechosos habituales» ya citados en la tesis, como el poeta W.B. Yeats, vinculado a la Golden Dawn, siempre muy intuitivo respecto a la cosmovisión mágica, defendía que los poemas llenos de tristeza y de melancolía de los pueblos celtas, abrumadoramente mayoritarios en la lírica de esas culturas, no se basaban en una aflicción de quien cree que la vida puede ser diferente, una ilusión de cambio y un lamento al no ser así, como sucedería en los modos de vida tras la revolución industrial; lo que les pesaba a esos poetas era un espíritu con cierto vitalismo pese a los lamentos, «porque habían nacido y debían morir sin haber saciado su sed»¹⁰⁰⁴, hambrientos de experiencias.

Ya hemos citado brevemente a Munch al comentar el motivo iconográfico del hombre con la mano en la mejilla como representación del estado. Y es que el simbolismo y el decadentismo se dejaron seducir ampliamente por el ánimo. *Melancolía. Laura*, de Munch, pintado en 1899, otro más de los cuadros que Munch tituló con esa palabra. Es un retrato de su hermana enferma. Es otra muestra más de la tragedia que acompañó a Munch y a su familia. Laura desarrolló una esquizofrenia, debido a la cual fue recluida en un sanatorio mental, donde moriría de cáncer años más adelante. La dolencia mental se hace patente en la habitación angulosa, en el paisaje

¹⁰⁰³ Harpur, 2006 [2002], pp. 312-313. La contradicción en términos remite a la de Burton en su *La anatomía de la melancolía*, quien dejó escrito que reflexionaba sobre la melancolía justamente para permanecer ocupado y no caer en ella: Burton, 1977 [1621-1651], pp. 20-21.

¹⁰⁰⁴ Yeats, 2005, p. 205.

invernal que se ve por la ventana —ellas como perpetuos reveladores del estado de ánimo en la historia de la pintura—, en la extraña pasividad del cuerpo, o en los extrañísimos y perturbadores ojos de la chica, un vacío negro. Por tanto, Munch utiliza un estilo que enfatiza lo subjetivo, y en el que, expresionísticamente, la forma revela un estado de ánimo, en este caso el que nos ocupa.

Con su habitual estilo, que como el de Miguel Ángel, Blake o Van Gogh podemos calificar de holístico —como ya es calificado en el capítulo del anexo sobre la magia—, en la superficie pictórica Munch crea dos espacios: el interno, aquel en el que se manifiesta más melancolía que dolor, como una calma preñada de resignación, sobre todo en el cuerpo entregado de la retratada, subsumido a la ropa y al color del habitáculo; la hermana del pintor mira de frente, con unos ojos de mirada vacía, abismo de negrura del que el pintor ha eliminado el blanco. Desde luego, nada hay de naturalista en ellos.

El segundo espacio es el externo, visto por la ventana que se abre a un paisaje nórdico, quién sabe si similar al paisaje que había más allá de la casa, pero que con toda seguridad ofrece un sentido simbólico, cuadro dentro del cuadro, más que un subtexto un revelador, en el que se incorpora el tema de manera alegórica, como ocurría frecuentemente en el arte de la edad de oro holandesa, por ejemplo con los cuadros en Vermeer, como en [La mujer con la balanza](#), enfatizado por el Juicio Final tras ella. En el caso de *Melancolía. Laura* de Munch, el entorno helado evoca el estado anímico de la joven, un estado de ánimo que anticipa la tragedia familiar¹⁰⁰⁵.

Esas formas innovadoras del spleen y otras variantes, para pensar en la melancolía como espoleta que desencadena la creatividad del artista, se han prolongado hasta el presente, con estudios más o menos dentro de la psicología sobre cómo influye cierto tipo de depresión no severa en lo artístico¹⁰⁰⁶.

¹⁰⁰⁵ En esa fase de su carrera, Munch realizó un ciclo de pinturas, titulado *Friso*, en el que la vida y la muerte se igualan a menudo y en el que la soledad y la angustia empapan la serie, entre ellas esta obra: Alessia Masi, «Edvard Munch», en Eccher (ed.), 2000, pp. 246-253, p. 253.

¹⁰⁰⁶ Un ejemplo entre miles: Pilar Bonet, «El pensamiento lateral del arte contemporáneo: Josefa Tolrà, médium y artista (1880-1959)», en Cirlot y Manonelles (eds.), 2015, pp. 77-98, p. 79.



Edvard Munch, *Melancholia, Laura*, 1899

6.5. Nueva carne por el creador

En el siguiente apartado vamos a proponer diversos tipos de seres producidos gracias al ingenio de un humano, sea artista, sea mago, sea incluso científico: el homúnculo, el golem, la proto-investigación genética del doctor Moreau, los autómatas o la versión más contemporánea de la inteligencia artificial, robots y replicantes. Se trata de diversos tipos que hallamos en obras de arte pero también en leyendas populares. No se ha de perder de vista que ellos pueden servir como forma metafórica de referirse a la propia obra artística. Para concluir el apartado, se dedicará un subapartado más extenso para comentar la que tal vez haya sido gran creación original para desarrollar esta idea desde el siglo XIX: el mito de Frankenstein.

Desde el punto de vista imaginativo, con los seres feéricos que pueblan los dominios etéreos, la creación de vida no resulta tan lejana a la capacidad humana, según pensaba la ciencia un siglo atrás —aún más la ciencia positivista, en la era de la biotecnología la perspectiva ha cambiado drásticamente— o según la religión cristiana, que frecuentemente lo ha tomado como pecado de *hybris* contra Dios, único con potestad para realizar especies y razas. Pero el fantástico, género imaginativo por excelencia, ha especulado continuamente con esa posibilidad desde un punto de vista de filosofía oculta, con las figuras ya mencionadas del homúnculo alquimista, el golem, con la criatura monstruosa fabricada por el doctor Frankenstein, o con las versiones

posmodernas de inteligencias artificiales, replicantes o robots. El ser humano puede arrogarse la prerrogativa divina de la creación.

Si nos fijamos, a excepción del homúnculo, en general las narraciones con este tipo de personajes comparten dos rasgos: ser hechos por intervención humana aunque a menudo se aduzca cierto tipo de participación divina, o cuanto menos se justifique en el divino *nous* humano; en segundo lugar, el fracaso del intento, cuyo éxito inicial provoca enormes problemas que solo pueden superarse con la destrucción de aquello que recibió previamente la vida artificial.

Comenzaremos con el que está más estrechamente ligado a los temas de los que se ha hablado hasta ahora: el homúnculo alquímico, cosa completamente lógica desde un marco hermético, ya que dicho objetivo se encuentra ya en los textos fundamentales de la escuela, el célebre (y polémico) pasaje del *Asclepio* con las estatuas a las que se da vida. Desde el punto de vista de la tradición mágica europea, con la hermética como cima, el objetivo del artista con la obra siempre será insuflar vida animada en lo inanimado, convertir cada obra en algo «vivo»¹⁰⁰⁷.

El logro de las transmutaciones efectuadas por el alquimista —más allá de la crisopeya del oro—, el resto de ellas y de las destilaciones que se pueden lograr, implican un uso de fuerzas «mágicas», no visibles, que hacen que el alquimista se equipare con el demiurgo, creador de vida o al menos madurador de esta, por lo que, míticamente, muchos piensan en sí mismo como colaboradores de dicho demiurgo. De él hace el adepto alquímico al llevar a la materia a su estado primordial¹⁰⁰⁸.

La creación de vida, la comprensión tan completa de la naturaleza que se sea capaz de originarla en forma sintética y autónoma, enteramente debido a la pericia del adepto, ha constituido uno de los grandes sueños de la indagación en el atañor y los matraces. Esa gran ilusión se concretó en una figura dentro del universo alquímico: la búsqueda del homúnculo. Ese ser nacido por el calor del atañor o en la fermentación del matraz igualaba al adepto con el demiurgo o con Dios, creadores de vida en su sentido más profundo¹⁰⁰⁹.

Parece que quien acuñó la posibilidad del homúnculo fue el gran revolucionario de la medicina en el XVI, Paracelso, quien la planteó como de una producción autónoma, no parida de la unión sexual de un hombre y una mujer, andrógino hijo del sol y de la luna,

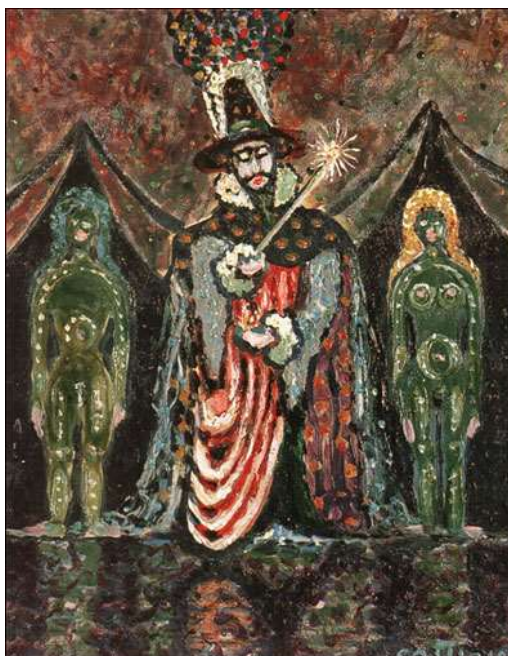
¹⁰⁰⁷ A principios del siglo XX Steiner insistía en esa voluntad creadora del artista sobre lo inanimado: Steiner, 2006, pp. 247-248.

¹⁰⁰⁸ García Font, 2000, p. 24; Lepetit, 2014 [2012], p. 218.

¹⁰⁰⁹ Eliade, 1990 [1956], p. 153.

concebido sin relación sexual¹⁰¹⁰, por lo tanto una referencia al hermafrodita. Planteó el médico en su *De natura rerum*:

Encerrad en un alambique durante cuarenta días el licor espermático del hombre, dejadle que se pudra hasta que comienza a vivir y a moverse, lo cual es sencillo de reconocer. Después de esta fase, aparecerá una forma parecida a la humana, pero transparente y casi sin sustancia. Si después de ello alimentamos diariamente a este joven producto, de manera prudente y cuidadosa, con sangre humana y le conservamos durante cuarenta semanas con un calor constante e igual al del vientre de un caballo, este producto se transformará en un vivo y auténtico niño, con todos sus miembros, como el que nace de la mujer sólo que mucho más pequeño¹⁰¹¹.



Louis Cattiaux, *El mago y los golem*, hacia el 1945

La imagen anterior sirve para enlazar el ámbito más alquímico con el más mágico; Louis Cattiaux destaca como uno de los grandes alquimistas y al tiempo artistas del siglo XX¹⁰¹², con una obra que combina su uso de los arquetipos y de los colores de acuerdo con ese ámbito teórico, al tiempo que cita al golem legendario de las leyendas

¹⁰¹⁰ Enrique Galán Santamaría, «Introducción a la edición española», en Jung, 2002 [1956], pp. IX-XXVI, p. XXI; Lennep, 1978 [1966], p. 228; Salabert, 2005, pp. 38-40.

¹⁰¹¹ Recogido en Lennep, 1978 [1966], p. 228.

¹⁰¹² En el ámbito académico español lo ha estudiado uno de los grandes especialistas también en alquimia y hermética: Raimon Arola.

hebreas, defensor de ese pueblo de la opresión sufrida en el gueto, o de los deseos egoístas del mago, dependiendo de las muchas versiones¹⁰¹³.

En cualquier caso, siempre aparece fruto del dominio de la magia cabalística del mago y de una palabra mágica que le otorga la vida¹⁰¹⁴. El autor de la novela más famosa sobre este tema, Meyrink, fue un gran conocedor del esoterismo, amén de pertenecer a diversas hermandades, como la masonería. Su novela muestra el trasfondo hermético-alquímico del mito; por ejemplo, hace concluir sugiriendo una especie de hierogamia de lo masculino y lo femenino, el matrimonio sagrado —objetivo más o menos cifrado del saber hermético, según hemos ya visto en el capítulo centrado en el no dualismo o en aquel del anexo protagonizado por la alquimia—, más referencias explícitas al hermafrodita¹⁰¹⁵.

Otro gran núcleo temático cruzado por el deseo hermético por crear vida se encuentra en los autómatas. La investigación respecto a ellos tiene derivadas fascinantes en la concepción respecto a cómo se concibe la naturaleza humana. En las culturas europeas, como mínimo desde el mito de Dédalo, modelo perfecto de ello, el poder de fascinación ejercido por el inventor griego ha sido enorme, con mitemas de su historia que se van repitiendo en relatos posteriores. Y es que el ur-fabricante griego constituye el prototipo de técnico inventor, otro gran demiurgo, en su caso diseñador de laberintos, actividad muy relacionada con la literatura y que puede simbolizarla, como fabuló en diversas ocasiones Borges¹⁰¹⁶.

Pero la fabricación de autómatas más o menos cercanos a lo hermético no ha sido así solo en las europeas:

Arab magicians and inventors became equally interested with the link between magic and mechanics, a fascination that fills the pages of The Arabian Nights, with its marvellous tales of automata: flying horses, humanoid robots, and living marionettes (a theme that

¹⁰¹³ Aunque mitos parecidos son muy anteriores, desde la cábala con su Adam Kadmon a evangelios apócrifos especulando con la creación del Hombre Primordial, Adán, con aspectos similares al Golem (Culianu, 1993 [1991], pp. 195-196) o directamente el hombre que toma vida del barro en el *Génesis*.

¹⁰¹⁴ Como aparece en la mejor versión, la de los años 20 <https://www.youtube.com/watch?v=qjln79Zj2i4> [última consulta 26-8-17].

¹⁰¹⁵ Meyrink, 1986 [1914], pp. 258-260.

¹⁰¹⁶ Sobre Gómez de Liaño, el poeta Porfirio escribió en honor a Constantino un escrito laberíntico que se podía leer en todas direcciones, y cada una de ellas con un sentido individual: recogido en Bruno, 2007, p. 238.

Referente a Dédalo, el epígrafe de *Retrato del artista adolescente* de Joyce alude a esa combinación de técnica y hermetismo encarnado en el inventor. Dice el epígrafe: «Et ignotas animum dimittit in artes», y él entregó su mente a las artes ignotas, cita extraída de *Las metamorfosis* (VIII, 18) de Ovidio, que se la asigna al diseñador del laberinto.

would later obsess the German Romantic writer E.T.A. Hoffmann, who had a deep interest in Hermetic ideas)¹⁰¹⁷.

En la Edad Media se pensó que algunos filósofos o poetas como Alberto Magno o Virgilio habían construido autómatas, dando por hecho que al ser artistas o pensadores tenían la potencia creativa como para hacerlo, lo que suscitó que se les atribuyera leyendas para magnificar su calidad artística¹⁰¹⁸. La potestad generativa parecía dar pie a fabricar vida incluso en sus niveles más esenciales.

Pero fue en la era moderna, en el XVII y el XVIII, cuando se tornó obsesión en ámbitos científicos y herméticos. Por ejemplo, el hermético tantas veces citado Robert Fludd diseñó autómatas y otras máquinas. Tanto magos como científicos emplearon en esos siglos una idea de intervención artificial en lo sensible, basada en el conocimiento de sus leyes. El marco teórico se aplicó a la creación de sistemas complejos mecánicos, la fabricación de autómatas que imitaban la vida, en lo que tan excelentes fueron artesanos como Vaucanson o Jaquet-Droz. Pero es que ya en la teoría de la magia de Agrippa, cuando propone sus tres tipos de magia, plantea la matemática, que podía aplicarse en la fabricación de mecanismos para autómatas¹⁰¹⁹.

En el *Leviatán* de Hobbes se trazan paralelismos entre el ser artificial y el ser humano, lo que deja traslucir la cosmovisión mecánica de la naturaleza, en una completa inversión entre el modelo original y la copia:

¿Por qué no podríamos decir que todos los autómatas (...) tienen una vida artificial?
¿Qué es en realidad el *corazón* sino un resorte; y los nervios qué son, sino diversas *fibras*; y las *articulaciones* sino varias ruedas que dan movimiento al cuerpo entero tal como el Artífice se lo propuso? El arte va aún más lejos, imitando esta obra racional, que es la más excelsa de la Naturaleza: el hombre¹⁰²⁰.

¹⁰¹⁷ Lachman, 2011, pos. 3270. Traducción propia: «Los magos e inventores árabes estuvieron igualmente interesados en el enlace entre magia y lo mecánico, una fascinación que llena páginas de *Las 1001 y una noches*, con sus maravillosas historias de autómatas: caballos voladores, robots humanoides y marionetas vivientes (un tema que obsesionaría más adelante al escritor romántico alemán E.T.A. Hoffmann, quien tendría un profundo interés en las ideas herméticas». Respecto a E.T.A. Hoffman, solo hay que pensar en la Olimpia de su *El hombre de arena*.

¹⁰¹⁸ Kris y Kurz, 2010 [1979], p. 77. Alberto Magno aparecerá más adelante en este capítulo, en una anécdota en el apartado sobre Frankenstein.

¹⁰¹⁹ Karin Johannisson, «Magic, Science, and Institutionalization in the Seventeenth and Eighteenth Centuries», en Merkel y Debus, 1988, pp. 251-261, pp. 252-253.

¹⁰²⁰ Hobbes, 1984 [1651], p. 13. Es más, Hobbes también piensa en el entramado social como una gran máquina. Relacionado con tantos de los temas de la tesis, el teórico del arte Bredekamp sostiene que, cuando el filósofo plantea su modelo de estado como un autómata, está tomando esa idea en préstamo de la teoría de las esculturas vivas del *Asclepio*: Bredekamp, 2017 [2010], pp. 98-99. *Asclepio* 23-24, en Renau Nebot (ed.), 1999, pp. 458-459. Se trata del pasaje más polémico del texto hermético.

El fragmento demuestra que los pensadores del método científico basaron el entramado conceptual de su cosmovisión sobre una analogía mecanicista con el autómatas. El universo pasó a ser una gigantesca máquina, igual que un autómatas pero inabarcable. Dicho mito mecanicista se presenta con mayor o menor intensidad durante toda la era moderna.

Esa relación fue haciéndose más intensa mientras avanzaba la modernidad. A finales del XIX y principios del XX la relación analógica humano-autómatas se había invertido por completo, llevando al máximo la analogía de Hobbes: ya no se planteaba que el segundo imitaba al primero, sino que pasó a concebirse a la persona como una versión orgánica —y por tanto para algunos incluso imperfecta— de la máquina, tanto en lo físico como en lo psicológico, un conjunto de resortes que se activarían involuntariamente ante los estímulos, con los estudios psicológicos sobre los automatismos reflejos o la histeria, tan en boga en el ambiente cultural del que emergería Freud, o más adelante con Pavlov. Incluso la tendencia alcanzó las artes de vanguardia. Por ejemplo, el interés surrealista por la creatividad automática, como en sus experimentos de escritura inconsciente, en cierta forma resulta un intento de lograr ser escritores autómatas.

Pero, ¿cómo se ha traducido al presente ese imaginario del demiurgo científico y sus nuevas versiones del autómatas? El imaginario respecto al demiurgo científico ha vivido una eclosión inimaginable en el XVI, debido a las sucesivas revoluciones industriales, se ha pasado de aquel que creaba autómatas en el siglo XVII, en quien se efectuaba una rara mezcla entre la cosmovisión cartesiana y la hermética, bajo un paradigma de materia sólida y una reflexión sobre los seres que los piensa como conjunto de mecanismos dignos de un reloj, a la hermética-cibernética del presente, que se sirve de teorías del caos, de flujos y de redes para explicarse lo existente, y para quien la materia se ha evaporado cuánticamente para pasar a un marco conceptual lleno de paradojas temporales y realidades alternativas virtuales, objetivadas en el ordenador de casa¹⁰²¹.

En general, se ha destacado lo trágico de la pretensión humana de crear ya no tanto un cuerpo sino un alma, construcción artificial completa, que se demuestra vana pretensión al concluir la narración. Así quedará de manifiesto en tantas historias de robots o en las diversas versiones entorno al mito de Frankenstein. Se pierde el alma porque se la supone innecesaria, se la intenta sustituir con otra fabricada con modernas

¹⁰²¹ Marvell, 2007, 2016, p. 52 y ss.

teorías de energía, electricidad o biotecnología, pero este proyecto acaba fracasando. Este motivo recurrente del género fantástico de los tres últimos siglos sigue retornando obsesivamente, fantasma cultural.

La biotecnología ha sido uno de los campos en los que el saber técnico combinado con las nuevas teorías científicas más ha permitido plasmar este prototipo humano. La indagación genética como nuevo horizonte que dibuja un ser humano que interviene decisivamente en la naturaleza y, por qué no, incluso hacedor de nuevas especies. Percatarse de ello ha significado desde entonces un nuevo impulso para la ciencia-ficción.

Una de las obras más famosas centradas en ello fue *La isla del doctor Moreau*, de H. G. Wells, de la que se rodaron diversas versiones cinematográficas. El doctor intenta crear nueva vida al modificar el código genético de animales, a los que elimina su parte bestial para que se tornen humanos. H. G. Wells anticipó los resultados de la ingeniería genética, aunque para ello utilizó una cosmovisión a estas alturas alejada de la mayoritaria entre los científicos —la eliminación de pulsiones animales sublimadas para crear personas pertenece más bien al imaginario posromántico del XIX.

En una vulgarización de los términos freudianos, diríamos que el superego doctoral pretende frenar a las fuerzas del ello, el impulso animal de la pura vida sin bios, por medios autoritarios, basados en la exigencia de sumisión a las órdenes del poderoso ego, el humano, utilizando el miedo a las represalias, al dominio inapelable de la violencia. El doctor Moreau teme que la ley no contendría a las criaturas si no fuera por el imperio de la represión. El miedo se cumple cuando los dominados pueden rebelarse, aunque cabe plantearse qué habría sucedido en caso de que no hubiese habido una represión previa.

La realidad virtual como un universo dentro de un agujero de gusano en el que cualquier cosa es posible; ha supuesto una nueva vuelta de tuerca en la creatividad artística, aunque también ha puesto en duda las nociones clásicas de arte, con un mundo cerrado y autónomo creado por el artista al que puede acceder el receptor de la obra; en este sentido, la nueva interactividad ofrecida por los juegos, con la posibilidad de múltiples continuaciones que supone cada una de las fases del juego, ha obligado a replantearse la noción del artista que fija un desarrollo único, como en la narrativa anterior.

Otra variante se encuentra en la exploración de una naturaleza ciborg, del transhumanismo o incluso de la cirugía estética con fines estéticos. Comparten una idea

común: el ser humano todavía no ha evolucionado lo suficiente, tanto como le permitiría su potencial, del pos y del trans humanismo a Stephen Hawking o la inteligencia artificial o los replicantes muy superiores a los humanos. La imperfecta humanidad debe de ser ayudada por la eficiente tecnología robótica, la biotecnología o cualquier otra variante. El progreso, como el show, debe continuar, hasta la perfección absoluta, obtenida gracias a ese ser humano demiúrgico¹⁰²², convertido en dios sin necesidad de Dios. Ese ideal ambiguo y tan estimulante como peligroso está en las raíces de nuestra cultura, y ya se encuentra en los herméticos del renacimiento, con sus oraciones a la dignidad del hombre, o en los siglos posteriores, con la creación de autómatas como los de Vaucanson.

La utopía demiúrgica aplicada a uno mismo, con la mente o el cuerpo convertidos en nuevo cosmos que transmutar, tiene una deriva también en la cirugía plástica. El rostro como lienzo, los pechos como piedras filosofales que traerán la felicidad plena, el cuerpo entero como naturaleza perfecta. [Orlan se transmuta a sí misma](#) en los quirófanos y lo documenta, mientras que en películas como *Brazil* (Terry Gilliam, 1985) se burlan de dicha tendencia¹⁰²³. Apunta Carmen Pardo: «El cuerpo no es algo que se tiene como un legado para ser conservado, puede ser transformado, mejorado»¹⁰²⁴.

6.5.1 Frankenstein como el personaje de ficción metaficcional.

Probablemente la figura por antonomasia de la capacidad humana para generar vida artificial sea Frankenstein, como otros grandes mitos de la sociedad presente nacido en el Romanticismo. En él se plasma al mismo tiempo y sin posibilidad para desligarlos la grandeza humana que permite fabricar ello, pero al mismo tiempo que sea un monstruo, abominación intrínseca a ese acto, que lleva a todos los actores del drama a la tragedia, una tragedia enteramente presente en la vida de la autora de la novela, desde el suicidio de la primera mujer de Shelley a la muerte de varios de sus hijos o la del propio poeta. En cierto sentido, Frankenstein constituye un emblema distorsionado de los poderes contradictorios del ingenio humano, así como también de la quintaesencia de lo estético.

¹⁰²² Pardo, 2016, p. 197 y ss. La música tiene el poder de automatizar las acciones humanas, por lo que ha resultado muy efectiva en la historia para instrumentalizarla con fines políticos o económicos, una tendencia que ha llegado a su culminación en el último siglo, desde su uso en los campos de exterminio nazis hasta en las oficinas o en los centros comerciales.

¹⁰²³ <https://www.youtube.com/watch?v=DiKpvHQzKVC> [última consulta 31-8-17].

¹⁰²⁴ Pardo, 2016, p. 211.

Cualquier obra de arte no deja de ser un monstruo de Frankenstein realizado por la electricidad mental de su hacedor.

La demiurgia como tema cruza toda la novela, incluso se cita en el título en buena medida, con ese moderno Prometeo, dios que no llega a inventar al ser humano pero sí su inteligencia. Mary Shelley aludía en el título y en referencias en la novela al gran mito de la modernidad ilustrada: Prometeo, el dios que arriesgó su destino para iluminar a los humanos¹⁰²⁵. Sin embargo, a mi juicio y de manera extraña uno de los puntos débiles de la novela se halla justo en ese punto demiúrgico, al fallar la narración —a mi juicio— cuando narra la etapa de creación del monstruo; le dedica muy poco espacio y resulta poco verosímil que un simple estudiante que ni siquiera domina los rudimentos de su disciplina llegue a lograr algo inédito hasta entonces para el ser humano, en la más completa soledad, además. El estudiante insufla la chispa vital a tejido muerto, un ser compuesto por partes de cadáveres, como es bien sabido, al tratarse de un mito moderno comunitario y bien longevo.

Y es que, como se ha visto en la tesis al comentar lo alquímico, por ejemplo en el capítulo del anexo centrado en la Gran Obra, vida y muerte están entrelazadas, lo que se convierte en metáfora literaria en la novela. Controlar la vida implica manejar igualmente la muerte. Afirmó el escritor Julien Gracq: *«every great work is first and foremost an entombment, and its basic formula is always Goethe's phrase: "Die and become!"»*¹⁰²⁶. Pocos pueden sostenerlo con tanta rotundidad como el doctor Frankenstein y su criatura.

La novela de Shelley tiene un componente hermético-alquímico notorio. Los autores que azuzan la curiosidad de Frankenstein no son los científicos de la época en que está ambientada la novela (finales del XVIII) sino los alquimistas, verdaderos inspiradores. El doctor sigue la obra de tres de los más famosos herméticos, alquimistas o magos del

¹⁰²⁵ Moure, 2005, p. 206. Ya se ha mencionado en algún otro fragmento de la tesis la importancia del nombre para cierta mentalidad mágica, ya que él en cierta medida otorga la identidad social; la criatura no lo tiene, no puede tenerlo ya que es sombra, daimon que torna en material el inconsciente de su hacedor, el ello, las fuerzas del subconsciente bajo la superficie del ego. Recordemos que el golem tiene un nombre secreto, o lo escrito sobre los nombres en el apartado sobre la imagen, en la saga de Terramar escrita por Ursula K. Le Guin. En una carta, Mary Shelley le dijo a una amiga que en la obra de teatro que adaptaba de su novela no habían puesto ningún nombre a la criatura en el libreto, cosa que le había parecido buena idea: Antonio José Navarro, «Estudio preliminar. Mary Shelley: su vida, su obra, sus monstruos», en Shelley, 2013 [1818], p.10. El monstruo interviene como la sombra o el daimon del doctor Frankenstein, sin nombre porque es su doble.

¹⁰²⁶ Lepetit, 2014 [2012], p. 300. Traducción propia : «cada gran trabajo es primero y principalmente un entierro, y su fórmula básica es siempre la frase de Goethe: "¡Muere y llega a ser!"».

medieval y renacimiento: Alberto Magno, Agrippa y Paracelso. No es hasta ir a la universidad que pasa a la ciencia moderna, inspirado por un profesor de química.

Jeffrey Kripal afirma que ese factor no dual del científico mago, que le hace unir alquimia, hermetismo y espíritu científico, conduce la narrativa de la novela¹⁰²⁷. Según parece, el conocimiento de lo esotérico podría venirle a Mary Shelley de su padre William Godwin, versado en las artes ocultas, aunque su perspectiva fuera ilustrada y, por tanto, desde un punto de vista crítico con ese tipo de artes¹⁰²⁸.

William Godwin, de tendencia muy liberal, casi pre-anarquista, estaba muy interesado en la filosofía oculta. En su libro *Lives of the Necromancers* recogió una anécdota de Alberto Magno. El Doctor Universalis construyó durante treinta años un hombre mecánico al que dotó de vida gracias a un conjuro cabalístico. Alberto Magno lo utilizaba de sirviente. En una ocasión, el discípulo del Doctor Universalis, nada menos que Santo Tomás de Aquino, se enfureció con el criado de latón, y lo destrozó a martillazos; los golpes descubrieron que para fabricar al sirviente se habían utilizado otros materiales, además del metal, ya que también encontraron huesos y carne humanos¹⁰²⁹.

Esa cuestión se traslada a la pantalla en algunas de las versiones. En la de Branagh, *Frankenstein de Mary Shelley (Mary Shelley's Frankenstein, Kenneth Branagh, 1994)* el barón se caracteriza como un investigador tanto de la más avanzada ciencia como de la búsqueda alquímica de un Paracelso o un Cornelio Agrippa. Los defiende durante una lección magistral en la universidad, contra las tesis de un profesor científicista. La ciencia ya ha demostrado siglos atrás que las doctrinas herméticas de ambos de ese estilo puras charlotadas, acusa el profesor, lo que suscita la ira de Frankenstein. De esta manera, el barón adquiere un perfil más fáustico, de alquimista, no únicamente científico como en buena parte del resto de versiones.

Donde más patente resulta el universo alquímico en la construcción de imaginario del monstruo es en las dos versiones magistrales de la Universal, ilustradoras de dicho influjo se diría que de manera consciente, como mínimo si nos guiamos por la pura visualidad, previa a una investigación historiográfica en las fuentes de Whale que lo

¹⁰²⁷ Kripal, 2015 [2011], pos. 921.

¹⁰²⁸ Sánchez Pérez, 2017, p. 190. Perspectiva crítica: Aspren, 2012, p. 44.

¹⁰²⁹ Antonio José Navarro, «Estudio preliminar. Mary Shelley: su vida, su obra, sus monstruos», en Shelley, 2013 [1818], p.64. En otra versión de la legendaria anécdota, se cuenta que lo que el alquimista Alberto Magno realizó fue una cabeza de latón oracular; un discípulo de Alberto Magno, el mentado Tomás de Aquino, la acabó destruyendo, harto de ella, ya que la cabeza era un tanto parlanchina: Harpur, 2015 [1990], p. 128.

atestigüen¹⁰³⁰. De hecho, uno de los personajes de la segunda parte, *La novia de Frankenstein* (*Bride of Frankenstein*, James Whale, 1935) encarna un personaje claramente surgido de ese bagaje cultural: Pretorius, en el que resuena Paracelsus, incluso ha dominado los secretos de la vida como para crear diversos homúnculos, mostrándolos en una escena sin que falten los respectivos rey y reina dentro del matraz¹⁰³¹.

Como aparece en diversos fragmentos de la tesis, desde el capítulo sobre no dualismo hasta el del anexo sobre alquimia, este modelo de un humano en una botella aparece profusamente entre los motivos iconográficos de la práctica, como en *Pretiosissimum Donum Dei, Besondere chymische Schrifften* de Baro Urbigerus (1705), o en varias zonas del *Jardín de las delicias* del Bosco, lo que permite deducir un influjo del imaginario alquímico en el pintor¹⁰³². Pero lo más relevante concerniente a Whale consiste en que da la impresión de que tal uso fue hecho a propósito.

Quizá por ese factor hermético los directores de películas sobre el doctor demiúrgico sitúan el laboratorio en general en un castillo alejado de las ciudades, o en una torre, una solución que tomó en ocasiones Fisher para la Hammer, o en el subterráneo o en partes recónditas del castillo del barón, lo subconsciente de la personalidad y oculto a las miradas indiscretas. El saber del doctor pertenece a la filosofía oculta; se lo representa como una versión metafórica de un alquimista, con un pensamiento subversivo para los criterios morales tanto religiosos como científicos del siglo XVIII. Por ello ha de esconderse.

Retornando al díptico de Whale, además de la formalidad expresionista que se cuele en muchos de los planos¹⁰³³, otro de sus grandes aciertos es dotar de mucha mayor autonomía a la criatura. En las películas de Whale varias de las secuencias siguen las correrías del monstruo causando estragos pese a no ser su intención, mientras que la novela, al ser un relato del doctor Frankenstein, queda en buena medida sujeta a él¹⁰³⁴.

¹⁰³⁰ Las dos versiones se rodaron justo en plena Gran Depresión. Parece ser que los años de crisis son buenos años para los monstruos

¹⁰³¹ <https://www.youtube.com/watch?v=K7AKLKQqfj4> [última consulta 1-9-17]. Ellos ilustran la teoría alquímica de que cada ser humano es como un matraz Incluso así lo enuncia uno de los personajes de *La búsqueda del absoluto* de Balzac: Balzac, 1989 [1834], p. 111.

¹⁰³² Lennep, 1978 [1966], pp. 225-226.

¹⁰³³ A Whale le encantaba el expresionismo: Pedrero Santos, 2011, p. 83.

¹⁰³⁴ Dicho lo anterior, el relato de Shelley tiene uno de sus grandes momentos y repentino cambio narrativo, cuando, en la rememoración de la historia por parte del Frankenstein, la criatura toma la palabra para explicarle a su creador cuán aciagos han sido sus días, en una estructura de caja china.

O igualmente atinó al buscar la empatía hacia sus circunstancias, cosa que en la novela no aparecía más que de forma tangencial¹⁰³⁵. El monstruo posee el cerebro de un criminal, pero ello no lo convierte en un ser de una pieza. En una poética secuencia de la versión cinematográfica rodada por James Whale, el monstruo busca la luz, aquello de pureza y de entendimiento contenido en la vida, que él, monstruo parido gracias a la fuerza eléctrica —aunque en la novela no se especifique tan claramente—, no puede alcanzar¹⁰³⁶. Mucho se ha especulado sobre la homosexualidad de Whale que le habría facilitado una mayor empatía hacia lo monstruoso, aunque se aleja de las intenciones de esta investigación.

La referida segunda parte dirigida por Whale, con la novia de la criatura, parte de unas ideas similares ya exploradas por Mary Shelley. En la novela el monstruo le pone una condición a su «padre» para no matar a sus familiares: debe producir una compañera que sea como él. Lo que permite sugerir la soledad del monstruo. Ello provocará el trasvase definitivo entre el ego y su sombra monstruosa. Cuando el creador se niega, el monstruo mata a su esposa para que la única manera de mantenerla sea prologándole la existencia como revivida, hibridando lo que en principio serían dos naturalezas opuestas, sorteando la dualidad.

Como en *La isla del doctor Moreau*, tanto la novela como varias de las películas se inscriben en esa tendencia del fantástico a recelar de la ciencia y del conocimiento, algo imposible dentro de las coordenadas ilustradas pero que indica un claro cambio de mentalidad, notorio en esta obra. Según le recomienda Frankenstein al explorador con quien se sincera: «Aprenda de mí —si no de mis preceptos, al menos de mi ejemplo— lo peligrosa que es la adquisición del saber, y cuánto más feliz vive quien cree que su pueblo natal es el mundo que aquel que aspira a ser más grande de lo que su naturaleza puede permitir»¹⁰³⁷

Las películas de la Hammer dirigidas por Fisher constituyen el conjunto frankensteiniano en el que más clara es esa tendencia de sospecha hacia lo científico. En ellas, el doctor pierde su aureola de antihéroe, poseída en otras versiones, para retratarlo

¹⁰³⁵ Además de escenas antológicas como aquella en la que el monstruo mata a la niña (<https://www.youtube.com/watch?v=v5FtI472Q6I> [última consulta 6-09-17]), que nos permiten entender la falta de voluntad homicida, que aparece en *Frankenstein* (James Whale, 1931), la primera parte, en ambas obras hay diálogos absolutamente antológicos, como uno en la segunda entre la criatura y el hermético Pretorius que anticipan a los hermanos Marx:

MONSTRUO: A mí gustan muertos. Odiar vivos.

PRETORIUS: Eres muy maduro para tu edad.

¹⁰³⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=nur4g4r1LN4> [última consulta 6-09-17].

¹⁰³⁷ Shelley, 2013 [1818], p. 126

de una forma mucho más siniestra. Se trata de un científicista arrogante que piensa que su investigación no puede dar pie a una aberración. En general, en todas las películas, los planes del *mad doctor* conducen irremisiblemente, más que a convertir lo mortal en vivo, a justo lo contrario, con funerales a diestro y siniestro, mientras que el destino del doctor con frecuencia se asocia al presidio, cuando no al patíbulo.

En el presidio empieza la primera versión para la productora Hammer, *La maldición de Frankenstein* (*The Curse of Frankenstein*, Terence Fisher, 1957), con el doctor aguardando turno para ser ajusticiado por sus crímenes. En ella, el tema de la creación artificial de vida se confunde con las pulsiones misóginas, en una combinación típica del tratamiento centrado en las pulsiones sexuales de la Hammer, aspecto en el que difiere grandemente del original. El monstruo deviene la sombra de un doctor Frankenstein ya no sólo obsesionado con su trabajo sino directamente perverso. Como en la segunda parte y en buena parte del ciclo Hammer, el monstruo ya no será la criatura sino aquel quien la creó, un hacedor pleno de defectos y sin capacidad para detener su malsano impulso de traer desgracia al mundo con sus invenciones defectuosas.

El doctor Frankenstein de la tercera parte, *Frankenstein creó a la mujer* (*Frankenstein Created Woman*, Terence Fisher, 1967), es sin duda la encarnación más luminosa de las cinco partes dirigidas por el director, el más equilibrado, el que tiene algunos propósitos nobles además de los alucinados con su afán por experimentar de cualquier manera y con las consecuencias que sean. El doctor idea una máquina capaz de extraer el alma de los cuerpos para conservarla hasta transmitirla a un cadáver, que servirá de anfitrión. Intenta ayudar al miembro más miserable de la población, hijo de un ladrón guillotinado, así como a la joven lisiada y con la cara marcada de la que el chico está enamorado. Las dos subtramas se entrelazan para, en ese caso, un uso positivo del frenesí por crear vida de la muerte proverbial en el barón.

En una historia que, como sucede a menudo en el fantástico, haría las delicias de Jung por su acumulación simbólica, la psicología profunda proyectada a los fotogramas, en el cuerpo de la mujer tullida convertida en belleza por el doctor Frankenstein acaban conviviendo el alma de la chica y la de su enamorado, una objetivación de los dos principios esenciales, el femenino y el masculino, integrados en un cuerpo por el saber de un heredero de Paracelso. Pero que la muerte de ambos haya sido trágica y que quieran cobrar cuentas pendientes —sin que se sepa muy bien como sabe la parte masculina quiénes han sido los asesinos reales, por cuya culpa el enamorado es

ajusticiado injustamente— ya hacen presagiar los problemas para ensamblar las dos almas.

La mujer con dos almas vive disociada, siguiendo los consejos que le da la parte masculina como si fuera un daimon consejero algo que, de hecho, está en el origen de cualquier película sobre lo monstruoso, igual que cualquier sobre lo heroico o temas similares, según se vio en el capítulo sobre lo onírico. Una pulsión se apodera de ella, y actúa de manera involuntaria pero infalible para vengarse de los criminales. Poseído por el daimon, los seduce para, belleza medusea y nemesiana, cobrarse la deuda.

El cerebro de Frankenstein (Frankenstein must be destroyed, Terence Fisher, 1969) resulta la más dura de las películas, con un doctor Frankenstein más oscuro que nunca. Interviene en el rol de un positivista que enaltece al progreso y a la ciencia, al mismo tiempo que extorsiona o asesina a personas porque pueden frenar sus experimentos. El subtexto de lo que exige la ciencia —teóricamente, de manera distorsionada, por supuesto—, es uno de los motivos de la historia de Frankenstein, acentuados en la cuarta película de Fisher sobre el monstruo o, más bien, sobre el barón, quizá formalmente la más interesante y arriesgada.

En la última de las películas sobre el doctor Frankenstein rodadas por Fischer, *Frankenstein y el monstruo del infierno (Frankenstein and the Monster from Hell*, Terence Fischer, 1974), el barón está recluido en un sanatorio mental para criminales; sigue pariendo monstruos completamente defectuosos, pero el doctor hace gala de su espíritu científico inasequible, por lo que continua una vez tras otra insistiendo en sus pruebas, pidiendo una nueva oportunidad que será, esa vez sí, la definitiva. Siempre lo cree así.

Con todo, lo que en la novela constituye el motivo de la tragedia en la historia de Shelley va más allá de los posibles peligros de la invención científica. El monstruo creado por el artista en la obra se levanta, en efecto, aunque tiene una malformación, en la novela debido a su naturaleza abominable, en la versión cinematográfica de Whale a que su cerebro esté dañado, ya que perteneció a un criminal. Pero toda la novela puede ser interpretada como los delirios de un hombre dominado por su sombra, que al no poder ser equilibrada, le impele a asesinar a sus seres queridos, uno detrás de otro, todos ellos situados por el *deus ex machina* de la novela cerca del monstruo de manera increíblemente azarosa. Fabrica vida a su imagen y acaba devorado por ese reflejo.

Como ya se ha sugerido: lo daimónico sirve para comprender mejor la complejidad psicológica del tema. Esa explicación del relato de un hombre poseído por su daimon

ayuda a la historia: sin ella, pierde buena parte de su fuerza, lastrada por unos encuentros fortuitos que pulverizan la verosimilitud interna de lo narrado: no es que se encuentren por azar, es que el familiar protagonista los atrae, sin que ninguno sea consciente de la criatura que se agazapa como su sombra. Como en tanta buena historia del género, la trama fantástica encubre un proceso psicológico. El relato es creíble porque el narrador no es fiable y sus delirios psicóticos dominado por su sombra, han ido atrayendo en sus redes a las pobres víctimas, amigos, familiares, esposa. Ellos sucumbirán a dicha sombra superpoderosa, ese daimon vaporoso que adapta las formas de su época, tiempos de investigación alquímica-química, fabricado en parte con los restos de otros.

Con este apunte sobre lo daimónico en las historias de demiurgos incompetentes pero soberbios, padres de monstruos que querrían no serlo, terminará este apartado sobre la abominable criatura creada por el doctor Frankenstein, un doctor que queda congelado en el papel de demiurgo humano por antonomasia.

6.6 Conclusión. ¿El artista demiurgo o el demiurgo artista?

Maldito el hombre que hiciere escultura o imagen de fundición,
abominación a Jehová, obra de mano de artífice¹⁰³⁸.

El bloque anterior en el que se comentaron la novela de Shelley y varias películas sobre Frankenstein, dirigidas por Whale, Fischer o Branagh, nos servirá para enlazar con la reflexión final de este capítulo sobre el artista mago, que tiene en el demiurgo su modelo más perfeccionado.

En el texto, se han comentado motivos, ideas, aspectos, algunos más centrales, en el eje de la cuestión, otros más marginales, sobre el protohacedor de arte con su obra maestra: el mundo. Sobre el demiurgo, se han ofrecido algunas pinceladas en las cuatro escuelas más significativas para nuestro propósito: la platónica inicial, la hermética, la gnóstica y la neoplatónica.

Entre esos temas que se han comentado, está la creación continua, la melancolía como combustible, o la creación de autómatas o de homúnculos alquímicos. Algunas películas fantásticas han servido para entender mejor la cuestión, o para enlazarla con la Tardo Antigüedad y sus movimientos religiosos. Igualmente, Fausto o Frankenstein han

¹⁰³⁸ *Deuteronomio 27:15.*

servido para entender el tipo de artista y de obra, con esa mezcla de lo más luminoso y lo más oscuro que se persigue conseguir en el tipo de arte analizado en la tesis.

El hacedor cósmico pues como paralelo de un hacedor estético, no solo facultado para generar estados de conciencia portadores de gnosis, sino de fabricar universos y de darles cuerda, poseedores de una mitopoiesis propia que los ordene. Se han insertado ejemplos de algunos de esos artistas y sus realidades autónomas.

Y el artista junto al mago brillan como los grandes cabalgadores de la técnica de lo divino, probablemente los que mejor desarrollan ese papel, arquetipos de ese impulso en el plano humano. Ellos, pero no solo ellos, ya que, como se ha apuntado, la idea de una creación continua en el que cada ser humano tiene su parte en el juego cósmico, gracias a su imaginación, integra a cualquier persona en esa tarea demiúrgica de plasmar en la materia un universo u otro, anclar lo imaginal en ella, concretar unas ideas u otras.

La imagen de ese artista, como quien puede disponer de todo lo que quiera para modelar su cosmos, se cita en una serie de obras de Anselm Kiefer, *Traigo las Indias en mi mano* (1995), un título que Kiefer tomó de un poema de Quevedo¹⁰³⁹, ya que permite hacerse una idea muy clara del poder demiúrgico de aquel que puede convocar incluso a la materia —en forma representada—, incluso al mundo, para enseñorearse de ese cosmos, incorporarlo a su propuesta.



Kiefer, *Traigo todas las Indias en mi mano*, 1995

¹⁰³⁹ Arasse, 2001, p. 257.

Con esa imagen se pone el cierre al capítulo. Ya solo queda un herma para señalar el último sendero por el bosque, desde esta encrucijada hasta la morada final.

A decorative number 4 in a black serif font, centered within a light gray square background.

7. *El mundo como la gran obra*

7.1 El mundo como representación

¡El gran Teatro de Oklahoma os convoca! ¡No convoca más que hoy, sólo una vez! ¡Quien pierda esta oportunidad, la perderá para siempre! ¡Quien piense en su futuro es de los nuestros! ¡Todos serán bienvenidos! ¡Quien quiera ser artista que se presente!¹⁰⁴⁰

Una vez han sido puestos en movimiento el cosmos o la obra, entendidos de una manera hermética, activados por el principio esencial de creación, imaginando nuevas posibilidades, queda colegir qué pasa con ese mundo. ¿Cuál es su ontología? ¿Cómo se organiza? ¿Qué papel ostentan los seres? Es entonces cuando aparece el impulso de representación, desde las visiones guiadas del chamanismo hasta las modernas performances, con paradas obligatorias en la tragedia griega o el drama barroco, con sus variantes e incluso contradicciones en el sentido. Es a ello a lo que se dedicará este último herma en el camino en la que detenerse para informarse.

El teatro, la propia vida y la sociedad estructurada como en una obra resulta una metáfora recurrente para plasmar la *imago mundi* en una forma cerrada y concreta, tanto que actúa casi como un mitema que encontramos en múltiples mitos sobre el mundo, así como en momentos históricos y culturas, lo que lleva a Gómez de Liaño a afirmar: «Es una de las metáforas más antiguas de la filosofía»¹⁰⁴¹. La traslación de los órdenes humanos al escenario, con sus jerarquías, sus ambiciones y derrotas, sus poderes así como sus miserias, conforman un motivo recurrente durante la historia de la cultura, sobre todo en Occidente pero también por ejemplo en la India.

El capítulo se estructurará, tras la introducción más sincrónica, que dará las pautas del conjunto, con un apartado en el que se comentará la teoría del antropólogo Victor Turner que une el ritual, la capacidad performativa y el teatro, para explicar las relaciones sociales y los cambios de estado de cada individuo. A continuación, en unos capítulos ordenados diacrónicamente, se explicará algunas de las variantes más relevantes de esa intuición humana que ve el mundo como una representación teatral, con algunas catas a periodos como la Antigüedad griega, el renacimiento, el barroco o el posmodernismo, explicados en casos específicos como el teatro de sombras, el de la crueldad, la noción de *theatrum mundi* en el barroco, técnicas de fortalecimiento de la

¹⁰⁴⁰ Kafka, 2000 [1927], p. 379.

¹⁰⁴¹ Recogidas por Vinatea Serrano, 2005, p. 404.

memoria, o la secuencia en un escenario en tantas películas de David Lynch, punto final del recorrido.

7.2 Pasen y vean (y actúen)

¡El mundo es un gran escenario
y simples comediantes los hombres y mujeres!
y tienen marcados sus mutis y las apariciones
y en el tiempo que se les asigna hacen muchos papeles¹⁰⁴².

Como se indicaba en el brevísimo prólogo para explicar el tema y la ordenación del presente capítulo, uno de los mitemas recurrentes y más exitosos de la historia de la humanidad radica en comparar la vida y la sociedad con una obra teatral en la cual cada actor representa su papel. El teatro como poderosa *imago mundi* cuyo poder de persuasión han compartido desde el *rishi* vedántico hasta el dramaturgo barroco, el hermético renacentista o el cineasta posmoderno, según se desplegará.

De acuerdo con la metáfora, la vida en sociedad se basa en la representación de papeles y en la armonización con el resto de roles del entorno¹⁰⁴³. A cada actor le corresponde una máscara, en la ficción cada cual actuamos según un papel —o, cada vez más en la posmodernidad, según varios. Sobre este uso del teatro para establecer metáforas sociales, siguiendo un modo de pensamiento enormemente utilizado en el hinduismo, Raimon Panikkar apunta: «*Sigui qui sigui que estira els fils a l'escenari, tot és una Humana Comèdia; sigui qui vulgui l'autor del llibret i sigui on sigui que l'espectacle es pugui haver organitzat, nosaltres som els actors*»¹⁰⁴⁴.

Tras la metáfora cabe la sospecha de que el gran entramado social constituye un espectáculo cuya tramoya ha sido dispuesta por poderes casi siempre ocultos, una ilusión provocada en la que las cartas a menudo están marcadas de antemano, ello pese a los juramentos de imparcialidad o azar omnipotente. Y, sobre todo, en el que el talento para la simulación, pensado de una forma muy particular, deviene destreza apreciada, el comportarse como si se estuviera en un escenario convertido en máxima y obligación. Esa sospecha se ha incrementado durante el tardocapitalismo, dado el estado de recelo

¹⁰⁴² Shakespeare, 1998 [1599], p. 228.

¹⁰⁴³ Gómez de Liaño, 1989, pp. 45-58; Vinatea Serrano, 2005, p. 385.

¹⁰⁴⁴ Panikkar, 2012, p. 364. Traducción propia: «Sea cual sea quien estire de los hilos en el escenario, todo es una Comedia Humana; sea quien sea el autor del libreto, y sea en el lugar donde sea que el espectáculo puede haberse organizado, nosotros somos los actores».

continuo, con una población que tiende a los extremos de credulidad absoluta o sospecha paranoide, sin término medio.

Para la cosmovisión mágica: «el universo entero es un gran teatro de espejos»¹⁰⁴⁵, en palabras de Antoine Faivre. Pero, ¿qué muestra ese gran teatro del mundo que es la obra de arte? Por sinécdoque, podríamos decir que cada obra capta el [Espejo indiscreto de Goya](#), esos retratos de humanos que cometen la locura de asomarse ante su reflejo, para encontrar entonces a un animal, como un oso en el ejemplo propuesto, es decir, que en la obra del mundo y en la de arte vemos lo sublime pero también las miserias de la condición humana y la desmesurada grandeza del universo, que lo engloba a todo en él.

Como el espejo nos refleja a nosotros y al resto —si es que existe diferencia real entre ambos—, podemos duplicarnos, ser consciente de nuestra naturaleza doble; según esta manera de ver el mundo, somos actores y al mismo tiempo espectadores. Nuestra capacidad de empatía nos permite identificarnos con otra vida cuya esencia se muestra sobre el escenario del mundo. En el teatro o en el arte en general, podemos ser otros sin dejar de ser nosotros mismos, millonarios sin necesidad de ganar ningún premio o herencia, enfermos sin estarlo, muertos sin necesidad de fallecer; aprendemos las enseñanzas de todas esas experiencias sin sufrir sus riesgos¹⁰⁴⁶. Ya se afirmó algo similar respecto al arte y a la narrativa en el capítulo sobre la imaginación. En él, los espectadores se instruyen sobre las diversas modalidades de lo humano y sus consecuencias. Revelador simbólico, al interpretar o al contemplar, se suspende la propia personalidad durante el tiempo de la función para colocarse diversas máscaras¹⁰⁴⁷.

De hecho, la capacidad contemplativa sin desligarse de la interpretativa supone la principal fisura entre la dramaturgia y el pase chamánico o el pase de magia. Aunque la tradición teatral comparta aspectos con la sesión chamánica o el pase mágico, les separa que mientras en el primero el público asiste como observador, en la sesión chamánica o en el ritual mágico los asistentes participan activamente en la representación del

¹⁰⁴⁵ Antoine Faivre, «Introducción I», en Faivre y Needleman (comp.), 2000 [1992], pp. 9-22, p. 14.

¹⁰⁴⁶ Bachelard, 2013 [1960], p. 46. La capacidad para ser otro daría fundamento a la facultad mimética, según Benjamin. Recogido en Taussig, 1993, p. 19

Un tipo de producción literaria se encarga de cubrir la misma necesidad: se trata de las biografías como forma pedagógica, podemos pensar por ejemplo en las biografías de artistas tras el modelo de Vasari, en el que se proponían los grandes héroes del *quattrocento* o del *cinquecento* por ser dignas de emulación en su singularidad o en su potencia. O también, en un área más general, las *Vidas paralelas* de Plutarco o la enseñanza por modelo arquetípico de la academia platónica florentina del Renacimiento, cuyo programa formativo ocupa la tesis de Luis Roger, *Curriculum y plan de estudios en las escuelas neoplatónicas*.

¹⁰⁴⁷ Vinatea Serrano, 2005, pp. 401-405. En el que «se manifiestan las diferentes formas totémicas de lo humano», Vinatea Serrano, 2005, p. 402.

chamán, de una manera u otra, le ayudan en su viaje extático al otro mundo. Podría aducirse que sin espectadores la representación teatral cambia o no existe, y sin duda es cierto, pero no en la medida fundamental en que lo hace el ritual mágico¹⁰⁴⁸.

En su obra del año 54 *Templo del mundo* Leonora Carrington pone de manifiesto la relación entre personajes y público para representar teatralmente el misterio de la existencia y de la sociedad, con unos espectadores que contemplan lo que representan unos personajes gigantes sobre una plataforma elevada, un poco como las representaciones dionisiacas en los orígenes del teatro, según veremos.



Leonora Carrington, *Templo del mundo*, 1954

¹⁰⁴⁸ Kottak, 2007 [2004], p. 212. A título de anécdota, el antropólogo-novelistas Carlos Castaneda realizaba juegos de deshabitación sobre lo cotidiano que consideraba un teatro Mágico de lo Real; en ellos, los roles habituales tenían que ser olvidados.

Las diferencias entre tener público o no quedan retratadas en la novela de James Joyce *Retrato del artista adolescente*. El protagonista de la novela, el adolescente Stephen Dedalus —recordemos a Dédalo como arquetipo del ingenio técnico y, por tanto, artístico, desarrollado en el capítulo anterior—, reflexiona mientras actúa en una obra en el colegio que cuando estaban ensayando, aquello parecía deslavazado, sin sentido ni gracia, pero que al representarla en la noche del estreno, el conjunto cobra vida: «parecía ahora que la comedia se representaba sola y que ellos sólo ayudaban con sus papeles»: Joyce, 1986 [1916], p. 100. Dedalus ofrece lo mejor de sí durante la representación porque cree ser visto por una compañera deseada, pero le han dado falsa información y en realidad ella no ha acudido, de manera que la escena termina con otro de los mitemas adheridos a la metáfora, con Dedalus no en los brazos de la adolescente querida sino, barrocamemente, ante un depósito de cadáveres; hasta el exterior llega el olor rancio de la podredumbre. El teatro como entrenamiento a la vida para los niños y adolescentes.

La idea de nuestra existencia como una representación ya aparece formulada en uno de los filósofos más citados en este estudio, Plotino, quien la expone según sus principales lineamientos, de una forma representativa del resto. Al reflexionar sobre la existencia de la muerte y para justificar su planteamiento basado en la reencarnación, Plotino expresa la idea de la vida como obra teatral. Según Plotino:

Es como si aquél de entre los actores que ha sido muerto en el escenario vuelve a entrar, tras cambiar de disfraz, caracterizado de otro personaje. No, ese actor no ha muerto de verdad. Si, pues, el morir es un cambio de cuerpo como allá de indumentaria o incluso, para algunos, un despojarse del cuerpo como allá la salida final de escena —por entonces— de un actor que volverá a representar en otra ocasión (...) Mas las matanzas y todas las muertes y las tomas y saqueos de ciudades deben ser contemplados exactamente como en los escenarios de los teatros¹⁰⁴⁹.

El razonamiento aún prosigue hasta el final del capítulo, trazando analogías que repiten el tema cultural objeto de este capítulo, que iguala los afanes y temores humanos con los que puedan sentir actores. El argumento de Plotino, que se inspira en el platonismo más orientalizador, remite con claridad a otros similares planteados en las metafísicas orientales.

La metáfora teatral puede resolverse como una revelación del sentido de la existencia mediante la anamnesis, desapegándose de la literalidad de lo material, tanto en occidente como oriente, tanto en el neoplatonismo como en el yoga, en la ficción de cuentos u obras de teatro como en las reflexiones filosóficas o místicas. Y es que desde el yoga y del pensamiento metafísico hindú, se concibe a la sociedad y al ser humano como actor o como obra, pero precisamente para liberarlo en la iluminación, para que se emancipe de las ataduras inconscientes que lo atan a la gran obra —desde luego, no dirigida por la elite, que se halla asimismo sujeta al teatro del mundo. De hecho, como ya se ha visto en el fragmento de las *Enéadas*, la metáfora de la obra de teatro se ajusta como anillo al dedo con la teoría de la reencarnación. El alma es como un actor de teatro, nadie tomaría como una tragedia —más allá de la propia función— la muerte de un personaje sobre el escenario, porque sabemos que el actor no ha fallecido y que podrá representar nuevos papeles.

¹⁰⁴⁹ *Enéada* III, 2, 15, 20 y ss., en Plotino, 1985, pp. 71-72 y ss. En este texto Plotino aconseja no entristecerse por ninguna muerte ya que todo pasa de un estado a otro, de un animal al siguiente. También Hadot reseña este crucial capítulo en Hadot, 2004 [1987], p. 179.

En la historia budista hay un episodio que transmite esa sensación trascendental de estar en un escenario, sobre el que pivota este capítulo. Tal y como lo explica Roberto Calasso en *Ka*, la conversión en novela de la mitología de la India hinduista y budista, la última noche del Buddha en su encarnadura terrestre, antes de alcanzar el definitivo nirvana, un viejo criado abanica al Buddha en su lecho de muerte, hasta que al fin el iluminado se cansa y echa con cierta brusquedad al viejo sirviente. Ananda, discípulo y amigo del Buddha, se pregunta cómo puede ser que el iluminado todavía guarde un poso de ira en su interior. «En ese momento Ananda se sintió de pronto en el escenario de un inmenso teatro, con millares de ojos que lo observaban desde la oscuridad. Sintió que se le helaba la sangre, y pensó: “El Buddha no lo ha dicho todo.”»¹⁰⁵⁰. En efecto: el iluminado pasa a relatar episodios de vidas anteriores que justifican lo que se acaba de vivir. Sea cual sea la lectura de ese fragmento, lo que atañe a nuestro asunto es que la experiencia de imaginarse en un teatro también aparece en otras culturas.

Poco importa si realmente pasó a ser el centro de atención de coros de dioses que asistían al paranirvana del Buddha, el proceso de muerte y disgregación corporal que se alcanzaría al tiempo que el Buddha entraba en el estado nirvánico. El hecho positivo resulta secundario. En este caso lo crucial de la historia es que el sentir de esa manera hizo que Ananda tuviera una experiencia determinada que no hubiese tenido sin la visión; esa experiencia cambió su manera de ver y su comprensión de lo vivido; tener aquella sensación dotó de sentido a aquello, fuera un hecho positivo o una simple sensación ilusoria.

Si seguimos en el ámbito budista, sobre la ontología del tiempo mítico consustancial al teatro como rito, una de las formas tradicionales que mejor lo pone de manifiesto es el Nô japonés, inmerso en el horizonte cultural del budismo zen, con su parsimonia que establece un periodo de recepción muy prolongado, el propio de los dioses o de la mirada contemplativa¹⁰⁵¹.

El historiador del arte Ananda K. Coomaraswamy, quien con su mirada pansofista unió, entre muchas otras fuentes, al vedanta advaita con el platonismo-neoplatonismo, también se refirió a la capacidad de observación del teatro del mundo como eje de una

¹⁰⁵⁰ Calasso, 1999 [1996], p. 387.

¹⁰⁵¹ Santiago Bolaños, 2005, pp. 116-118. El inicio de uno de los cortos de Sokurov, *Hubert Robert: una vida afortunada*, transmite bien el espíritu contemplativo, el tiempo mítico y la gestualidad arquetípica del teatro tradicional japonés. https://www.youtube.com/watch?v=h1Q7v_7Ou04 [última consulta, 5-1-17].

ontología del ser de claras resonancias con esas dos escuelas que acabamos de referenciar:

Nuestra parte divina, nuestro Sí real, o "Alma del alma", es el espectador impassible del destino de los vehículos psicofísicos, que evidentemente no está "interesado" ni implicado en sus vicisitudes y no las toma en serio, del mismo modo que un aficionado al teatro no se toma en serio los personajes del escenario y, si lo hace, difícilmente se podrá decir que está contemplando la obra, sino que más bien estará implicado en ella. Es con esta parte más elevada de nosotros con la que nos identificamos si "sabemos quiénes somos" (...) El buen actor es aquel para quien "lo importante es la obra", pero no el que ve en ella una oportunidad para exhibirse (...) Es cierto que podemos perder si no hacemos trampas: pero el verdadero objetivo del juego es que no juguemos solamente para ganar, sino para representar nuestro papel, determinado por nuestra propia naturaleza, y que nuestro único interés sea jugar bien, sin tener en cuenta el resultado, que no podemos conocer de antemano¹⁰⁵².

Y si citábamos a Plotino, de nuevo otra de las grandes pensadoras de la filosofía europea, María Zambrano, vuelve a aparecer mientras se expande otro de los temas principales de la propuesta. Plantea Zambrano que al despertar uno tiene la sensación de que ha de atrapar algo que se le escapa: la vida y nuestro papel en ella, «como si se tratase de una obra de teatro que ha comenzado ya a representarse y el despertar marcarse el momento preciso de nuestra personal entrada en escena»¹⁰⁵³. Ahora bien, aclara la filósofa, constituye una representación no porque sea falsa, sino porque es algo que se hace y que tiene un sentido interno, pese a que lo desconozcamos, y en el cual tenemos un hacer personal¹⁰⁵⁴.

Dentro de la psicología profunda, Hillman utiliza la metáfora pero al revés, justamente para referirse al sueño. Allí, quien sueña se encuentra tanto en la grada como en el escenario, actor y espectador simultáneo de un drama vinculado a la muerte. En el proceso de imaginación activa junguiano —en el anexo, al referirnos a la imaginación

¹⁰⁵² Coomaraswamy, 2001, pp 179-181. Una voluntad de fijarse en representar adecuadamente el papel y no en el fruto de la acción tras la que, no hace falta indicarlo, está la principal enseñanza de la *Bhagavad Gita*.

¹⁰⁵³ Zambrano, 2004 [1992], p. 56.

¹⁰⁵⁴ *Ibid.*, 2004 [1992], pp. 56-57.

en su faceta psicológica—, los sueños y las fantasías se observan desde la conciencia como si ese material, que surge de las profundidades, actuara sobre un escenario¹⁰⁵⁵.

Y es que la metáfora está permeada de intuiciones psicológicas, permite la lectura del misterio vital según profundidades psicológicas, en esa doble mirada de la que ya se ha hablado: lo que sucede desde lo literal y lo que hay en el fondo-superficie simbólico. Con el recurso de identificarse uno mismo con un actor sobre un escenario, se produce un distanciamiento respecto al papel aparentado, y hacia las situaciones vividas. Se crea un espacio de desidentificación que aporta perspectivas diferentes y un apaciguamiento de las emociones.

Por ello la metáfora del teatro del mundo no solo se aplica al macrocosmos social. Su versatilidad para adaptarse a lo personal y a lo social, a lo psicológico y a lo colectivo, a lo individual y a lo cósmico, explica el largo éxito de la metáfora en los cuatro puntos cardinales y en tantos periodos históricos diferentes¹⁰⁵⁶. En mi opinión, la metáfora puede verse como una variante del proceso místico de Realización y Autorización, sistematizados por Jeffrey Kripal. El teórico de la filosofía religiosa explica la Realización como la insólita experiencia de que uno mismo, su vida, está siendo escrita, mientras que para él la Autorización constituye un percatarse de que ese proceso puede tomar un aire más creativo al hacerse consciente¹⁰⁵⁷. Un proceso de deconstrucción-reconstrucción objetivada al ser pensada en la metáfora.

7.3 El ritual performático según Victor Turner

Muchos antropólogos han estudiado la relación entre lo ritualístico y su peso en la constitución del individuo y de la sociedad, pero se hace imposible no analizarlo en esos aspectos y en su vínculo con lo artístico sin comentar brevemente los puntos de vista de Victor Turner, que se verán enriquecidos por las ideas sobre la fenomenología religiosa del filósofo Raimon Panikkar y algunos apuntes estéticos del teórico del arte José Jiménez.

¹⁰⁵⁵ Hillman, 2004 [1979], p. 147; Jung, 2002 [1956], p. 475. El método psicoanalítico junguiano y posjunguiano remite a un tipo de yoga, el *nidra*, que establece técnicas para ser capaz de tener sueños lúcidos o dirigir los sueños, como explica Namkhai Norbu Rimpoché en su *El yoga de los sueños*.

¹⁰⁵⁶ Anecdóticamente, en su *Arqueología de la mente* Steve Mithen utiliza una estructura de obra teatral para organizar y exponer su resumen de la evolución de la mente humana; en su ensayo los capítulos y las fases del desarrollo de los homínidos hasta el *homo sapiens* se presentan como si fueran las escenas y los actos de un drama, el de la especie.

¹⁰⁵⁷ Por ejemplo, Kripal, 2015 [2011], pos. 1792.

Como antropólogo, Turner prácticamente se especializó en el pensamiento simbólico y en lo performativo como derivado del ritual; estudió atentamente los fundamentos del ritual, así como su evolución en la forma de teatro en sociedades cada vez más complejas. Lo relaciona con los ritos de paso, piensa que el ritual como una actuación o una *performance*, la consumación de un acto que posee un componente religioso constitutivo¹⁰⁵⁸; ambos tipos de acciones están conectadas con crisis de quien las vive, que suponen un cambio en el estatus social para estos¹⁰⁵⁹. Pero no solo les afecta a ellos: los rituales colectivos en las sociedades preindustriales apelan a toda la comunidad, conciernen al grupo que comparte cultura. Toda narración de este tipo resulta un drama social para ese conjunto.

Jiménez subraya ese nexo que une el ritual a la *performance*, de los ritos de paso a las acciones artísticas¹⁰⁶⁰. El arte posterior a Duchamp intenta reactualizar esa dimensión ritualística en lo estético, desde el *body art* a los happenings y performances; en esas formas en ocasiones se hace presente la vida, ya sea en forma de animales vivos o del cuerpo del artista¹⁰⁶¹; la acción evidencia el vínculo entre rito y arte.

Turner está interesado en cómo los rituales performativos influyen en las comunidades, con un valor de experiencia asociado a la representación. Como ya se apuntaba en el apartado anterior, siguiendo a Bachelard y a Vinatea Serrano, Turner cree también que la obra de teatro, y tipos similares de creación artística, se experimenta un suceso sin vivirlo directamente, al observar aquello mostrado sobre las tablas. El teatro permite llevar al mundo de lo simbólico los problemas del mundo y de cada espectador, otorga sentido a la vida cotidiana. La imaginación ayuda a comprender la situación escenificada¹⁰⁶².

El antropólogo traza un linaje etimológico de experiencia, con un vínculo directo con *performance*, en la base indoeuropea *per*, intentar, arriesgar, en el griego *peira*, experiencia, el latino *periculum*, peligro, el verbo griego *perao*, atravesar, o el latino

¹⁰⁵⁸ Turner, 1982, pp. 79-80. Una de las discusiones más prolongadas en la teoría de la religión o en su fenomenología es si el ritual y el mito se anteceden y se subordinan el uno al otro. ¿Cuál ostenta la preeminencia? Aspecto que no concierne al presente estudio.

¹⁰⁵⁹ Turner, 1982, p. 24.

¹⁰⁶⁰ Jiménez, 2002, p. 49 y 182.

¹⁰⁶¹ Jiménez, 2002, p. 49.

¹⁰⁶² Turner, 1982, p. 13 y 122. Algo que ya se comenta igualmente en los capítulos sobre la imaginación, tanto el de la tesis como el del anexo, con la teoría de Nussbaum respecto a la epistemología derivada de leer novelas.

experientia, juicio, prueba, experimento, o de este mismo idioma, *experiri*, probar o intentar¹⁰⁶³.

Turner establece una pauta para los momentos de cambio de una comunidad, en la que se incardina el rito. Los dramas sociales acontecen en cuatro fases: brecha social, crisis, reparación y desenlace con las consecuencias positivas y negativas. La solución puede ser una paz retomada o una aceptación mutua del cisma¹⁰⁶⁴. Pero profundicemos en dichas fases: primero se produce una discusión en el grupo social, por diferencias entre grupos o individuos, lo que crea una crisis. Aparecen críticos de esta crisis, asociados a los estamentos que quieren mantener el statu quo, indagan en las causas del problema —brujería, desagrado de los dioses, y otras—, instauran un ritual terapéutico, un sacrificio colectivo, y lo celebran festejando los valores comunitarios, la moral del grupo, los intereses comunes. Retorna la paz social, aunque pueda haber grupos de disidentes enviados al ostracismo. Así pues, el conflicto se va gestando, estalla, abre una brecha en la comunidad, que el ritual logra cerrar. En ese ritual estima Turner las raíces del teatro¹⁰⁶⁵.

Creativos como son, los momentos de crisis son aquellos en los que nuevos símbolos, paradigmas y estructuras surgen de lo que estaba latente, eclosionan en el gran huevo de la vida social y de la cultura para ocupar un nuevo espacio en el eje de ese espacio comunitario¹⁰⁶⁶. Una ceremonia intenta aportar sentido y orden cósmico a los participantes. En cambio, el ritual es más complejo y no dualista; implica un sacrificio, una destrucción para transformarse, otro de los motivos recurrentes de esta tesis; combina lo serio con lo lúdico¹⁰⁶⁷; también en cierta medida lo inmanente con lo trascendente.

Los que viven el rito de paso, una transición de un estado a otro, adquieren un estatus liminal; *limen* significa transición en latín, umbral; cabe recordar que Hermes era el guardián de los umbrales en el himno homérico¹⁰⁶⁸. Pero además de liminal, Turner propone otra etiqueta, *liminoid*, referida a aquellas ideas formadas alrededor de estos rituales liminales, sean como las superestructuras, sean como antiestructuras que

¹⁰⁶³ Turner, 1982, pp. 17-18.

¹⁰⁶⁴ Turner, 1982, pp. 107-111.

¹⁰⁶⁵ Turner, 1982, pp. 10-11.

¹⁰⁶⁶ Turner, 1982, p. 28. En un proceso que resulta autónomo a la voluntad consciente del ser humano: Panikkar, 2009, p. 407. Por este propósito profundo y complejo Bataille lamenta la manera pragmática de entender el ritual, según objetivos utilitarios, intención que existe pero junto a otras, unas pretensiones que «engloban la realidad total, religiosa y sensible (estética)»: Bataille, 2013 [1955], p. 37.

¹⁰⁶⁷ Turner, 1982, pp. 83-86.

¹⁰⁶⁸ Homero, 2004, p. 116. Sobre lo liminal, Turner, 1982, p. 24 y 41.

plantean cambios o se rebelan ante lo liminal¹⁰⁶⁹. Existen espacios ambiguos, que comenzaron como un rito liminal, pero se convirtieron en *liminoides*, como los carnavales¹⁰⁷⁰.

En las sociedades capitalistas el teatro es un proceso *liminoide* realizado en el tiempo de ocio y para él, un entretenimiento para cuando los individuos no trabajan. En cambio, en las sociedades preindustriales tal división entre ocio y trabajo no existía o era mucho más tenue; además, la diferencia entre trabajo y ocio, y actuar o los diversos roles de la vida o del teatro no era cualitativa sino cuantitativa¹⁰⁷¹.

En ambos, los participantes viven una experiencia de flujo, *flow*, caracterizada por la imposibilidad de crear una dualidad, un actor consciente de ser consciente mientras hace la acción; el individuo centra toda la atención en el acto, pierde el ego mientras actúa, ya que los que intervienen sienten ser uno con todos los demás, con todas las cosas, convertidos en miembros de una experiencia unitaria. Son uno con el flujo, por tanto. También se caracteriza porque quienes lo viven se sienten con un control absoluto sobre lo que pasa, que se poseen las habilidades requeridas para que pase la experiencia. Además, se sabe las normas requeridas por la acción, unas reglas muy precisas conocidas por los participantes. Tanto las comunidades como los individuos comparten esas experiencias de flujo; se sienten integrados en el marco sin necesidad de verbalizar las reglas; por último, lo vivido en el flujo hace feliz sin necesidad de objetivos o de recompensas más allá de ella misma. La sensación de participación mística o de no dualidad son experiencias de flujo, con elementos evidentes monistas¹⁰⁷².

¿En qué se diferencian? Lo liminal en las sociedades tribales invierte el orden social pero rara vez lo subvierte; en cambio sí lo hace en la sociedad del consumo, aunque desde un criterio de entretenimiento¹⁰⁷³. El teatro, como cualquier actividad *liminoide*, puede sembrar la semilla de la conformidad o de la subversión; con la irrupción del teatro moderno se introduce una crítica a toda la sociedad. Desde entonces, ha perdido su componente lúdico y flexible para ganar un aire de seriedad, de solemnidad, de trascendencia¹⁰⁷⁴, liminal.

¹⁰⁶⁹ Turner, 1982, pp. 32-33.

¹⁰⁷⁰ Turner, 1982, p. 55.

¹⁰⁷¹ Turner, 1982, pp. 114-115.

¹⁰⁷² Turner, 1982, pp. 55-59. Sobre la participación en el ritual, plantea Panikkar que tanto el mito como el símbolo se basan en ella, en compartir la experiencia, en estar dentro de ella: Panikkar, 2009, p. 310.

¹⁰⁷³ Turner, 1982, p. 41.

¹⁰⁷⁴ Turner, 1982, p. 116.

En las sociedades industriales, lo liminal aún existe, pero se practica en el ámbito religioso, sin que se extienda a todo, una visión que engloba la totalidad del mundo¹⁰⁷⁵. Un factor básico de la diferencia se encuentra en ese grado de totalidad y también, vinculado a ello, el factor voluntario o no; lo *liminoide* es optativo, lo liminal obligatorio para cumplir con el rito de paso, para todos los participantes, tanto para los que pasan la prueba como para quienes lo testifican¹⁰⁷⁶. El riesgo de llenar de obligatoriedad lo *liminoide*, de pretender convertirlo en liminal, resulta una tentación que retorna incesantemente desde finales del XIX, con la posibilidad de caer en el totalitarismo, una obligación para los miembros de una comunidad, los individuos deben sentirse obligatoriamente dentro de los cauces de seguridad de la ideología única, participando de la cosmovisión hegemónica, perdiendo entonces la posibilidad de escoger, de aprender, de interactuar¹⁰⁷⁷.

Incluso en la cotidianidad la representación performática cimienta las relaciones sociales. De acuerdo con la teoría de otro antropólogo, Erving Goffman, las relaciones sociales se ordenan como de una puesta en escena para dar una imagen de uno mismo, dividiendo a la persona en actuante —que hace la acción— y personaje —figura a quien se evoca con la acción—; se sugiere al personaje con el propósito de impresionar a los demás, junto a aportar informaciones dentro de un marco cultural compartido. La analogía con la escena teatral no es completa, ya que en la esfera social uno apela a la realidad del individuo, mientras que en la dramaturgia se representa a otro carácter, que no se corresponde con el yo comunitario (actor), en un marco no real¹⁰⁷⁸, pero la técnica de creación de imagen es la misma.

La capacidad ritualística performática se prolonga a menudo en las hermandades esotéricas, por ejemplo, en la masonería, en la que el conocimiento se transmite con escenificaciones que adquieren un sentido cosmológico. En ella, cada tenida (ceremonia) se concibe en términos de realización del ritual de la correspondiente corriente, a ejecutar de la forma más precisa posible, una característica incrementada todavía más en las de cambio de estado, para devenir aprendiz o los grados siguientes. Como tantas otras corrientes y hermandades que se sirven de la magia ceremonial, la masonería incorpora esas técnicas de la dramaturgia, tanto con el objeto de aumentar el efecto de las iniciaciones y de las tenidas en general, como para proporcionar medios

¹⁰⁷⁵ Turner, 1982, p. 54-55.

¹⁰⁷⁶ Turner, 1982, p. 43.

¹⁰⁷⁷ Turner, 1982, pp. 118-122.

¹⁰⁷⁸ Goffman, 1981 [1959], pp. 268-271.

más colectivos en prácticas que implican a grupos. De hecho, sigue una tradición europea prolongada, la de los *tableaux vivants*, representaciones que funden lo escultórico con lo teatral para crear una *imago mundi*¹⁰⁷⁹.

En definitiva, para Turner el teatro sirve al individuo para explorarse a sí mismo, su condición personal y social. Propone un espacio «*where human beings may be disciplined and discipline themselves to strip off the false personae stifling the individual within*»¹⁰⁸⁰. Además, en la faceta comunitaria, sirve como espejo activo en el que una sociedad o cultura analiza, ve, prueba. Pero ello no implica que no pueda distorsionar lo que refleja, puede no ser un reflejo exacto¹⁰⁸¹, por razones de diversa índole, conscientes o no. «*Life, after all, is as much an imitation of art as the reverse*»¹⁰⁸².

7.4 Mirar al Dios

Tras la reflexión sobre la esencia de lo performático, siguiendo sobre todo las huellas del antropólogo Victor Turner, el apartado próximo se destinará a las raíces culturales del teatro en cuanto práctica, al menos en el contexto europeo.

Como ya se afirmó en el capítulo sobre los orígenes del arte, puede deducirse algún tipo de escenificación ritual efectuada ante el arte mural que tenemos, utilizándolo como decoración, membrana de contacto con el otro mundo. Por ejemplo, es seguro en aquellos casos en los que los animales grabados en las paredes tienen marcas de incisiones, como si hubieran clavado lanzas, o tienen la piedra pulida, como si la hubieran fregado con pieles. Incluso algunas de las figuras de arte mueble dan la impresión de que tenían un periodo de función limitado, tras el que se destruían, probablemente siguiendo rituales y códigos especiales, como milenios más adelante se haría con algunas cabezas escultóricas de faraones en Egipto¹⁰⁸³.

¹⁰⁷⁹ Brockman, 2004, p. 58. Sobre los *tableaux vivants* medievales y barrocos, con su tensión dialéctica entre velar y exhibir —pero que se extiende hasta el arte contemporáneo, por ejemplo a [Gilbert & George](#), véase Bredekamp 2017 [2010], pp. 77-90.

¹⁰⁸⁰ Turner, 1982, p. 120. Traducción propia: «donde los seres humanos pueden ser disciplinados y disciplinarse a ellos mismos, quitarse la falsa personalidad que asfixia al ser interior».

¹⁰⁸¹ Turner, 1982, pp. 102-104.

¹⁰⁸² Turner, 1982, p. 72. Traducción propia: «La vida, después de todo, es mucho más una imitación del arte que su opuesto».

¹⁰⁸³ Marc Groenen, «De la oscuridad a la luz», en Lasheras Corruachaga y González Echegaray, 2005, pp. 263-276, p. 274.

Ya M^a Fernanda Santiago Bolaños subraya lo colindante del escenario teatral con la caverna, —y con el templo—, tres espacios privilegiados para lo sagrado y para lo artístico, donde se puede entrar en contacto con lo imaginal, transición en la que se proyecta una imagen reveladora de un mundo, microcosmos de la totalidad¹⁰⁸⁴, mensaje superracional que apela al espectador, que lo hace orbitar y salir de su cotidianidad, desenmascarando lo que permanecía oculto previamente.

La práctica dramaturgica tal y como la conocemos actualmente comenzó en Grecia, como derivación de los mitos dionisiacos. Parece que el sentido simbólico de teatro sería mirar al dios, a Dionisos, en este caso¹⁰⁸⁵. En su forma clásica nació como herramienta de lo dionisiaco cultural y religioso en Grecia, según el lema de Dionisos de «hazte todos», con un propósito mágico —el aforismo de Nietzsche: «La transformación mágica es el presupuesto de todo arte dramático»¹⁰⁸⁶—, en que se mezcla el misterio ritual con la práctica artística, y en el que también se enlaza con la reflexión de la naturaleza humana mediante el jeroglífico artístico. Esa forma específica parece nacer de los ditirambos cantados en honor de Dioniso en sus misterios¹⁰⁸⁷.

Dándole una vuelta mística a su significado etimológico, el Pseudo-Plutarco planteaba que *theatron*, teatro, venía del vocablo griego *theos*, por lo que el objetivo primordial de la dramaturgia era honrar a los dioses, como pasaba en las fiestas dionisiacas de Éfeso. Por su parte, drama provendría del griego *dran*, hacer, actuar. Provee un conocimiento por experiencia, producido por la acción¹⁰⁸⁸. Probablemente constituían una iniciación a la vida cívica de los efebos; como cualquier iniciación, apelaba a la participación del espectador en el rito. Las representaciones servían para

¹⁰⁸⁴ Santiago Bolaños, 2005, p. 43 y ss. Por eso los templos fueron pensados, por ejemplo en Mesopotamia, como una especie de teatro con dioses: Culianu, 1993 [1991], p. 73. Esa igualación recuerda unas palabras del artista y teórico sobre arte Rufino Mesa, quien cuenta sobre su experiencia en una cueva: «*Tot l'espai era paralitzat, com l'escenari d'un teatre que espera eternament que s'iniciï la funció*», Rufino Mesa, «La realitat estètica», en Cirlot y Manonelles (coord.), 2015, pp. 133-162, p. 160. Traducción propia: «Todo el espacio estaba paralizado, como el escenario de un teatro que espera eternamente que dé comienzo la función».

¹⁰⁸⁵ Santiago Bolaños, 2005, p. 16.

¹⁰⁸⁶ Nietzsche, 2000 [1872], p. 86.

¹⁰⁸⁷ Siguiendo la teoría de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, con un coro que canta desde «el corazón del mundo»: Nietzsche, 2000 [1872], p. 88. Fuente secundaria: Snell, 2007 [1946], p. 179; el teatro que surge de los misterios en uno de los grandes pensadores del esoterismo de principios del siglo XX: Steiner, 2006, p. 239. A título anecdótico, Steiner vincula a la propia masonería con la construcción del templo de Dionisos (Steiner, 2006, p. 76), no tanto en el sentido literal y específico como en el constructor o de albañiles.

¹⁰⁸⁸ Etimología de teatro: Panikkar, 2012, p. 555; etimología de drama: Turner, 1982, p. 87.

que los efebos de la ciudad aprendieran ciertas conductas y las consecuencias que acarrearían, lecciones tanto vitales como cívicas¹⁰⁸⁹.

En su *Poética* Aristóteles detalla brevemente la historia de la dramaturgia en Grecia en una doble vía, con comedias y tragedias. Sitúa el origen de la tragedia en la improvisación de los que entonaban el dítirambo, y por tanto en los rituales dionisiacos. Luego pasa a explicar los cambios impuestos en la forma trágica por Esquilo o por Sófocles¹⁰⁹⁰.

En este, como en otros aspectos de la realidad cultural, no se ha producido una sustitución, como la pensó la historia de la cultura evolucionista —la sustitución por antonomasia sería magia, religión, ciencia—, sino una progresiva acumulación de estratos; en ellos, pueden seguirse repitiendo los rituales originales, pero se incorporaron nuevas prácticas, en una progresiva *complejización* social, fruto de la acumulación histórica y del incremento demográfico. Con todo, aunque ya desde el gran filósofo alemán se ha trazado la citada filiación entre el arte teatral y el culto de Dionisos; según Azara, no hay prueba definitiva de ello¹⁰⁹¹. Pese a la afirmación de Azara, el vínculo parece haber sido tan estrecho como para que los teatros se colocaran bajo la advocación del dios y que el coro le rindiera culto en escena.

En las representaciones se producía una ruptura con el conocimiento cotidiano, alterado por la música y sus modos de afectar al alma (Platón) y por la ficción dramática (*mimoi*); durante la obra, se suspende la lógica racional por el espacio de tiempo que dure, cualidad que permite encantarse por el juego de apariencias según el cual lo que está allí, elevado en el escenario, no es un hombre en un vestido ridículo, sino el dios Hermes o Dionisos. El arte sirve de brecha por la que introducir una mirada más profunda a lo real.

En la tragedia griega de Hesíodo, el destino de los personajes humanos queda determinado por los dioses, sus limitaciones varias tendrán consecuencias que preservarán el esquema de dioses como obradores y humanos como sufridores, con un coro que cantará por la sabiduría ancestral pero también por la gloria heroica de los que padecen. El coro es la voz de la sangre y de la tierra, pero también la voz de lo impersonal que se torna saber al adoptar la forma sonora. Nada en la tragedia es comprensible sin tener en cuenta el papel de los seres sobrenaturales: dioses y daimones

¹⁰⁸⁹ Melinda Weinstein, «Theater and Initiation: Euripides' *Bacchae*», en Versluis, Irwin, Richards y Weinstein (eds.), 2008, pp. 5-22, p. 5-6, 15.

¹⁰⁹⁰ *Poética* 1449a, en Aristóteles, 1974, pp. 138-140.

¹⁰⁹¹ Azara, 1995, p. 90.

que intervienen en ellas; su papel consiste en poseer hasta el éxtasis o la demencia, en cegar a los humanos que se dejan arrastrar por su impulso de *hybris*.

En Roma, además de prolongar esa metafísica de lo teatral, se enfatizó la dimensión teatral de lo político. Quignard, al reflexionar sobre la sociedad romana, afirma que todo poder es teatro en cuanto a su necesidad de mostrar, de ofrecer visualmente el estado de unas relaciones, cada retrato pictórico una máscara teatral que iguala al retratado con los príncipes o los ancestros sagrados —las *imagines* como máscaras de los antepasados—, un dios, personaje mítico o icono¹⁰⁹². El paseo de las imágenes no sería más que una representación del poder, mientras que las sesiones del Senado replicarían el modelo original dramático.

Sostiene Eliade que las tragedias adaptaban ritos ancestrales, en un proceso de suavización de lo sagrado y de inclusión de contención mundana, otorgándole cada vez más valor a lo estético¹⁰⁹³. Ese momento de fusión de los diversos niveles permite al dramaturgo del siglo XX Antonin Artaud pensar en los misterios (Eleusis, por ejemplo), como alusiones a material arquetípico en un nivel titánico, descomunal, que a través de la dramaturgia crearía imágenes, pero con formas vivientes, uniendo alquímicamente materia y espíritu, forma esencial y concreción carnal¹⁰⁹⁴. Ese objetivo ritual encarnado en lo teatral permeabilizará también la propuesta de Artaud, como se verá un poco más adelante, y sería un puente que uniría el ritual, las grandes tragedias griegas o el teatro de la crueldad artaudiano.

7.5 Sombras que nos hablan

En este apartado se analizará el teatro de sombras; parafraseando al recién mentado dramaturgo Antonin Artaud, se podría decir que, como cualquier cultura mágica, esta

¹⁰⁹² Quignard, 2005 [1994], pp 45-46. Una tendencia a la teatralización de lo político copiada tanto en las viejas monarquías absolutistas como en las modernas democracias de la era de las redes sociales.

¹⁰⁹³ Al pensar en ellos Eliade apunta al trasvase de temas primordiales de los ritos como escenificaciones de la lucha entre los dos principios cósmicos, con Dios o el dragón, o el desarrollo de un esquema de pasión, muerte y resurrección del Dios: Eliade, 1984 [1962], p. 12.

¹⁰⁹⁴ Artaud, 2015 [1938], pp. 66-67.

También los vincula Peter Brook, uno de los grandes directores de la segunda mitad del siglo XX e inicios del XXI: «Admitir el misterio es muy importante. Cuando el hombre pierde su sentido del asombro, la vida pierde su significado. No sin razón, el teatro fue en sus orígenes un “misterio”. (...) Debe respetarse siempre la antigua función del teatro, pero sin ese tipo de respeto que te deja dormido»: Brook, 1994, p. 93. mantener la actitud de misterio en su doble sentido es uno de los principios esenciales de toda una sensibilidad teatral, con Artaud como caso extremo.

disciplina artística tiene sus sombras, unas que no toleran ninguna limitación¹⁰⁹⁵, puesto que apelan al núcleo de lo cósmico y de lo humano, según se deducirá del contenido de este apartado.

Como ya se defendió al hablar del mito de las cavernas en el capítulo sobre los orígenes del arte, ver alguna representación teatral de sombras chinas lleva a pensar inmediatamente en el mito de las cavernas platónico, tal y como es explicado en el VII capítulo de la *República*, con un grupo de prisioneros encadenados, abstraídos por unas sombras ilusorias que toman por el mundo real, y uno de ellos que consigue escapar a una realidad más real, la de los objetos genuinos, o el mundo inteligible de la ontología hermético-neoplatónica.

La relación de la alegoría platónica con su contexto histórico puede ser más directa de lo que parece, y tal vez se refiriera a algún tipo de espectáculo con sombras que se realizara por entonces. Normalmente, una alegoría utiliza términos e imaginario conocidos por el receptor para que pueda ser comprendida y establecer el sentido por analogía, por lo que se puede aventurar que en la época de Platón ya existía algún tipo de espectáculo de proyección de sombras similar al del teatro¹⁰⁹⁶.

De todas formas, ello no está probado; los orígenes de esta forma teatral no han sido esclarecidos, si es que puede lograrse algún día. El títere más antiguo, datado en el 2500 a.C., es Viduchaka, en la India, una figura enana, calva y jorobada¹⁰⁹⁷. Su denominación europea como «teatros de sombras chinecas», o formas similares, viene determinada por la procedencia de su llegada al suelo de ese continente, aunque, pese a llamarse teatro de sombras chinas, probablemente no es autóctono de ese país sino que presumiblemente fue tomado en préstamo de la India, pese a que luego lo adaptaran en China, confeccionando unas figuras más articuladas, añadiendo elementos de decorado, mobiliario o animales, y con un repertorio enteramente basado en leyendas autóctonas, como la de la serpiente blanca, convertida en chica, o la de Muilan que desciende al infierno para salvar a su madre¹⁰⁹⁸.

En el contexto asiático las diversas ficciones que se sirven de sombras resultan indisociables de su carácter religioso, en unas obras ejecutadas para toda la familia, pero sin que por ello se renunciara a ese factor sagrado, como ya se vio en el capítulo del arte

¹⁰⁹⁵ Artaud, 2015 [1938], p. 15.

¹⁰⁹⁶ Así también elucubra Valentí: Valentí, 1994, pp. 466-467.

¹⁰⁹⁷ Santiago Bolaños, 2005, p. 50; sobre lo indeterminado del origen: Valentí, 1994, pp. 464-465.

¹⁰⁹⁸ Pimpaneau, [2013], pp. 45-51. Para poder apreciar el caso específico chino: <https://www.youtube.com/watch?v=hvsK4I4V0WU> [última consulta 9-2-18].

chamánico de los santuarios en las cavernas. Que se trata de un fenómeno derivado de rituales parece bastante claro, lo cual nos lleva a pensar de nuevo en la *República* platónica y posibles raíces en formas artístico-rituales de su tiempo que pudieran haber inspirado el mito platónico.

Las compañías asiáticas aún existentes actúan durante festividades religiosas; sus espectáculos evocan el mundo de los muertos o de los dioses¹⁰⁹⁹. Quizá debido a proyectarse en ese marco, en Indonesia, Camboya o Tailandia su repertorio se basa en las grandes epopeyas de la India, sobre todo *Mahabharata* y *Ramayana*. Seguramente por ello en Odisha —anteriormente conocida como Orissa, en la India— las marionetas son tan respetadas que cuando se terminan de fabricar, se les rinden ofrendas como si de divinidades se tratara¹¹⁰⁰.

Las figuras varían de tamaño en cada tradición regional. Si las figuras chinas son pequeñas y su acabado es preciosista, en Andra Pradesh (India) miden metro y medio; en Tailandia se fabrican más o menos del mismo tamaño, aunque pueden llegar a excederlo en algunos casos¹¹⁰¹. En muchos de los países todavía se acompañan los espectáculos con orquestas, y las pantallas se iluminan con antorchas o lámparas de queroseno, pero en otros ya se ha experimentado con la luz eléctrica y la música grabada y reproducida, aunque los resultados no siempre han sido satisfactorios¹¹⁰².

Representaciones similares pueden encontrarse en muchas culturas. El antropólogo Clifford Geertz explica el caso de Indonesia, en Java o en Bali, con las [obras de wayang](#), realizadas por el *dalang*, el titiritero, y protagonizadas por los héroes del *Mahabarata* hindú, el larguísimo poema épico del hinduismo, a los que se suman seres feéricos originarios de las culturas balinesa y javanesa, como Semar, espíritu guardián al tiempo que bufonesco. La obra constituye al mismo tiempo un entretenimiento artístico y un rito religioso. Puede extenderse desde las nueve de la noche hasta el amanecer. Según Geertz, el público puede comprender las largas obras como microcosmos de las que extraer reflexiones metafísicas¹¹⁰³.

En los artistas que dotan de vida a las marionetas hay algo de chamánico, con su dominio sobre las sombras de los personajes —sombras igualadas a menudo con las

¹⁰⁹⁹ Pimpaneau, [2013], pp. 4, 45-46.

¹¹⁰⁰ Pimpaneau, [2013], p. 12; Valentí, 1994, pp. 477-481. Enlace con teatro de sombras en Odisha: <https://www.youtube.com/watch?v=yMTU5OxgRP0> [última consulta 9-2-18].

¹¹⁰¹ Pimpaneau, [2013], p. 17 y 40. Fragmentos de representación en Andra Pradesh: <https://www.youtube.com/watch?v=fwv3rPhp4GQ> [última consulta 9-2-18].

¹¹⁰² Valentí, 1994, pp. 482-483.

¹¹⁰³ Geertz, 1995 [1973], pp. 122-129.

almas en culturas muy diferentes—, o sus cambios de voz para recitar las líneas de diálogo asignadas a cada figura.

En Europa la relación el número de países con espectáculos de ese tipo es muy menor, al menos que se tenga constancia. Por lo que se refiere a su introducción en el continente y a su repercusión, llegó importado por sacerdotes jesuitas desde China, de ahí que, como ya se apuntara, en territorio europeo adquiriera tal denominación, señalando su supuesto origen. No obstante, sí hay un país con una tradición que parece más o menos autóctona, en donde se desarrollaron espectáculos propios, fue en Grecia, con obras protagonizadas por Karagóz, personaje que parece compartido con el teatro de sombras turco.

Pero su era dorada llegaría más adelante, especialmente en algunas décadas de finales del XVIII y principios del XIX, momento de su eclosión en cuanto a seguimiento público, con un éxito que se prolongó décadas, aunque las despojaron en buena medida de su elemento ritual¹¹⁰⁴, convertido en un juego de sociedad a menudo para audiencia infantil.

Entre otros, dos nombres propios ayudaron a difundirlas. Como primer nombre propio, Goethe sube de nuevo al escenario del discurso, quien, fascinado por la técnica, que se había empezado a difundir por Europa poco antes, hizo representar una obra para una de sus fiestas de aniversario; se trata de un caso singular, puesto que en Europa siempre quedó restringida al público infantil al que se dirigió, sin la proyección religiosa¹¹⁰⁵.

En cuanto al segundo, se trata de Heinrich von Kleist, quien escribió un célebre ensayo sobre el teatro de títeres —no específicamente el de sombras—, en el cual defendía la perfección de los títeres sobre el actor humano al no tener conciencia y ser sus actos un fruto directo de la acción y de la materia, con lo que evitaban la afectación¹¹⁰⁶, lo cual nos remite a lo escrito sobre el artista que logra trascender su ego en la manía artística inspirada; su reflexión puede considerarse signo de unos tiempos en los cuales los espectáculos estaban recibiendo el máximo interés por parte del público.

En ese apogeo del XIX, aunque tal vez ya en la cola del fenómeno, cabe insertar la célebre [bendición-maldición de Eliphaz Lévi](#), movimiento de dedos similar al de la

¹¹⁰⁴ En opinión de Valentí, de una forma total (Valentí, 1994, p. 493) aunque para mí resulta demasiado tajante en su juicio.

¹¹⁰⁵ Pimpaneau, [2013], p. 5.

¹¹⁰⁶ Kleist, 2011 [1810], pp. 90-91.

bendición papal pero cuya sombra en la pared revela una cara diabólica, lo cual nos enlaza con el continuo buscar de lo otro del no dualismo: en este caso, y mediante el pensamiento visual, se muestra como la propia acción positiva genera una sombra situada en sus antípodas.

Pero, aunque desde las primeras décadas del siglo XIX el teatro de sombras como tal ha disminuido mucho su peso cultural, lo ha hecho de forma directa, porque una de las tecnologías más exitosas desde época, el cine, recupera algunos de sus elementos configuradores, aportándole una nueva cara. No nos interesa la larga polémica sobre si se le debe considerar como un precursor del cine¹¹⁰⁷, que es la parte que justamente y por razones lógicas más interesa a los teóricos e historiadores de tal medio artístico, pero sí señalar los puntos de encuentro.

Para concluir, apuntaremos dos obras que se remiten a ese conjunto histórico, una de forma explícita: *Papageno* (Lotte Reininger, 1935)¹¹⁰⁸ como ejemplo del peculiar estilo de cine de la realizadora alemana de cine de animación, corto protagonizado por uno de los protagonistas de la ópera *La flauta mágica*, de Mozart, y en donde se incluye alguna de sus arias más famosas. En segundo lugar, una escena de *En el curso del tiempo* (*Im Lauf der Zeit*, Wim Wenders, 1975), en el que se resalta el punto de unión entre las sombras chinas —en este caso la sombra de los propios actores humanos—, con los orígenes del cine y con el mito platónico¹¹⁰⁹.

7.6 El teatro memorable

Pero esta tesis se centra en cómo puede haber influido en la teoría del arte lo mágico o las teorías esotéricas (y religiosas) que ha habido en la historia de la cultura, de manera que el discurso se va a centrar ahora especialmente en un momento histórico y corriente filosófica que, ha ocupado la tesis, el Renacimiento en su vertiente hermética, para explicar una nueva mutación del tema: una idea metafísica del teatro como medio para fortalecer la memoria.

Durante el Renacimiento adquirió una versión muy específica, además plenamente apropiada y lógica para los intereses de los pensadores hermético-neoplatónicos, dado su uso con las técnicas para reforzar la memoria, y de estas con el pensamiento

¹¹⁰⁷ Cfr. Valentí, 1994, pp. 450-457.

¹¹⁰⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=zCR-GFKmMGU> [última consulta, 31-8-16].

¹¹⁰⁹ https://www.youtube.com/watch?time_continue=75&v=eQsRfIyIuIE [última consulta 12-5-17].

metafísico; con todo, conviene puntualizar que no es que apareciera de repente, sino que constituye una tendencia a usarla que ya se encuentra en el medievo, pero que tomó unas galas especiales. A partir del *Quattrocento* pasó a organizar la forma de entender la existencia, hasta el punto de que Garin afirma que la vida como una obra de teatro podría ser el título de toda la filosofía de Ficino¹¹¹⁰. Y añadiríamos que de la forma de entender la visualidad de un Alberti. Y de ahí a la mnemotecnia.

Por ejemplo, en el *Zodiacus vitae*, publicado bajo el pseudónimo de Palingenio entre el 1534 y el 37, se utiliza esa misma expresión de teatro del mundo para referirse a las sociedades de la Tierra. Resultan pálidas sombras de los modelos ideales de sociedad, que habitan en los cielos, con sus bienaventurados sabios y dioses¹¹¹¹.

O en dos de las grandes novelas del hermetismo que evidencian los cambios dentro de la corriente entre el ambiente paganizante existente en la Italia del XV, con *El sueño de Polifilo* y el severo simbolismo del iluminismo formado en la Centroeuropa protestante a principios del XVII con *Las bodas alquímicas de Christian Rosenkreuz*. En ambas la presencia del teatro permite proponer lecturas metateatrales.

Como indicamos en el capítulo sobre lo onírico, en *El sueño de Polifilo* se reúnen buena parte de los temas herméticos, plasmados con unas formas plenamente renacentistas, en una novela-sueño que es como retirarse a un *hortus conclusus*, un jardín insuperablemente ameno. No podía por tanto faltar el motivo teatral. En uno de ellos tiene lugar un episodio clave de la novela, cuando Cupido une por fin a Polia y a su admirador Polifilo; en el teatro de Venus, con veladas alusiones alquímicas —a los colores de las 4 fases principales, por ejemplo¹¹¹²—, un episodio en el que incluso comparten una visión de Venus en todo su esplendor.

Igualmente aparece como mitema de la iniciación hermética en *Las bodas alquímicas de Christian Rosenkreuz*, y nada menos que en dos ocasiones. La primera, tras pasar la ordalía en la que los candidatos son pesados en la balanza del alma. Acuden a un teatro para escenificar los castigos que se van a propinar a los candidatos presuntuosos o con otros defectos que no hayan pasado la ordalía —uno de los episodios de la trama. El anfiteatro al que van dispone de cuatro graderías, tres de ellas cubiertas con tafetán, uno

¹¹¹⁰ Garin, 1981 [1976], p. 107.

¹¹¹¹ Garin, 1981 [1976], pp. 142-145.

¹¹¹² Colonna, 2013 [1499], p. 561.

de color blanco, el otro rojo, el tercero azul; la descubierta probablemente indique la superación de la primera fase, la *nigredo*¹¹¹³.

La segunda ocasión se produce en la cuarta jornada; en ella, los candidatos asisten a una comedia; el episodio, situado además en el ecuador de las jornadas, interviene como versión microcómica de la obra en su conjunto, síntesis de toda la historia, con siete actos como las siete jornadas en las que se divide la novela iniciática —subrayemos el peso que tiene el siete en la corriente hermética, por su paralelismo con los siete planetas, metales, notas, etc., dentro del marco de la teoría de las correspondencias—, situado pues ese capítulo a manera de estructura de cajas chinas, o relato dentro del relato. Su carácter de símbolo, pues, resulta claro, así como las posibles lecturas que se podrían hacer metateatrales. Por tanto, interviene como imagen en la que se refleja el todo.

Además, hermetismo y alquimia del XVI y del XVII utilizaron a menudo el símil con el teatro para explicar su idea de procesos psíquicos simbolizados por la investigación en ambos campos. El uso de la expresión «teatro» aplicada a libros servía para referirse a algo dispuesto ante los ojos del lector, de una manera ordenada y que permitía una visión de la propuesta, la introducción obligada de un elemento sensorial. Destaca sin duda entre esas obras el *Amphitheatrum sapientiae aeternae* de Heinrich Khunrath (1595), con sus [hermosos grabados](#) y textos de compleja interpretación hermético-cabalístico-alquímica.

Otra obra que adaptó la metáfora teatral fue la antología sobre alquimia *Theatrum chemicum*, texto alquímico en seis volúmenes editados a partir del 1602. El *Theatrum chemicum Britannicum*, escrito por una figura de gran relevancia en el ambiente cultural británico del siglo XVII, Elias Ashmole, quien en 1652 tomó el ejemplo de los volúmenes previos, y recopiló textos alquímicos para difundirlos entre la comunidad de lectores de la ciencia. Isaac Newton poseía una copia de este libro densamente anotada¹¹¹⁴. Elias Ashmole fue miembro de la Royal Society, iniciado en la masonería en 1646 y uno de los que pidió unirse a la Fraternidad Rosacruz¹¹¹⁵.

Y no solo en el medio hermético: el considerado primer atlas moderno se tituló *Theatrum orbis terrarum*. Fue una recopilación de mapas realizada por Abraham

¹¹¹³ Otra opción sería que, como en tantas ocasiones, azul y negro equivaliesen a lo mismo, pero no lo creo debido a la disposición de los colores, que parece colocada jerárquicamente.

¹¹¹⁴ Enrique Galán Santamaría, «Introducción a la edición española», en Jung, 2002 [1956], pp. IX-XXXVI, p. XXII; sobre Newton: Webster, 1988 [1982], pp. 120-121.

¹¹¹⁵ Hugo Ormsby-Lennon, «Rosicrucian Linguistics: Twilight of a Renaissance Tradition», en Merkel y Debus (eds.), 1988, pp.311-341, p. 315-316. Masonería: Hanegraaff, 2012, pp. 211-211.

Ortelius, quien lo publicó en 1570 y muestra la aproximación a lo que se concebía por [el mundo](#) en ese momento, uniendo diversos mapas existentes.

Pero probablemente dentro de este marco de referencias hermético donde más se aprovechó la metáfora fue en las técnicas para fortalecer la memoria. Desde el siglo XVI hasta mediados del XVII se puso de manifiesto una inclinación sostenida hacia ese objetivo de recordar más y mejor, sobre las que se apuntan igualmente algunas características en el capítulo del anexo sobre la teoría hermética de la imagen. Para humanistas como Petrarca, Dolce, Camillo o Ciruelo, el método de la memoria artificial constituía la vía regia para disponer a la mente para que adquiriera más conocimientos¹¹¹⁶, y se acordara de ellos más vivamente. Para ello, se remitían tanto a autores del canon católico como a los grandes retóricos latinos o a la teoría de las imágenes hermética.

En las artes mnemotécnicas del renacimiento el teatro sirvió como sistema con el que exponer una idea del mundo, también para organizar las técnicas propuestas con fines memorísticos. Las imágenes se utilizaban como medio para estimular el recuerdo. Encontramos teatros de la memoria como el de Giulio Camillo, el de Giordano Bruno, el Atrio del Tabernáculo de Dios, en la *Rhetorica Christiana* de Diego de Valadés, cuyo objetivo era recordar los libros de la Biblia¹¹¹⁷, o el de Robert Fludd. En el método memorístico de este último se recomendaba situar en el ojo de la mente un escenario, el *theatrum mundi u orbi*, para colocar las diversas imágenes que se pretendía memorizar en ventanas, galerías, puertas..., de dicha construcción. Pero como en Camillo o en Bruno, esas imágenes tenían un sentido cósmico, arquetipos que proporcionaran una *imago mundi*, arquetipos que vinculaban micro y macrocosmos¹¹¹⁸.

Explicaremos un poco más en detalle el método de Giulio Camillo, pese a que su propio autor intentó mantener siempre en la sombra dicho funcionamiento, y no se lo reveló a nadie, a excepción del rey de Francia¹¹¹⁹. La idea de la conversión en un teatro de las realidades sutiles o de los procesos mnemotécnicos fue el aspecto más destacado en la vida de Giulio Camillo¹¹²⁰. Nacido en 1481, Giulio Camillo devolvió el arte de la

¹¹¹⁶ Flor, 1995, p. 376.

¹¹¹⁷ César Chaparro Gómez, «El Atrio del Tabernáculo de Dios, un ejemplo de teatro de la memoria en la *Rhetorica Christiana* de Diego Valadés», en Bernat Vistarini y Cull (eds.), 2002, pp. 121-140, p. 132 y ss.

¹¹¹⁸ Yates, 1974 [1966], pp. 383-396.

¹¹¹⁹ Yates, 1974 [1966], p. 157; Vinatea Serrano, 2005, pp. 249-253.

¹¹²⁰ Son muchos los pensadores que han estudiado el arte de la memoria de Camillo, desde la obra seminal de Yates, *El arte de la memoria*: Yates, 1974 [1966], pp 157-204. Culianu, 1999 [1984], p. 67;

memoria a la tradición clásica de retórica. Hombre polifacético y practicante de la pansofía según el tópico del hombre del Renacimiento, combinó la filosofía con la alquimia, la retórica con la ficción literaria. El texto que se publicó en el 1550 es un bosquejo de su teatro.

El propósito que subyace en el Teatro de Giulio Camillo es tan ambicioso como el de concebir un sistema que logre integrar todas las ciencias de su época. El intelectual italiano fusionó en su tratado la Biblia, la mitología griega, el platonismo-pitagorismo-neoplatonismo, la *Hermetica* del *Corpus hermeticum* y el *Asclepio*, la astrología, el arte combinatorio, las raíces lulianas, la retórica ciceroniana, la Cábala..., en un crisol que revela un espíritu de época que la cruza de Ficino a Bruno y que ya se ha mencionado profusamente en la tesis. Además, comportaba también implicaciones psicológicas; formaba algo así como un teatro de la mente con el que potenciar la memoria —de nuevo aparece esta cuestión—, mediante *imagines agentes*¹¹²¹.

Sobre ese aspecto sincrético de los teatros de la memoria renacentistas apunta Rodríguez de la Flor:

Combinatoria luliana y mnemónica confluían en la primitiva concepción renacentista de un teatro del mundo, donde, además, se encontraban integradas una constelación de direcciones que definen lo hermético: Cábala cristiana, Ars notoria, astrología judiciaria, simbología alquímica...¹¹²²

Los teatros de la memoria herméticos eran mágicos y estaban atravesados por, entre otros materiales para forjarlos, simbología astrológica. Los teatros servían para potenciar la memoria, pero entendida ésta no en el sentido racionalista sino como una de las potencias principales del alma. Recordar desempeña una labor crucial en teorías que parten del alma, como la anamnesis de Platón, de fuerte influjo pitagórico; las corrientes que han pensado en el ciclo existencial compuesto por diversos actos de la misma alma, desempeñando diversos papeles o vidas, es decir, un alma que reencarna, esas escuelas han organizado entonces dicho ciclo como una dialéctica entre recuerdo y olvido, dicotomía que es un punto axial del ser.

Gómez de Liaño, 1992, pp. 254-258; Lina Bolzoni, «El espectáculo de la memoria», en Camillo, 2006, pp. 9-40; Vinatea Serrano, 2005, pp. 249-253; Flor, 1995, p. 376.

¹¹²¹ Además de en el *Teatro de la memoria*, compartía algunas implicaciones similares el teatro anatómico de Vesalio: Flor, 1995, p. 376.

¹¹²² Flor, 1996, p. 218.

En esta combinación de fuentes, las explicaciones justificadas en mitos se mezclan con las reflexiones suscitadas por alguna parábola de Cristo o algún versículo veterotestamentario, y Plotino o Jámblico podían ser mencionados a menudo, sobre todo para aquello que se refiere a la ordenación cósmica y su dimensión supracelestial.

Como otros sistemas memorísticos renacentistas inspirados en el bagaje hermético, el de Camillo opera con imágenes dispuestas frente al observador, que las objetiva como si estuviera en un auditorio y las imágenes estuvieran sobre el escenario. Las imágenes se utilizan como técnica sintética, y de operatividad retórica. Cicerón aconsejaba poner imágenes en los conceptos para que así activaran la memoria¹¹²³. Las imágenes entonces han de clavarse en la mente, fijadas como recuerdo, reactivos que transforman al anfitrión.

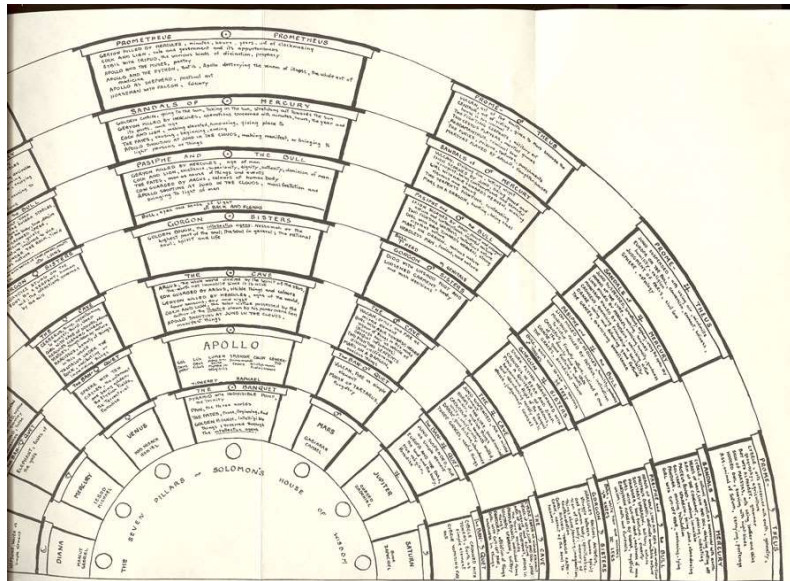
El sistema mágico mnemotécnico de Camillo funciona con la creación de imágenes mentales, a las que se aplican las fuerzas astrales escogidas, en una transferencia basada en las analogías entre los diversos elementos de la creación. Como en Fludd o en Bruno, con su maqueta de un teatro Camillo pretendía proponer un microcosmos que representara el macrocosmos, *imago mundi* de todo lo existente; en las divisiones en las gradas de su teatro se disponían imágenes como arquetipos que contendrían las imágenes primordiales, fuerzas de la vida. «Las imágenes, que tienen su funcionalidad en el seno del discurso, adquieren una suerte de valor talismánico, al revelar la cadena de los seres las calidades mágicas de su condición astrológica»¹¹²⁴. Sus representaciones por la vía de la simbología astrológica adquieren un sentido cosmológico.

Como ilustra D. P. Walker, si se pretende transmitir energía de bravura o realeza, se piensa en un león, cuyo planeta apropiado es el sol. Entonces, «*the activated lion-thought will powerfully affect your audience, making them leonine, which effect is part of the total effect of making them solarian*»¹¹²⁵

¹¹²³ Lina Bolzoni, «El espectáculo de la memoria», en Camillo, 2006, pp. 9-40, p. 13.

¹¹²⁴ Flor, 1996, p. 223.

¹¹²⁵ Walker, 2003 [1958], p. 142. Traducción propia: «el activado pensamiento-león afectará poderosamente a tu audiencia, haciéndolos leoninos, cuyo efecto es parte del efecto total de hacerlos solares».



La idea del teatro de la memoria de G. Camillo

Para ello, Giulio Camillo propuso imaginar un teatro vitrubiano con siete gradas cruzadas por siete pasarelas, en referencia a los siete planetas y a los siete días míticos de la creación en el *Génesis*. Por tanto, el teatro de Camillo se insertaba en una cosmovisión por correspondencias, con equivalencias entre los planetas, los sefirots, los ángeles...

El punto de vista planteado invertía al de un teatro convencional, con el espectador aposentado en el escenario en lugar de en el auditorio. Desde esta situación ideal, tenía que observar el anfiteatro, donde se ubicarían las imágenes a recordar. El orden de la mirada partía de la primera grada, la más cercana al usuario, símbolo de la Creación cósmica, a la última, que aludía a los trabajos del hombre, con cada nivel poblado de símbolos de lo que se pretendía comunicar. También en la puerta de cada grada había símbolos *ad hoc*. Bajo las gradas, deberían disponerse unos cajones con papeles para el contenido de aquello que debe memorizarse. Básicamente se trataba de discursos de Cicerón, que sacaba Camillo a los espectadores, con los que relacionaba las imágenes simbólicas con discursos de retórica, ambos con el objeto de reforzar la memoria¹¹²⁶.

En esa disposición, con el espectador en el punto axial en el que converge todo lo desplegado en las gradas del teatro, remite en mi opinión a uno de los fragmentos de un libro renacentista capital, tantas veces citado, el *Discurso sobre la dignidad del hombre*, en el que Pico della Mirandola, igual que Camillo, unió la cultura clásica con el hermetismo, la cábala o el cristianismo.

¹¹²⁶ Vinatea Serrano, 2005, pp. 249-253.

En él Pico escribió: «*T'he posat enmig del món perquè des d'ací poguesses contemplar més fàcilment al teu voltant allò que el món conté*»¹¹²⁷, el ser humano constituye el espectáculo más admirable en esta especie de escenario en que puede metaforizarse lo existente, para a continuación dar Pico un argumento de autoridad, con la cita ya comentada del *Asclepio* sobre el *magnum miraculum* encarnado por el ser humano.

El teatro creado por Giulio Camillo se concretó en una pieza de madera, decorada por pintores de la talla de Tiziano, en la que había muchas imágenes incluidas en 49 casillas, siete horizontales multiplicadas en siete niveles verticales, simbolizados los siete planetas del orden clásico y los diversos niveles cósmicos. En la maqueta de madera de inspiración vitruviana cabían dos espectadores simultáneamente, donde se mostraban diversas imágenes. Por desgracia, las maquetas no se han conservado¹¹²⁸.

En cierta forma, Camillo objetivó la experiencia comentada por San Agustín, platónico él, quien afirmó entusiásticamente que podía convocar sus experiencias en el escenario de su mente:

En el aula inmensa de mi memoria. Allí se me ofrecen al punto el cielo y la tierra y el mar con todas las cosas que he percibido sensiblemente en ellos, a excepción de las que tengo ya olvidadas. Allí me encuentro con mí mismo y me acuerdo de mí y de lo que hice, y en qué tiempo y en qué lugar, y de qué modo y cómo estaba afectado cuando lo hacía¹¹²⁹.

El sistema servía para una interiorización de los objetos de lo externo con la que componer un libro-mundo gracias al poder del símbolo; con ese método, se obtenía la pansofía¹¹³⁰ sobre la que ya se ha comentado, con su idea de un conocimiento sobre el todo, con unas proyecciones fantasmáticas en las que se unía el símbolo metafísico con la alegoría intelectual; las imágenes llevadas al escenario del teatro de la memoria emblematicaban, no solo el panorama interior del sujeto que las aprovechaba, sino realidades inteligibles que, con la plasmación en la maqueta, se materializaban para el usuario. Con ello, se exponía una visión de la realidad micro y macrocósmica que debía de englobar el todo. Según dejó escrito Yates: «representaba todo cuanto la mente puede

¹¹²⁷ Pico della Mirandola, 2004 [1496], p. 22. Traducción propia: «Te he colocado en el centro del mundo para que desde allí pudieras contemplar más cómodamente lo que hay a tu alrededor en él»

¹¹²⁸ Vinatea Serrano, 2005, pp. 322-323.

¹¹²⁹ *Confesiones* X, 8, 14, en San Agustín, 1991, p. 401.

¹¹³⁰ Flor, 1995, p. 376.

concebir y todo cuanto está oculto en el alma –todo lo cual puede ser percibido de un solo vistazo examinando las imágenes». ¹¹³¹

En el espacio interior del teatro de la memoria se producía una cesura en el tiempo, que dejaba de existir (idealmente), trasladado quien estuviera en su interior a una dimensión metafísica materializada en la maqueta, con un lenguaje formado a partir de lo simbólico, de aquello que perdura más allá de la experiencia, de la fungibilidad y de la contingencia de lo individual.

San Ignacio adaptó las técnicas herméticas para fortalecer la memoria, pero con propósitos propios del credo propulsado por el Concilio de Trento. Su método planteaba construir un teatro interno con imágenes piadosas. En sus ejercicios, el fiel debía visualizar un escenario en el que situarse fantasmagóricamente a sí mismo para padecer en él la Pasión de Cristo y otros pasajes fundamentales del credo católico; las imágenes fantasmáticas tenían que facilitar la meditación sobre los misterios cristianos, con lo que además se obtenían unos fieles que conocían mejor la ortodoxia católica ¹¹³².

Hasta mediados del XVII se mantuvo el prestigio de la corriente; durante ese siglo fue disminuyendo en la misma medida que el marco mental hermético renacentista. Por ejemplo, se nota su huella en el autor de *Hebdomades*, Fabio Paolini tomó de Giulio Camillo la idea de metaforizar el universo como un anfiteatro con siete puertas que se correspondían con los siete planetas. Lo que fuera que saliera al escenario (seres, objetos, ideas) estaría marcado por el influjo de las siete puertas.

La atemporalidad que se proyectaba sobre lo temporal, desde estos teatros mnemónicos, tenía que resultar inquietante en una época como la industrial y posindustrial, en un régimen de lo efímero, de la producción constante que exige descartar lo pasado, olvidarlo. ¿Para qué recordar si el pasado sólo sirve como modelo inferior del presente, dentro de un esquema de progreso continuo, basado en que el ahora es mejor que cualquier instante superado? Por ello, resulta la mar de lógico que cayeran en el olvido, igual que sus saberes.

¹¹³¹ Yates, 1974 [1966], p. 188. O en palabras de Vinatea Serrano: «El teatro es, por tanto, una visión del mundo y de la naturaleza de las cosas», Vinatea Serrano, 2005, p. 253. Un lenguaje que, como apuntaba Umberto Eco, intentaba ir más allá del propio lenguaje: «*Hermetic thought transforms the whole world theatre into a linguistic phenomenon and at the same time denies Language any power of communication*»: Eco, 1992 [1990], p. 32. Traducción propia: «El pensamiento hermético transforma el entero teatral mundo en un fenómeno lingüístico y al mismo tiempo deniega al Lenguaje ningún poder de comunicación».

¹¹³² Flor, 1995, p. 14; Marvell, 2007, 2016, p. 150. En el teatro interior el memorizador puede realizar lo que el sacerdote jesuita Athanasius Kircher denominaba un *iter extaticum* —aunque en este caso no *coeleste*.

Con todo, Fernando R. de la Flor apunta a referencias a primera vista alejadas del hermetismo —a pesar de que esa primera impresión resulta un error de apreciación, con el retorno de lo hermético y de lo gnóstico que se experimenta desde la contracultura—, como el escritor de fantástico William Gibson, máximo exponente de la tendencia ciberpunk —aunque a él no le plazca la etiqueta—, quien propuso para Art Futura 92 un teatro hipercinematográfico que llamó como el tratado de Giulio Camillo: *Teatro de la memoria*¹¹³³.

7.7 El *theatrum mundi* como parte fundamental de la estética barroca

¡venid, mortales, venid / a adornaros cada uno
para que representéis /en el Teatro del mundo!¹¹³⁴

Pero la idea no fue utilizada únicamente por los pensadores de la tradición hermética renacentista y barroca. Durante la Edad Media la metáfora fue utilizada a menudo para transmitir una visión desapegada de lo social, que primara las cosas del espíritu. El claro sentido de composición escenográfica del Bosco recupera todo ese aroma medieval; entre las principales influencias del artista de 'S-Hertogenbosch se encuentran las representaciones teatrales de la época, en las que se utilizaba una maquinaria compleja, decorados y vestuarios similares a los que se muestran en sus pinturas, con un paraíso e infierno plasmados en [una imaginería tan fantástica](#) como la del pintor¹¹³⁵.

Ahora bien, si durante la Edad Media la metáfora de la vida o de la personalidad como un teatro no desapareció, se mantuvo como constante forma de alertar sobre las vanidades del mundo, fue sobre todo en el barroco cuando eclosionó como elemento cultural que ayudaba a explicar el mundo, con ejemplos tan sofisticados como la dramaturgia de Calderón. En el barroco incluso esa *imago mundi* se extendió a otras sensibilidades; por alejadas que fueran las cosmovisiones, en otras corrientes la existencia también se pensaba en términos de actuación. Por ejemplo, pensadores de raíz racionalista, como el continuador de Descartes Geulincx, adaptó la metáfora en términos similares. Para Geulincx, el ser humano no se concibe a sí mismo como actor sino como espectador de los actos que Dios, que interviene como potencia real de las acciones, que realiza a través de la persona.

¹¹³³ Flor, 1995, p. 374.

¹¹³⁴ *El gran teatro del mundo* 275-278, en Calderón de la Barca, 1995 [1635], p. 48.

¹¹³⁵ Lennep, 1978 [1966], p. 222.

Aunque como ya se ha visto el concepto *theatrum mundi* se encuentra previamente en la historia de la cultura europea o mundial, es quizá en el XVII cuando alcanza un desarrollo cultural más amplio, diverso y sostenido. Si en la Antigüedad las peripecias humanas son una representación hecha para goce de los dioses, en el barroco pasa a pensarse como lo mismo pero para solaz de Dios.

Que la metáfora de la vida como una gran obra de teatro cristalizara entonces se debe a que se incorporara a muchas áreas, como lo político, a lo que ahora se diría sociológico o también a muchas de sus prácticas artísticas tan escenográficas, los programas dramaturgicos, las procesiones o el influjo notorio en la pintura, tanto en la de corte como en las naturalezas muertas, y su elevado nivel simbólico. Para el filósofo Ramon Alcoberro: «un teatre és per als escriptors del barroco la imatge més arrodonida del saber total en la mesura en què és el lloc de la representació del món»¹¹³⁶.

Y entre las versiones artísticas más logradas y explícitas de ella puede contarse el teatro de Calderón de la Barca, de hondo regusto medieval al tiempo que perfectamente contemporánea para su época; especialmente destaca en este sentido una obra que toma el título de la metáfora: *El gran teatro del mundo*, con el *theatrum mundi* como modelo, título y punto de partida. En la forma de entenderlo de Calderón se hace presente el influjo de un tratado ampliamente divulgado del XVI, *Le théâtre du monde*, publicado por Pierre Boaistuau en el 1558, centrado en las miserias inherentes a la vida humana.

De hecho, en el drama más célebre del autor, *La vida es sueño*, ya se hace patente tanto la idea como las lecturas del clásico de Boaistuau: si la vida es sueño, como se plantea Segismundo, el sueño devendrá una representación teatral en la que cada uno pone en escena un papel. Es más, Segismundo incluso menta la expresión del título del auto sacramental en uno de sus parlamentos: «Salga a la anchurosa plaza / del gran teatro del mundo...»¹¹³⁷.

En el primer acto de *El gran teatro del mundo* la Tierra reparte características y atributos a personajes alegóricos antes de que dé comienzo la función, con principios o prototipos que se encuentran en la existencia: el labrador, el rey, la belleza, la miseria o la dicha, Todos ellos han de aceptar el papel que les distribuye el demiurgo de la función, el Autor, en una puesta en escena en abismo, con el teatro que sirve de alegoría

¹¹³⁶ Ramon Alcoberro, «Introducció», La Rochefoucauld, F., *Reflexions o màximes i sentències morals*, Ed. Ela Geminada, Girona, 2011, pp. 15-16. Traducción propia: «un teatro es para los escritores del barroco la imagen más completa del saber total en la medida en que es el lugar de la representación del mundo».

¹¹³⁷ *La vida es sueño* 2072-2073, en Calderón de la Barca, 1990 [1636], p. 158.

de la existencia y a su vez la existencia es alegorizada como una gran representación. Precisamente esas pasarelas con el metateatro han hecho fascinante la idea del *theatrum mundi* en la dramaturgia del siglo XX y XXI.

Los personajes alegóricos del auto sacramental plasman los valores contrarreformistas. Le piden al rey del mundo que imagine; él sueña entonces con hazañas que aumentan su patrimonio y su gloria, pero entonces entra en escena una personificación de la muerte: el ensueño acaba, los ánimos se oscurecen: la morbosidad asociada a lo mortal oscurece las potencias de lo imaginativo, algo quintaesencial del barroco y un *topos* de la metáfora teatro=mundo, la de la muerte igualadora. La atmósfera optimista de la Florencia del XV se ha tornado lúgubre.

Incluso cuando su poder da la impresión de ser máximo, como el del poder político (el rey), incluso ese ser humano continúa a merced de ella, la segadora de vidas, y su existencia es cosechada igualmente por una muerte que debía representarse alegóricamente con sus atributos del sudario y la guadaña «Rey de ese caduco imperio, / cese, cese tu ambición, / que en el teatro del mundo / ya tu papel se acabó»¹¹³⁸. Una de las expresiones artísticas barrocas por excelencia, la *vanitas*, ya a menudo tenía ese tema expuesto de formas simbólicas tremendamente sutiles y complejas. La muerte despierta abruptamente a los vivos del engaño del mundo, en un sentimiento que aún a lo cristiano con lo gnóstico¹¹³⁹.

En muchos otros de los diálogos enunciados en la obra de Calderón quedan fijados los principios teóricos barrocos, como el discurso de la belleza, dominado por el barroquismo contrarreformista, con su duda de las apariencias contrarias a lo divino al pertenecer al reino de la carne¹¹⁴⁰, o el ya referido triunfo de la muerte sobre el poder o la belleza, un discurso muy alejado de los valores no-duales del renacimiento hermético.

¹¹³⁸ *El gran teatro del mundo* 977-980, en Calderón de la Barca, 1982 [1635], p.165.

¹¹³⁹ Mellén, 2016, p. 152. Una excelente versión pop de esa muerte igualadora que viene a echar el telón a la obra se plasma en de la versión cinematográfica de *La máscara de la muerte roja* (*The Masque of the Red Death*, Roger Corman, 1964), cuando la muerte entra en el castillo de Próspero para transmitir una especie de peste a los nobles corruptos, se produce algo similar a una danza de la muerte alegórica sobre el baile de la vida, una versión en danza de la gran obra de teatro del mundo asunto de este capítulo, un ritual teñido de tragedia, como es propio de una película de terror basada en el universo de Poe: <https://www.youtube.com/watch?v=9i23XKCFwv0> [última consulta, 8/11/2016].

¹¹⁴⁰ Un famoso perseguidor de brujas poco más o menos de la época de Calderón, Pierre de Lancre, estableció ese paralelismo tan medieval entre el teatro del mundo y el demonio, con el escenario como un reino de la carne con Satanás como protagonista único de la función: «*le monde est un theatre où le Diable ioue une infinité de divers et dissemblables personnages*». Recogido en Margaret M. McGowan, «Pierre de Lancre's *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et demons*», en Anglo (ed.), 1977, p. 189. Traducción propia: «el mundo es un teatro en el que el Diablo juega una infinita variedad de diferentes caracteres».

Pese a ese tono, el autosacramental no pertenece a la segunda época creativa de Calderón cuando, ya ordenado sacerdote, se dedicó en exclusiva a componer autosacramentales contrarreformistas, algo lógico si se tiene en cuenta su ordenación y lo pío del género. Pero *El gran teatro del mundo* pertenece a la primera etapa, en la que combinó diversos géneros, tanto cómicos como trágicos, aunque a menudo ya exhibiera un fondo beato¹¹⁴¹.

Incluso en artistas de otras sensibilidades, aunque coetáneos de Calderón, como Rembrandt, se mantiene la idea de ficción en la vida en sociedad. Sobre él apunta Simon Schama en su estudio monumental:

Para Rembrandt, al igual que para Shakespeare, el mundo entero era un escenario, y conocía a la perfección la estrategia de la representación: el pavoneo, la afectación, el vestuario, el maquillaje, el repertorio de gestos y muecas, los movimientos de las manos, los ojos en blanco, la risa con el vientre y el sollozo entrecortado.¹¹⁴²

Se hace imposible no pensar en esas palabras al contemplar los grandes retratos colectivos realizados por el pintor neerlandés, como *La ronda de noche* (1642).

Como en la ontología de la imagen, también en la impresión de la vida como teatro se observa una variación producida durante el siglo XVII, siglo de cambio de mentalidad. Se detecta una separación radical entre cosas y el concepto de cosas, siguiendo la estela de Foucault en su célebre ensayo. Para Locke y Hume, el ser humano se convierte en audiencia de las representaciones de las cosas, un espectador. Para pensar su noción de lo moral Hume se plantea imaginarse en un teatro en el que todos contemplan al resto.

Además, Hume se sirvió de la metáfora para explicar procesos cognitivos: en el *Tratado de la naturaleza humana* Hume indica que la mente es como un escenario, en el que la obra se estructura a partir de la sucesión temporal de lo percibido¹¹⁴³, con lo que mantiene lo que ya se ha visto de otros autores, de imaginar la mente dispuesto de esa manera.

El historiador John Brewer se especializó en la Inglaterra del siglo XVIII en la que Hume tuvo un papel destacado en la esfera intelectual; para Brewer, la forma de entender la sociedad en ese reino y periodo entre quienes querían seguir unas pautas de

¹¹⁴¹ Guillermo Serés, «Noticia de Calderón y “La vida es sueño”», en Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Barcelona: Círculo de Lectores, 1990, p. 46 y ss.

¹¹⁴² Schama, 2002 [1999], p. 20.

¹¹⁴³ *Tratado de la naturaleza humana* I, IV, 6, en Hume, 1992 [1738], p. 357.

buena educación, formando lo que el pensador de la época Addison llamó una fraternidad de espectadores, consistía en pensar el mundo según audiencia y al tiempo actores, que se comportaran como si estuvieran actuando en dicha obra¹¹⁴⁴. De nuevo, el tema de este capítulo en otro ambiente cultural.

Otra forma artística barroca que permitió trazar analogías con la vida, filtrarla y entenderla según ella, fue la *Commedia dell'Arte*. Permitía distribuir los caracteres humanos en tipologías como el inocente enamorado, el astuto carnal, la avispada pícara...; además, el hecho de que quienes representaban dichos papeles prototípicos del Arlequín, el Pierrot, la Colombina y otros, se vistieran con las mismas galas —trajes especiales y máscaras— ayudaba a una identificación visual instantánea entre tipo y vestimenta, proceso que además podía efectuarse desde el principio de cada obra: el arlequinado, el blanco y el resto¹¹⁴⁵. Igualmente, la gestualidad o los malabarismos de Arlequín poseían una gran importancia para tal propósito identificador.

Sin embargo, pese a vestir igual y tener el mismo carácter, cada personaje fue cambiando con los siglos y adquiriendo singularidades distintas durante los diversos siglos en que se ha representado la *Commedia*, incluidos por las diferentes relaciones y circunstancias¹¹⁴⁶; el ejemplo prototípico y más exitoso de esa tendencia ha sido Pierrot, un mimo enamorado de la Luna.

¹¹⁴⁴ Brewer, 2000 [1997], p. 103.

¹¹⁴⁵ Nicoll, 1977 [1963], p. 48.

¹¹⁴⁶ Nicoll, 1977 [1963], pp. 33-34.



J. A., Watteau, *Comediantes italianos*, 1720.

El binomio Pierrot inocente enamorado y Arlequín espabilado todavía ha perdurado hasta el arte contemporáneo, con ejemplos como los muchos [arlequines de Picasso](#). Un ejemplo de gran calidad y originalidad sería el corto de Kenneth Anger *Rabbit's Moon* (Kenneth Anger, 1950, 1979), los cortos más bien, puesto que existen varias versiones, la [segunda más breve](#) y con banda musical rock, llena de referencias metacinematográficas y existenciales, en la que el puro Pierrot pierde una vez más a su enamorada Colombina.

Al inicio del corto, Pierrot trata de alcanzar la luna, pero no puede. Dos geniecillos le ofrecen una mandolina y un espejo —alegorías de la belleza y del deseo—, diferida manera de referirse a que solo podrá obtenerla mediante el reflejo o gracias a la propia expresión artística, cosa que no le satisface. Entonces aparece Arlequín, que entre otros juegos de manos ilusorios con los que atrapa su atención, le ofrece una linterna mágica y la concreción en la lunar Colombina; su pasión por el astro pasará al encantamiento hacia la mujer, pero el resultado final será idéntico: la imposibilidad de acceder a lo que desea plenamente: lo imaginado solo puede tenerse merced a la facultad y, además, en su dimensión imaginal. Si hubiese podido acabar el filme según sus deseos, Anger había planificado un final tras el bosque, una estación de tren empapelada con posters con imágenes de la luna¹¹⁴⁷; de *Rabbit's Moon* se puede extraer asimismo una clara lectura

¹¹⁴⁷ Hutchison, 2004, p. 56.

metacinematográfica: la inocencia del artista juvenil o del público, los tejemanejes de la industria, el *star system*...

7.8 Cruel como la vida misma. La estética dramatúrgica de Artaud

Lejos de haber desaparecido con el mundo capitalista, en el siglo XX perduró la idea de un teatro ritual que revelara lo esencial de la vida, con la doble dirección de espejo entre individuo-sociedad y teatro. Fue por ejemplo objeto de largas reflexiones en las vanguardias de principios de siglos, especialmente en dadaísmo y surrealismo, con su fuerte componente performático¹¹⁴⁸.

La propuesta teatral dadaísta, tal y como la enuncia por Hugo Ball, propugnaba un retorno a la dimensión mítica ritual, pero no en sus formas esclerotizadas, mera emulación del pasado, sino adaptadas a su presente. Un festival de obra de arte total que no se ciñera al individuo y a la razón, que recuperara máscaras y zancos, como en el teatro dionisiaco, y en la que, «el sol y la luna pasarán por encima del escenario pregonando su sublime sabiduría»¹¹⁴⁹, un deseo, con citas al sol, a la luna y a la sabiduría, por lo que resuena en el fragmento la perfección en sentido alquímico, o en el que al menos se percibe un eco de ese imaginario.

En cuanto a la surrealista, una de sus formas teóricas y prácticas más destacadas fue la propuesta por Antonin Artaud y su teatro de la crueldad, explicada en su *El teatro y su doble*. De hecho, un crítico francés, Barrault, tituló su homenaje a Artaud como *El hombre-teatro*. La crueldad reclamada por Artaud consiste en percatarse de que no somos libres, que el mundo puede ser devastador, y ser capaces de transmitirlo así desde el escenario.

El dramaturgo pretendía crear obras talismánicas que impulsaran a la energía, al pneuma, que se diría en el contexto mágico de estas tesis, unas fuerzas de la vida que él encontraba en el totemismo, a la unión de las palabras religadas con las cosas, un arte que promueva ser actor y no espectador, un mal del que Artaud culpa a la cultura

¹¹⁴⁸ Incluso en alguien aparentemente tan alejado como Malévich quien aún insistió en esa idea. En su «La luz y el color» repite la metáfora del mundo como obra teatral que renueva su espectáculo para cada uno de los que asisten. En el negro que se ve en su obra más célebre, *El cuadrado negro*, encontramos el fin del espectáculo, donde se refugia cada actor y se repliegan sus numerosos e inauténticos rostros (Malévich, 2013, p. 53).

¹¹⁴⁹ Ball, 2005 [1914-21], p. 37.

occidental¹¹⁵⁰; por ello, no se trata de una exaltación a una vida sin conflictos, bien al contrario, a ella como abismo, como peste, como matanzas, un impulso perverso indisolublemente ligado a ella desde la fragmentación inicial del Uno. De ahí su planteamiento de una representación cruel, que adquiere un sentido diferente sobre el sentido literal¹¹⁵¹.

Artaud quería crear una pantomima que no representara palabras, sino que encarnase ideas, actitudes, aspectos de la naturaleza y generase imágenes mentales de gran intensidad. El teatro propuesto hace actuar a los intérpretes como jeroglíficos vivientes, cuyos gestos transmiten signos en operaciones mágicas que pertenecen a los dioses, en el que el escenario y el gesto cristalizaran estados espirituales¹¹⁵². De ahí que M^a Fernanda Santiago Bolaños apunte: «el cuerpo del actor es “espacio escénico”, y la puesta en escena, un jeroglífico (o un ideograma) que se “capta” en un absoluto que incluye tanto el intelecto como el cuerpo»¹¹⁵³, un tipo de referencias citadas de continuo en el presente análisis. Esta potencia logo-visual dramática también es destacada por Aurora Egido. En su prólogo a la edición de los *Emblemas* de Alciato considera acertadamente que el teatro es la forma emblemática por excelencia, con su combinación de texto declamado por los autores, con la faceta plástica aportada por el vestuario, la utilería y el decorado¹¹⁵⁴.

Según el dramaturgo francés, el teatro occidental psicológico, en cambio, se ha caracterizado por emplear la palabra en un sentido único y definido, así como en carecer de imaginación, algo que resuena con otros puntos expuestos en esta tesis. En cambio él proponía mostrar vida liberada de los condicionamientos individuales, crear mitos, imágenes del aspecto universal de la vida¹¹⁵⁵, con lo cual retornaría al verdadero propósito del teatro, es decir, la creación de mitos, extraer de la vida unas imágenes reveladoras que permitieran al ser humano conocer; en un planteamiento esencialista, para él los temas míticos o cosmogónicos eran los mismos que los de hindúes, judíos o aztecas, unos temas míticos que llevan a esa esencia de la vida anhelada y que prueban la realidad de imaginación y sueños¹¹⁵⁶. Sobre ello, Artaud pensaba que en el arte se

¹¹⁵⁰ Artaud, 2015 [1938], pp. 11-16. Sobre la energía y la concepción físico-geométrica de la propuesta, Artaud indica en el texto que piensa en ella como una vibración, dispuesta en una escena que revelaría una espiral: Artaud, 2015 [1938], pp. 88-89.

¹¹⁵¹ Artaud, 2015 [1938], pp. 36-39 y 106.

¹¹⁵² Artaud, 2015 [1938], pp. 49-50 y 78-82.

¹¹⁵³ Santiago Bolaños, 2005, p. 143.

¹¹⁵⁴ Aurora Egido, «Prólogo», en Alciato, 1993 [1531], pp. 7-18, p. 13.

¹¹⁵⁵ Artaud, 2015 [1938], p. 154-157.

¹¹⁵⁶ Artaud, 2015 [1938], pp. 112-113.

manifiestan fuerzas vivientes que afectan igual que sucede en un sueño. La función del dramaturgo radica en proponer imágenes con la potencia anímica propia de lo onírico; a ese tipo de crueldad característica de cuando uno sueña se refiere el dramaturgo¹¹⁵⁷.

Para Artaud, el mundo y el escenario son como la doble cara de un único movimiento, doble el uno del otro. En el resurgir de lo primigenio que propuso Artaud, lo mítico —y por tanto lo mágico— sirve de base imprescindible, y su idea de la crueldad, el ir al fondo de las cosas, tiene que utilizarse como combustible para la metamorfosis que ha de generar cualquier obra genuina.

Un ejemplo posterior que creo que se adapta bien al universo artaudiano se trata de la crueldad derivada del dionisismo que busca la *zoé* de la vida infinita y no la *bios* particular, del nietzscheano *Teatro de orgías y misterios* del accionista vienés Hermann Nitsch, que consiste en:

La fiesta suprema de la humanidad, la gran fiesta del mundo, el cumplimiento y la superación de la historia (...) se realiza la anunciación y la auténtica experiencia de nuestro universo, toma cuerpo el universo (...) El AHORA vivido, nos arrebató del estado de tibia vegetación y aporta a nuestra vida la dimensión de eternidad (...) El momento captado, vivido (la ebriedad del ser) aporta la identidad con la esencia de la creación¹¹⁵⁸.

Todo ello puede captarse gracias a la experiencia aportada por el *Teatro de orgías y misterios* de Nitsch, cuya ceremonia se extendía por varios días de duración, que provocaba [algunas imágenes](#) dignas de una película de *zombies* de George R. Romero.

O la teoría performática de Joseph Beuys, con unas performances que combinaban la curación personal con la social, a la manera chamánica, pues. Con su mítica experiencia de guerra, herido y sanado por un grupo de tártaros, aprendió los rudimentos de ese proceso¹¹⁵⁹. «*Rituality and its cathartic function are visible in the Beuys “happenings” dating from the sixties*»¹¹⁶⁰. Tanto Nitsch como Beuys no dejan de tomar algunos de los rasgos ya apuntados por Artaud, pero para desarrollarlos desde su creatividad personal.

Para terminar el apartado, cabe reconocer que lo que se sabe del planteamiento estético de Artaud se encuentra más en sus trabajos teóricos que a lo que pudo poner en

¹¹⁵⁷ Artaud, 2015 [1938], pp. 112-113; Lepetit, 2014 [2012], pp. 406-407.

¹¹⁵⁸ Hermann Nitsch, «Postulados y descripciones del proyecto o.m.», en Hermann Nitsch [et altri], *Hermann Nitsch. El teatro d'orgies i misteris*. Palma de Mallorca: Casal Solleric / Ajuntament de Palma, 1996, pp. 11-21m p. 15.

¹¹⁵⁹ Kuspit, 2003 [1993], pp. 247-249.

¹¹⁶⁰ María de Corral, «Vain Prayers», Eccher, 2000, p. 34. Traducción propia: «La ritualidad y su función catártica son visibles en los happenings de Beuys datados en los sesenta».

escena; su peso resulta más notorio en cómo influyó en las generaciones siguientes de dramaturgos, no en las escasas ocasiones en las que pudo plasmar sobre las tablas algo similar a la idea de teatro que defendía, tan pocas que apenas sirven como herramienta de medición.

7.9 Morir en el gran teatro del mundo. Una ilusión cinematográfica

En este penúltimo apartado del capítulo nos detendremos en algunos ejemplos de artes narrativas, artes, películas o series; en ellas, el sentido final de lo que sucede es explicado por la idea que ocupa este último capítulo de la tesis, revelando con la metáfora qué se ha querido decir o cómo se articula el mundo expuesto en la trama.

Que las formas barrocas de entender la sociedad siguen propagando un mensaje, captado y comprendido por el presente, evidencia de nuevo los túneles compartidos por ambos periodos. Benjamin fue uno de los primeros pensadores en trazar las muchas analogías entre el barroco y el capitalismo en la modernidad, de cuya fase la presente es la máxima expresión, también respecto a la cuestión de la escenificación de la vida: «Para Benjamin la ciudad barroca era el telón de fondo para la puesta en marcha de las intrigas de la corte, como escenografía teatral de la vida del príncipe y del poder amenazado por la caducidad de todo lo existente, e insiste en el detalle de que dicha teatralización se encuentra hasta en la “poetización del efecto”»¹¹⁶¹, lo que se lleva a cabo en la espectacularización de la mercancía con su despliegue en los escaparates.

La idea de la teatralidad de lo social adquiere con el pensamiento crítico contracultural un marchamo de alienación de las masas, de producto planificado para sedarlas con juegos de colores, con el fin de que acepten el régimen imperante. *La sociedad del espectáculo* de Debord sería el ejemplo por antonomasia de esa tendencia. En la contraculturalidad situacionista o similares la representación se utiliza con fines de engaño, sin su posible contrapunto metafísico; se trata de un juego del poder para que lo real pierda consistencia, de espejismos alienantes de una sociedad que crea simulacros como opiáceo adormecedor mediante los cuales olvidar el hecho inevitable de la muerte final.

En otro contexto, Omar Calabrese también habló de neobarroco y se refirió a los puntos en común; siguiendo a Severo Sarduy, el semiólogo italiano no entendía por

¹¹⁶¹ Lucas, 1992, p. 38, n. 3.

barroco a un periodo específico de la cultura que se extendió por el siglo XVII y parte del XVIII, sino a «una actitud general y una cualidad formal de los objetos que lo expresan»¹¹⁶², espíritu contrapuesto al clásico, en este sentido similar a Wölfflin, aunque Calabrese rechaza su idea de ritmo dentro de un esquema cíclico.

Comparten ambos una idea del poder que busca la centralización al tiempo que se descentraliza, podríamos hablar de un impulso totalitario centralizador contra una tendencia anarquizante y opuesta fragmentadora; o de un gusto por los grandes espectáculos públicos, a menudo con sustrato cultural, como las fiestas barrocas o los eventos musicales y deportivos contemporáneos; igualmente, según apunta Rodríguez de la Flor, el lugar que en los setenta u ochenta podía ocupar la televisión en cuanto a facilitar un discurso del orden para sostenerse a sí mismo, lo desempeñó en el barroco español el corral de la comedia¹¹⁶³. Entre esos elementos se halla igualmente la metáfora que centra este capítulo, con el mundo como una gran obra en la que cada cual desempeña su papel¹¹⁶⁴.

El género fantástico ha aprovechado la idea del teatro como drama sobre el mundo; lo cósmico se ha convertido en ficciones en la narrativa fantástica. El autor que sirvió como germen de la moderna ciencia-ficción, Charles Fort, pensaba en el mundo como una representación, una película proyectada sobre el escenario de la Tierra desde el espacio exterior¹¹⁶⁵.

En el ciclo de cuentos cortos escritos por Robert Chambers, publicados en España bajo el título *El rey de amarillo*, la idea toma un cariz mucho más tenebroso. En los relatos, existe una obra teatral, *El rey de amarillo*, cuyo segundo acto enloquece literalmente a sus lectores; se trata de un claro antecedente del *Necronomicón* lovecraftiano. La obra de teatro puede inscribirse en las ficciones sobre el horror cósmico; por las referencias de los personajes locos que lo han leído intuimos que habla de regiones cósmicas muy alejadas de nuestra galaxia-villorrio; el drama del libreto traslada al lector a una geografía onírica en la que tenemos hitos como Carcosa o Aldebarán, unos crepúsculos con los Soles gemelos en el lago Hali, o la misteriosa Máscara Pálida que nos retrotrae al arte originario de máscaras y sus fuerzas primordiales.

¹¹⁶² Calabrese, 1989 [1987], p. 31.

¹¹⁶³ Flor, 2012, pp. 259-264.

¹¹⁶⁴ Flor, 2012, p. 253 y ss.

¹¹⁶⁵ Kripal, 2015 [2011], pos. 1724. Charles Fort fue una de las principales influencias de Philip K. Dick.

Dos de los cuentos están protagonizados por artistas. En «El signo amarillo» un pintor lee, junto a su modelo predilecta, el libreto con la obra de teatro maldita, lo que provoca el efecto devastador que el lector puede esperar. Leer la gran obra que desvela el sentido de la vida, con perfiles tan terroríficos que pulverizan a la razón, tiene un efecto fulminante en los pobres protagonistas. El pintor y la modelo pasan una velada juntos, rumiando el efecto de «El rey de amarillo»: «yo sabía que ella sabía y que leía mis pensamientos como yo leía los suyos, porque habíamos entendido el misterio del Hades y el Fantasma de la Verdad se nos había revelado»¹¹⁶⁶.

En cambio, en «La máscara» el Rey de amarillo y la Máscara pálida se interponen en un feliz trío de dos amigos artistas y la novia de uno de ellos. El artista con novia es un escultor que, investigando en transformaciones químicas, ha dado con un líquido que convierte a un ser vivo en estatua, es decir, una especie de elixir de una rara inmortalidad. Pero justo entonces la chica lee la obra de teatro maldita y su destino se tuerce. Mezclar un líquido que petrifica con una mujer que lee la obra de teatro maldita augura extrañas complicaciones.

El mito del *theatrum mundi* puede mezclarse con la metáfora del mundo-laberinto que es el cosmos; ambas probablemente han constituido las formas más esenciales de explicar la aventura de la existencia, y de cómo se organiza la humanidad, dos modos de demostrar de nuevo como el pensamiento simbólico-mágico resulta de gran utilidad para convertir ideas muy complejas en una única imagen, la cual simboliza los problemas del vivir. El laberinto de la existencia como esa biblioteca de catálogo infinito, en metáfora de Borges en «La biblioteca de Babel», con indefinidas galerías pobladas de volúmenes, versión mundana de los registros akashicos teosóficos.

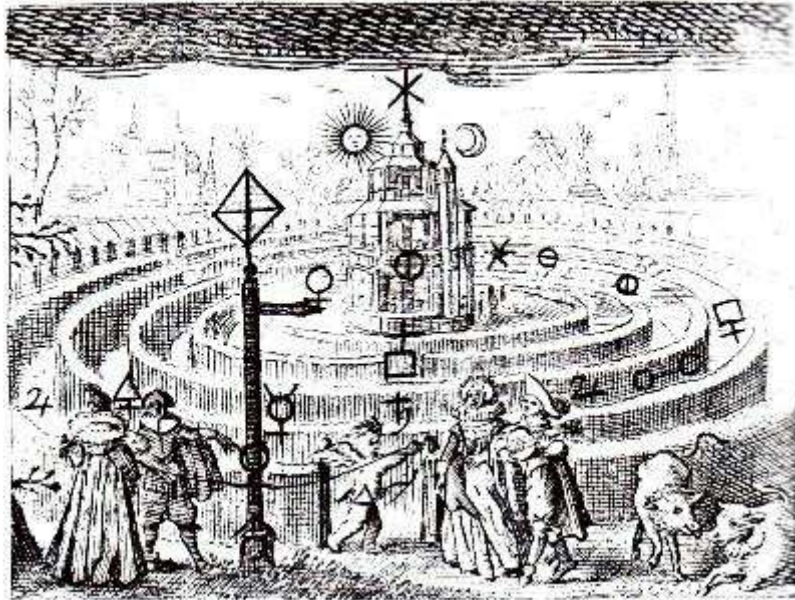
Pocos autores más laberínticos que Thomas Pynchon. El narrador de *El arco iris de la gravedad*, una de sus obras maestras repite en varios de los fragmentos de la novela que la vida es teatro. Este motivo sirve como motor de ficción y como elemento constructor de la particular mirada paranoica del escritor, en una novela en la que varios sospechen que intervienen como actores de un drama que está dirigido por algún otro¹¹⁶⁷.

Ya citábamos previamente como en *Las bodas alquímicas de Christian Rosenkreuz* se utilizaba la representación teatral. Igualmente sucede con el laberinto. Como tantos

¹¹⁶⁶ Chambers, 2014 [1895-1897], p. 164.

¹¹⁶⁷ Schaub, 1985 [1981], 61-68. A pesar de que he leído la novela de Pynchon, no tengo las referencias concretas a esos comentarios, de ahí que incluya solo el apunte de Schaub.

relatos iniciáticos, el protagonista ha de pasar por uno en la segunda jornada; el laberinto no es una construcción humana, sino un campo en el que se perdería si no caminara con una brújula, que le evitara seguir los muchos caminos falsos. Y es que el laberinto también aparece en el contexto iconográfico alquímico.



El laberinto hermético: Goossen van Vreeswijk, *De Groene Leeuw*, 1675

Además, laberinto y *theatrum mundi* se citan frecuentemente unidos, como en la serie *Westworld* (HBO / Jonathan Nolan – Lisa Joy, 2016-). En la versión televisiva de *Westworld*, los humanos invierten su rol en la relación demiurgo-creación, y pasan a ser ellos mismos demiurgos de unos robots miméticos respecto a lo humano en muchos de sus aspectos; los robots están dispuestos en el gran teatro del parque de atracciones, perfectos extras en el escenario para que los seres humanos que pagan por ello hagan realidad sus sueños.

Las representaciones de ese neobarroco *theatrum mundi* tienen como base los estereotipos creados por el cine del oeste, del sheriff al forajido o el *saloon*. Los robots que sirven como extras han de representar los papeles secundarios, nunca el heroico principal, listos para ser tiroteados o violados, humillados y ofendidos en cualquier caso. Los extras robóticos pueden intercambiar fácilmente de papel: quien desempeña el rol de asesino puede ser en la siguiente intervención un amoroso padre de familia, lo cual en ocasiones provoca cierta crisis, al producirse un platónico recuerdo o reminiscencias de vidas pasadas, lo que en términos de la ontología hindú sería el peso de los *samskaras*. Como resultas de ellos, y también por el impulso creativo de sus

creadores humanos, que implementarán en ellos el alumbramiento prometeico de una autoconciencia, los robots empezarán a preguntarse sobre el sentido de aquello y, como replicantes, desearán enfrentarse a su creador. Con ánimo vindicativo, por supuesto.

Lo que se prima en *Westworld* —a diferencia de en la inferior versión cinematográfica de los setenta— es el juego de espejos entre un posible demiurgo y los seres humanos, por un lado, y estos y los robots por el otro, aunque como resulta previsible las diversas aventuras desarrolladas en la trama hacen que las fronteras entre dichas categorías se difuminen. Las dudas existenciales planteadas por los robots — cuyo punto de partida claro se encuentra en los replicantes, en los dos filmes de la serie *Blade Runner*, la homónima (Ridley Scott, 1982) y la secuela *Blade Runner 2049* (Dennis Villeneuve, 2017), ambas dentro del imaginario alquímico-hermético de los autómatas— son las generadas por el determinismo o el libre albedrío, la programación del carácter debido al ADN o la capacidad de improvisación, la recurrencia por las tendencias personales o las rupturas que revelan un nuevo nivel de la personalidad. Lo que van averiguando los robots sobre su naturaleza sirve de reflejo de la anagnórisis que vive cada ser humano en su proceso de descubrimiento de la vida.

Una de las tramas entre robots de la serie concluye en una playa, bajo la luz de la luna, a donde llegan los robots que han desempeñado el papel de amor platónico. Ella dice sus líneas de diálogo de sabor claramente gnóstico: son como son porque alguien los ha hecho así, alguien cuyos propósitos son malvados, que no les permite salir del laberinto, líneas gnósticas tras las que muere. Él entonces cambia el discurso y dice que cree que algún día podrán escapar de allí, o hacer el mundo suyo. Algún día..., musita, tras lo que queda congelado en la acción, y el espectador descubre que se trataba de la escena final de una de las tramas del juego de *Westworld*, el público de humanos millonarios aplaudiendo. La puesta en escena queda a la vista¹¹⁶⁸.

La Montaña sagrada, dirigida por Jodorowsky y de la que ya hemos comentado alguna cuestión en el capítulo sobre la alquimia, termina con una escena sobre este punto de vista que estamos describiendo. Cuando el grupo de protagonistas, unos personajes que aspiran a ser inmortales, alcanza la cima de la montaña que, teóricamente cumplirá con su anhelo y se lo permitirá, el maestro que los ha guiado pide a la cámara que se aleje¹¹⁶⁹.

¹¹⁶⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=0kUoNmKegc0> [última consulta 11-2-18].

¹¹⁶⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=agw27HhB4H4> [última consulta 11-2-18].

De esta manera, se les revela a ellos (y al espectador) que en realidad se trata de personajes de una película; les rodean técnicos y material de filmación; sus vidas y lo que el espectador ha contemplado son el resultado de una limitación de los sentidos, condicionados para no salirse de su radio de acción en cuanto personajes, lo mismo que el espectador, que solo ha tenido la panorámica necesaria para no romper la ficción. La vida como una cuestión de encuadramiento. Esa focalización ha permitido mantener el espejismo, prisioneros de la obra de teatro-película, producto de Maya, como especifica el maestro. Lo que deben hacer ahora, aconseja, es retornar a la realidad, ser personas en lugar de personajes, romper con los hilos del condicionamiento astral en el horizonte astrológico-hermético.

Sin embargo, el cineasta que más ha jugado con el símbolo del *theatrum mundi* ha sido David Lynch. Son varios los filmes en los que el escenario se convierte en espacio ritual en el que ser transformado o espacio metafísico para conectar con otra realidad. Incluso en una película, *Inland Empire* (David Lynch, 2006), esa dimensión entre post-mortem y metaforizadora de lo real-ilusión cinematográfica vuelve a hacerse presente, cuando la protagonista, interpretada por Laura Dern, se siente morir para darse cuenta entonces de que, quien lo hace, es un personaje de película.

Pero a David Lynch le dedicaremos el último apartado del capítulo, dado el peso que tiene la imagen en su propuesta cinematográfica.

7.10 En el club Silencio

Todo es una grabación
En el club Silencio, *Mulholland Drive*.

En una ocasión le preguntaron a David Lynch por la relación existente entre las muchas secuencias en la Habitación roja de *Twin Peaks* (David Lynch / Mark Frost – ABC / Showtime, 1990-2017) y la secuencia en el teatro de la Dama del radiador en *Cabeza borradora* (*Eraserhead*, David Lynch, 1977)¹¹⁷⁰. El cineasta respondió:

Exacto, muy bien. [*Risas.*] ¿Por qué? ¿Quién sabe? Tengo algo con los cortinones, y no sé por qué, porque nunca he hecho teatro. Pero me encantan los cortinones, y esos lugares donde, al mirarlos, los ves como encerrados. Me encanta. No sé de dónde viene. He pintado

¹¹⁷⁰ Cabeza borradora: <https://www.youtube.com/watch?v=awVNCljQq1A> . *Twin Peaks*: <https://www.youtube.com/watch?v=xw9bpuJRoyU> [última consulta 12-2-18].

un montón de acuarelas con cortinones a los lados, y no sé qué es eso. Hay algo especial.

Los siete velos. Cosas así.¹¹⁷¹

¿Por qué David Lynch utiliza sistemáticamente una secuencia relacionada con la representación teatral o con las proyecciones de películas en un escenario? El propio director no ofrece respuestas consistentes a ello. Como en tantas ocasiones, prefiere explicarse más por el poder audiovisual de sus creaciones que traduciéndolo a un lenguaje verbal lógico que, proporcionando un argumento racional, destruya la fuerza de la imagen. Hay que preservar el misterio y ofrecerlo de la manera más potente posible. Ahora bien, las metafísicas asociadas al esoterismo, al yoga o a la meditación pueden aportar datos significativos para comprender lo que se oculta en la imagen de un teatro, unos personajes sobre el escenario y alguien que los contempla. Más lo ya explicado en este capítulo, que aporta luz a la cuestión.

Para comenzar, una de las tesis fuertes del sistema del yoga es que existe una relación ontológica entre los diversos niveles de la persona, desde el ser central hasta el alma personal vinculada a la colectiva, y al ego; así, el ser central y el alma pueden observar al personaje social como quien contempla un espectáculo sobre un escenario. El ego interpretaría su papel en el gran escenario de lo social, y así mismo ella sería objeto de contemplación por parte del Espíritu, al menos según varias de las metafísicas del yoga, como ya se ha apuntado en la introducción.

Ese esfuerzo de objetivación del yo se produce en la meditación trascendental, uno de cuyos principios consiste en ver la mente (en cuanto ser racional) desde fuera y en consecuencia dejar de identificarse con ella. De ahí también la imagen del teatro y el espectador. El personaje en el escenario equivaldría al yo, al ser social y a la personalidad; quien observa sería el alma. Cuatro décadas de práctica de David Lynch con la Meditación Trascendental pueden haber llevado al cineasta a estar habituado a esa forma de explicar el ser y de experimentarse a uno mismo.

En esa fantasmagoría que proyecta el teatro de la memoria humana se agitan espectros. El chamán o el mago, aún más si es experto como Lynch, convoca a fantasmas, arquetipos, y a seres elementales. Todos ellos tienen su lugar de reunión en la logia de *Twin Peaks*, ese espacio que puede ser tanto blanco como negro, dado el no dualismo que subyace en la serie, un no-lugar en el que manifestarse las fuerzas sutiles, abstractas, de la realidad. Sobre la logia afirmó Lynch: «No existe el problema del

¹¹⁷¹ Lynch, 1998, p. 297.

tiempo. Y todo puede pasar. Es una zona libre, completamente imprevisible y, por tanto, muy excitante, pero también aterradora»¹¹⁷².

La habitación de los largos cortinajes rojos constituye un espacio metafísico habitado por daimones, habitantes del mundo imaginal. A ella se va a buscar poder y conocimiento, aunque este mate, tal y como sería propio de los viajes del chamán. En esos mundos metafísicos el Enano ocupa un lugar intermedio entre el Gigante bueno y Bob el negro, un *Joker* minúsculo que tanto puede dar soluciones como confundir, daimon no dual, que une en sí a los dos polos¹¹⁷³. Sin olvidar a la mujer que emula a Laura Palmer, una Laura que representa algo así como la versión posmoderna de la diosa Afrodita, ¿o es a la inversa?

Esa indagación en los niveles del ser coincide al menos parcialmente con el del hermetismo-neoplatonismo; Lynch hace gala de una ambición similar, y su secuencia puede entenderse como la revelación del sentido más profundo de sus obras, la quintaesencia de la visión existencial impresa en ellas.

Pero no solo hay un carácter metafísico en su uso de este motivo iconográfico. El cineasta sigue aquello tan barroco de ver el juego del colectivo humano como un baile de disfraces, la sociedad reducida a un teatro. Las reglas de la sociedad no son más que una mascarada. El medimetraje *Rabbits* (David Lynch, 2002), alguna de cuyas secuencias se intercalaron en *Inland Empire*, expone la crítica social mediante una sátira sobre las *sitcoms*, series constructoras de normalidad colectiva al ser pensadas para públicos amplios.

Constituye uno de los ejemplos mejor perfilados de narrativa onírica, aún más radical que los largometrajes del director, palimpsesto en que se mezclan muchos niveles. *Rabbits* se articula en su nivel más superficial como una caricatura de las comedias de enredo, aunque resuenan en el medimetraje otros aspectos más profundos. Pese a tratarse de un medimetraje, a Lynch le da tiempo de poner su secuencia de escenario; es más, todo *Rabbits* constituye en sí secuencia de escenario, al estar ambientada en uno de ellos, con las galas típicas de las *sitcoms* de un hogar. El plano frontal enfatiza el vínculo con el drama y con las teleseries.

Con sus frases inconexas, sus poemas de fulgor lunático y los momentos de intensidad chamánica, *Rabbits* conforma uno de los experimentos más verdaderamente

¹¹⁷² Lynch, 1998, p. 44.

¹¹⁷³ El enano pierde esa forma en la temporada del 2017, pasando a un nuevo nivel de evolución, debido a problemas mundanos entre el actor y Lynch.

surrealistas, al menos en cuanto a lo poético, puesto que las líneas de diálogo buscan la pura sensación más allá de cualquier sentido lógico causal. El ritmo pausado, la repetición de situaciones, los elementos extravagantes, acaban sustentando una atmósfera hipnótica digna de un trance¹¹⁷⁴.

Las extrañas canciones del mediometraje son una muestra más de otra de las variantes de esta secuencia, con versiones de rock duro en *Corazón salvaje* (*Wild at Heart*, David Lynch, 1990), *free jazz* en *Carretera perdida*, pop atemporal en *Twin Peaks*, *crooner* desgarrador en *Mulholland drive* (David Lynch, 2001) o el híbrido entre un número de music-hall y la visión fantástica de *Cabeza borradora*. Las tablas pueden servir para el teatro pero también para la música.

La secuencia de escenario resulta esencial en las tres temporadas de *Twin Peaks*; en el piloto ya hay una secuencia de escenario, con Julee Cruise como émula de la Dama del radiador, cantando dos canciones naïfs sobre el amor, *Falling* y *The nightingale*. En las dos temporadas originales, de principios de los años noventa, la secuencia de escenario se repetirá en otro de los capítulos rodados por Lynch, en una de las secuencias más emocionantes de la filmografía del director según su propia apreciación. Mientras canta la grácil Julee Cruise, el Gigante, ángel de la Guarida blanca, la sustituye mágicamente en el escenario en una visión del agente Cooper. Le advierte de que está volviendo a suceder: el espíritu maligno Bob está matando de nuevo. El espacio sagrado de la dramaturgia extiende su saber al exterior, de la misma manera que el espacio independiente de la obra afecta a los espectadores¹¹⁷⁵.

Hay que sumar aún otras ideas concentradas en esa secuencia-Lynch, como podríamos llamarla. El escenario simboliza el lugar de placer en el que los sueños se hacen realidad y se transforma en la puerta de escapatoria del sufrimiento. En *Cabeza borradora*, como ya se ha visto en el fragmento escogido, con la mujer que canta *In heaven*, el paraíso se abre para Henry en el radiador de su habitación, reino fantástico

¹¹⁷⁴ https://www.youtube.com/watch?v=viE_t1xiHU [última consulta 12-2-18]. Lynch casi ha abandonado el sistema tradicional del cine consistente en celuloide y la exposición en grandes salas de los largometrajes, optando en su lugar por el digital y lo que ello implica: obras mucho más experimentales descargadas de una página *web*, y vistas por el público en la pequeña pantalla del ordenador. Por ejemplo, una serie de cortos explora la cotidianidad del artista. Según Quim Casas no se había explorado tanto esa cotidianidad desde Jonas Mekas: Casas, 2010 [2007], p. 382.

¹¹⁷⁵ https://www.youtube.com/watch?v=ckvSa_OgZcA [última consulta 12-2-18].

que le permite alejarse de la tortura impuesta por el bebé monstruoso. La chica del radiador se presenta como una posibilidad de huida¹¹⁷⁶.

Tras hacer el amor (seguramente en una fantasía) con la vecina, en una visión la mujer del radiador canta para él que en el Paraíso todo está bien. Más allá de las prisiones de lo físico y de lo social, existe otro mundo, el que tú sueñas, el mundo imaginal en el que la pareja de rivales duales pasa a realizar un matrimonio sagrado. El protagonista Henry sube al escenario, recibe chispazos de luz del ser feérico o sutil que es la chica, quien desaparece para ser sustituida por el hombre del planeta. En el escenario todo resulta arquetípico. La generación física se esfuma. ¿Qué la sustituye? Como en el cine mudo, una idea se transforma en imagen: Henry pierde la cabeza que cae sobre el suelo escaqueado, de logia masónica. El árbol de lo terrible, con una semilla plantada al inicio del metraje, empieza a sangrar. Algo malo le va a suceder al bebé¹¹⁷⁷.

Lynch siguió desbrozando su propia senda de símbolos y en *El hombre elefante* (*The Elephant Man*, David Lynch, 1980) se sirvió del escenario también como condensador de deseos. En ella adquiere un sentido de fuga hacia el cuento de hadas que se representa en escena, una pantomima encantadora tan diferente a las duras experiencias vitales del protagonista. En la apoteosis de la noche tan anhelada por Merrick asiste a un espectáculo con seres feéricos, efectos especiales, luces y alegría. Soñar es justo lo que necesita. El cineasta utiliza un recurso habitual en él: sobrepone el rostro de Merrick sobre los planos del escenario, otro truco propio del cine mudo, como tantos otros del Lynch inicial. En esa escena Merrick recibe el reconocimiento social deseado, ya que la buena sociedad victoriana le dedica la función y lo homenaja.

Serge Daney escribió en *Cahiers du cinema* unas líneas sobre el deseo de Merrick de ir al teatro: «En el teatro, cuando Merrick se alza en su palco para que quienes le aplauden puedan verlo mejor, no sabemos realmente qué hay en su mirada, no sabemos lo que ven. Lynch ha logrado redimir al uno por el otro, dialécticamente, al monstruo y a la sociedad. Pero sólo en el teatro, sólo por una noche. No habrá otra representación.»¹¹⁷⁸

¹¹⁷⁶ Un detalle de la fuerza contenida en la opera prima es que se trata de la única película, junto al ciclo de *Twin Peaks*, en la cual el personaje principal sube al escenario e interactúa; y en *Twin Peaks* se trata más de una logia iniciática que de un espacio teatral propiamente.

¹¹⁷⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=A-FiWY3E-Ns> [última consulta 11-3-18].

¹¹⁷⁸ Serge Daney, *Cahiers du cinema*, n° 322, París, 1981, recogida en Jousse, 2008, p. 23.

El teatro es el lugar más hermoso del mundo, según afirma la actriz que interpreta Anne Bancroft. Si el espectador se atiene a *El hombre elefante*, se puede deducir que la actriz se convierte en prácticamente la única amiga que tiene Merrick más allá del círculo médico. Lo extraordinario, lo monstruoso, como características del artista, de ahí la afinidad mutua.

Curiosamente, pese a encontrarse la secuencia en todas sus obras, ya sea a modo de reflexión existencial, de destello artístico, de escapatoria del sufrimiento, ya sea con galas rock, jazz, music-hall o teatral, en la bibliografía consultada ninguno de los críticos se pregunta por la persistencia de ese motivo lyncheano. El único en apuntar muy brevemente esa persistencia del motivo es Chion, quien anota una cuestión relevante: «Pero no podemos contentarnos con permanecer como espectadores y, tarde o temprano, hay que subir»¹¹⁷⁹. Aunque de hecho el cineasta plantea la situación a la inversa: el personaje ya se ha pasado todo el metraje en el escenario; se trata justamente de que se baje de él y observe y se contemple a sí misma desde la platea, convirtiéndolo en una fuente de sabiduría, al desidentificarse con lo que le ha sucedido.

La metáfora teatral resulta tan rica que todavía se pueden desplegar más significados. Probablemente el más importante junto a la reflexión metafísica sea el ya referido con *Inland Empire*, el exponer a uno de los recursos más habituales y específicos del cine moderno: mostrar los mecanismos que permiten la ficción de la obra metacinematográfica, la trama de la escena al descubierto, con sus aparatos de tecnología, sus operarios, el director, los actores que no fallecen en realidad pese a morir sobre las tablas. Claro que, ¿seguro que no lo hacen? Cine dentro del cine o metacine, gracias al cual rumiar sobre el medio, y gracias a esa reflexión, meditar entonces sobre la existencia por razonamiento analógico.

Como en los anteriores significados, el cineasta dispone de ilustres antecedentes, y es que la cavilación sobre el dispositivo del medio ocupa parte del discurrir de autores tan dispares como los neorrealistas italianos (*Bellissima*, buena parte de Fellini), de la *nouvelle vague* (especialmente Godard), inevitablemente Bergman, además de ejemplos ya citados en el apartado anterior, como Jodorowsky. De hecho, los engaños de la ilusión generada tecnológicamente y la fuerza psicológica de la magia son dos de los temas principales de *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939) tan

¹¹⁷⁹ Chion, 2003 [2001], p. 252.

homenajeados en *Corazón salvaje*¹¹⁸⁰ amparándose bajo el ala protectora de su iconografía.

No extraña en un cineasta que incluye en cada obra la secuencia del escenario, ya que Oz se reduce básicamente a una mentira pergeñada y difundida por una Voz y por el deseo del pueblo. No obstante, moralista pero sin enjuiciar como es, en el universo Lynch los crédulos están más cerca de poder entrar en la Habitación roja y sobrevivir a ella que los demasiado astutos, como demuestra el enfrentamiento twinpeaksano entre el agente Cooper y su Némesis Windom Earle.

Otro autor inevitable si se rumia sobre esta escena de metacine es Bergman. Las referencias a la tramoya de la que es testigo el espectador son tanto o más explícitas que en Lynch; Bergman brilló como un predecesor del cineasta norteamericano, como prueban *Persona* (Ingmar Bergman, 1966) o *La hora del lobo* (*Vargtimmen*, Ingmar Bergman, 1968)¹¹⁸¹. Podría considerarse *Inland Empire* como la versión lyncheana de *Persona*. Una actriz norteamericana participa en un *remake* de una película polaca, y poco a poco las fronteras entre la trama polaca, la norteamericana, las respectivas películas y el mundo de los conejos de su *sitcom* perversa se van diluyendo.

En una secuencia con continuos giros de guion, el espectador ve morir al personaje interpretado por Laura Dern, pero entonces descubre que se trataba de una interpretación dentro la película (metainterpretación, por utilizar la terminología contemporánea), para después adentrarse la Laura Dern filmica en un reino mental en el que se funde con la protagonista polaca. Al morir la supuesta Dern se revelan los mecanismos de la ilusión, con la cámara que rueda, manifestando que el resultado ha sido uno de los engaños de Maya, la gran prestidigitadora cósmica, retratada en la versión microcósmica del cinematógrafo. Pero la actriz ha quedado marcada por la experiencia interpretativa, y empieza a trascender los límites de la prisión mental en los que ha vivido, que le han impedido acceder a la verdad existencial.

De ahí que entonces vuelva la secuencia de teatro archifamosa y se vea a ella misma proyectada en la pantalla del televisor. Entonces Laura Dern entra realmente en un teatro y se ve en una pantalla gigante. Contempla su confesión al hombre de las gafas torcidas, especie de confidente del reino etéreo. La vida social, la personalidad, aquello

¹¹⁸⁰ Por ejemplo, en https://www.youtube.com/watch?v=w_e5kx3ONfs [última consulta 12-2-18].

¹¹⁸¹ En *La hora del lobo*, un antecedente clarísimo del cine de Lynch, incluso se incluye alguna escena que remite con claridad al tema que ocupa este capítulo, con una representación casi de sombras chinas de una aria de *La flauta mágica*, versión reducida de lo que sucede en el filme, es decir, metacine sobre el propio medio filmico y sobre la pérdida del alma. <https://www.youtube.com/watch?v=jvfXHi1TEfQ> [última consulta 12-2-18].

con lo que generalmente se identifica un ser humano no es más que un teatrillo que le aleja de su verdadera identidad cuando confunde su ser verdadero con esa apariencia exterior.

Esa escena tiene un paralelismo pocos instantes antes, cuando la protagonista polaca ve a su desdoblamiento, Laura Dern, en la pantalla del televisor, justo tras revivir su muerte, y Laura Dern la mira. De hecho, a partir de ese punto ambas entrarán en el núcleo del laberinto de la personalidad hasta que Laura Dern logra matar al monstruo, el hombre fantasmal. Gracias a haber derrotado al minotauro la polaca y la norteamericana puedan unirse, terminando la disociación. La americana ha redimido a su colega polaca muerta en la versión original. Ambas facetas se han reintegrado, simbólicamente el matrimonio polaco vuelve a unirse y el hijo ya ha crecido: puro nivel simbólico. Pura fantasmagoría psicológica hecha cine.

El desdoblamiento y el observarse a uno mismo adquiere un matiz entre siniestro en *Carretera perdida*, el adecuado para el resto de una trama centrada en la lucha —y combinación— entre eros y tánatos. La escena se halla perversamente a medias entre la reflexión sobre la industria del porno y la metafísica. Se produce un desdoblamiento siniestro¹¹⁸² cuando la Alice supuestamente de carne y hueso —podría tratarse de una fuga psicogénica de su marido, una fantasía creada por él para escapar del horror de la realidad después de que la haya matado— se contempla a sí misma en una película porno siendo sodomizada. Claro que ese mismo desdoblamiento lo experimenta el espectador, puesto que se trata de un tercer nivel de realidad respecto a ese plano —con el matiz divertido de imaginar a la propia Patricia Arquette referencial observándose haciendo de Alice, que se observa haciendo de actriz porno¹¹⁸³. En una sociedad tan obsesionada con la imagen, el deseo se incrementa al ver la imagen en la pantalla pero al mismo tiempo se dirige únicamente a la superficie, con la contrapartida de perder por el camino parte de la sustancia¹¹⁸⁴.

Se trata de una manera no tan explícita de citar la escena objeto de este último apartado. Y si se la interpreta desde la práctica meditativa todavía puede sumarse un

¹¹⁸² Freud escribió sobre la experiencia del doble: «En el caso patológico del delirio de referencia, esta instancia es aislada, separada del yo, haciéndose perceptible para el médico. La existencia de semejante instancia susceptible de tratar al resto del yo como si fuera un objeto, o sea la posibilidad de que el hombre sea capaz de autoobservación, permite que la vieja representación del “doble” adquiera un nuevo contenido y que se le atribuya una serie de elementos: en primer lugar, todo aquello que la autocrítica considera perteneciente al superado narcisismo de los tiempos primitivos»: Freud, 1976 [1919], p. 36.

¹¹⁸³ <https://www.youtube.com/watch?v=3c7PFJVniqI> [última consulta, 12-2-18].

¹¹⁸⁴ Una lectura que sigue la de Barthes en su *La cámara lúcida*, con ese erotismo *fetish* que se excita con la imagen del objeto pero sin atender a la sustancia.

cuarto nivel de vivencia: la actriz porno desempeñando sus labores, Alice impertérrita, una posible Arquette referencial viendo su actuación en la pantalla, y el ser interno de Patricia Arquette viendo como su encarnación juega a ser actriz en el gran teatro del mundo, puesto que el objetivo fundamental de la meditación es conectar y unirse con ese ser interno. ¿Vértigo ante tantas perspectivas? Pues aún se puede prolongar los niveles de ser en sucesivos desdoblamientos en muchos otros niveles de existencia.

El metacine o la reflexión sobre los dispositivos del medio adquieren especial relevancia en el último periodo de Lynch. Algunas frases de *Mulholland drive* resuenan luego en *Inland Empire*, igual que algunos temas (y de su metatema existencial). Lo que se apunta en una se desarrolla en la otra. Para la secuencia final y definitiva de esta recopilación de cápsulas metafísicas sobre las tablas de un escenario hemos escogido una de las escenas climáticas de *Mulholland Drive*, sita en el metafísico club Silencio, espacio bardo (budismo tibetano) o *barzaj* (islamismo místico). El argumento de la obra se detiene, lo diegético queda en suspenso, y se escenifica el contenido emocional de la historia. Ello deriva en *Crying* de Roy Orbison, traducida al español y cantada por la Llorona de Los Ángeles. Silencio, el amigo del meditador, viaje a la profundidad de la introspección. *Signum harpocracticum* —como el del [San Pedro mártir](#) de Fra Angelico; sobre dicho signo regresaremos en las conclusiones— para proteger los secretos que se revelan. No hay banda. La vida social es puro teatro, dado que la verdadera existencia radica en el observador que contempla esa historia desde las gradas.

Todo está grabado, declama el presentador, puesto que todo el drama que viven los seres se registra —y está registrado— en el alma, según la psicología de buena parte de los yogas; lo cual quita dramatismo a las experiencias. Luego lo esencial será realizar un ejercicio de rememoración. Como en Platón, como en el pitagorismo, el alma sólo tiene que recordar lo que ya sabe, en un eterno retorno anímico, mientras el Espíritu observa la representación. «Todo es una ilusión», declara, un juego de Maya para la visión del Espíritu, con el título de *El gran sufrimiento de la existencia*, tal y como canta la Llorona de Los Ángeles. *Crying*. La cantante llora por el amor de su amado, que no sólo adquiere un sentido metafísico —el alma personal llorando por el Espíritu divino único, en la tradición mística de San Juan de la Cruz—, sino que se vincula al nuevo eje de la suicida Betty y su amor lastrado por la envidia de la turbia Camilla¹¹⁸⁵.

¹¹⁸⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=PVutrZYOCKQ> [última consulta 12-2-18].

Tanta reiteración con el motivo predilecto de Lynch, ese escenario al que eternamente retorna, debería de invitar al espectador a que se interrogara por las razones de tal obstinación: intentar averiguar qué tipo de cosmovisiones y de ideas le han influido y entender cómo pueden haberle dejado tal huella. O eso o tal vez será que Lynch tiene una fastidiosa manía por romper el tiempo de la narración, insertando secuencias desconectadas del resto de la trama, excursiones que hacen perder el tiempo, que sorprendentemente siempre son similares y que, aún más insólito, conforman una de las claves de la meditación. Como parece poco probable la segunda opción, será que esa razón meditativa ofrece las claves, básicamente el darse cuenta de qué se es en los niveles más profundos de la persona, observando los juegos de ego y de la vanidad social como si fueran personajes en un teatrillo. ¿Serán todas las personas y personajes, todos los relatos y discursos alguna otra cosa que una grabación?

Para concluir, una frase de las *Upanishads* que Lynch utiliza en su *Atrapa el pez dorado. Meditación, conciencia y creatividad*, sin especificar de qué *Upanishad* en concreto: «Sabed que la Naturaleza entera en un teatro mágico, / que la gran Madre es la gran maga, / y que este mundo lo pueblan sus numerosas partes»¹¹⁸⁶.

Con la estancia metafísica en el club Silencio y con la cita de las *Upanishads* concluiremos este último capítulo, en el que se ha investigado uno de los grandes temas y motivos iconográficos del arte, de la filosofía y del pensamiento religioso: la metáfora que ve la vida y la sociedad como una representación teatral, y al ser humano como alguien que puede estar simultáneamente en ambos lados de las tablas. Hemos profundizado en ello mediante la propuesta antropológica de Victor Turner, el teatro de la memoria de Camillo, el *theatrum mundi* barroco o las propuestas estéticas de Artaud y de Lynch.

Una vez el demiurgo ha convocado al elenco, y los actores están sobre el escenario, el gran espectáculo del mundo, esa excelsa obra de arte, ya puede comenzar. El carnaval nos enseñará quienes somos al tiempo que rompe con nuestro yo acostumbrado. Las primeras circenses notas que anuncian la función empiezan a sonar. ¿Cómo ilustrarlo? La mejor forma de mostrar esa llamada del demiurgo, respondida por los actores, es recuperando la escena final de *Fellini 8 1/2* (Federico Fellini, *Otto e mezzo*, 1963), con la música de Nino Rota. Una vez los personajes estén sobre las tablas, la danza de la vida y del arte podrá comenzar. El gran teatro del mundo inicia la función¹¹⁸⁷.

¹¹⁸⁶ Recogido en Lynch 2008 [2006], p. 25.

¹¹⁸⁷ https://www.youtube.com/watch?v=EW1rL8ae3_c [última consulta 12/2/18].



Conclusion = Introduction

Then, he took into account that he did not like magic. It had never liked neither at the beginning, when he guessed it was false, nor now, when it had resulted true¹¹⁸⁸.

0.1 Each end is a new beginning

The map of the paths through the forest has been completely traced by now, there are no more herms to scrutinize, in search for new information. The moment to rest has arrived for this thesis, which could be seen as a Frankenstein's monster¹¹⁸⁹. The abominable creature, made by parts, has accomplish its deed: a fragment on the imaginal, another on *imago mundi*, a perfect androgyne as a non-dual objective, some reflections about extravagance in a state between vigil and dream, a demiurge who groups all the things that exist in the cabinet of curiosities or, finally, the monster who recites its hermetic speech on stage, with totemic animals drawn as decorative scenario of the play. The shadow play has come to an end.

With all this, the alchemist maker has collected the creature's limbs and has sewed them; thanks to the electricity that galvanized the matter, electricity that comes from the imaginal (which has alchemically influenced in the monster's *pneuma*), all inanimate limbs have recovered their force, coming back from the grave of empty words, losing their mortal nature to lift the creature done by this speech. But now the monster, daemon of its maker, imperfect demiurge, must finish reciting its lines of dialogue.

But before losing its artificial soul, the monster will sum up for one last time some of the ideas commented in the present thesis. With that, it will show another of the hermetic-alchemical lexicon's essential figures: the ouroboros, the serpent or dragon that is eating its own tail, which therefore entails the circle's nature, whose starting and ending points are one and the same, according to Heraclitus¹¹⁹⁰. This symbol's polysemy is vast. Ouroboros is a self-sustaining being: it begets and brings light to

¹¹⁸⁸ Clarke, 2006 [2004], p. 173. [Own translation of Spanish. The original is in English, but I do not have an edition].

¹¹⁸⁹ It could be seen as well as a cabinet of curiosities, given the heterogeneity of thinkers, dreamers, works of art and ideas grouped for sustaining the discourse.

¹¹⁹⁰ Heraclitus, extract 805 in Gredos edition, in Tales, Anaximandro y Anaxímenes de Mileto; Pitágoras y los primeros pitagóricos; Alcmeón de Crotona; Jenófanes; Heráclito y Parménides, 1981, p. 392.

itself; it feeds of its own meat until only its head is left, before the coming of a new rebirth¹¹⁹¹.

Thus, ouroboros can represent the Neoplatonic One, the union of what exists and its unlimited nature, without beginning or end, both spatially and temporally; *zoé* of impersonal life, which flow will be eternal. This last reason enables to reflect on the temporal dimension of life, the processes of matter in it, time's circularity and the underlying eternal, the eternal return cycle according to a circular scheme¹¹⁹².

Marvell links ouroboros with knowledge. If Narby connected Hermes's caduceus with the DNA spiral, Marvell meditates on the fact that the snake is established as knowledge trigger in several cultures: for instance, the wise Buddhist Nagarjuna, whose name contains the Sanskrit and Pali word *nāga*, used to refer to an spiritual entity which takes the form of a snake; and also the serpent and the Tree of knowledge in Judaeo-Christian culture, or the links in Ancient Greek culture between the animal and wise-men, this last one not mentioned by Marvell. According to Marvell, this symbolic use is due to the spinal column and the central nervous system and, even more, because of the three channels of kundalini yoga in the subtle body¹¹⁹³.

Ouroboros in alchemy has huge implications; in fact, it can materialize or become image of the Great Work¹¹⁹⁴. Taking it from this background, Jung interprets it according to his usual code of psychological explanation. For him it results a non-dual element, a symbol of assimilation and integration of the opposite, of the shadow¹¹⁹⁵. Because of such different views (but most of them related between them), it cannot

¹¹⁹¹ Jung, 2002 [1956], pp. 118-121. Self-sustaining: Meakin, 1995, p. 28. As a personification of immortality, due to the old notion that snakes don't die, since they come back in spring after the winter lethargy: in Ana María Vázquez Hoys, «La serpiente en la Antigüedad: ¿genio o demonio?», in Alvar, Blánquez y Wagner (eds.), 1992, pp. 81-134, p. 92.

¹¹⁹² Kripal, 2015 [2011], pos. 4561; García Arranz, 2017, p. 300; Klossowski de Rola, 1973, p. 14, Lenep, 1978 [1966], p. 201; García Font, 2000, p. 50. Cyril of Alexandria claimed, "pagans represented time with a snake, because it is long, fast in its movements and quiet in its progression", in Alciato, 1993 [1531], p. 172. In fact, the Egyptian *shen* can be the origin. That amulet represented the orbit of the sun and in symbolic terms eternity: Vázquez Hoys & Muñoz Martín, 1995, p. 171.

In an iconographical model very common in the Buddhist art, [Wheel of life's thangka](#), a similar idea is shown in the very centre, although personified by three animals, which represent three venoms placed in the core of existence. Like in ouroboros, and with the same sense of eternity, three animals bite each other's tail: a snake, a pig and a cock: personification of the three main vices.

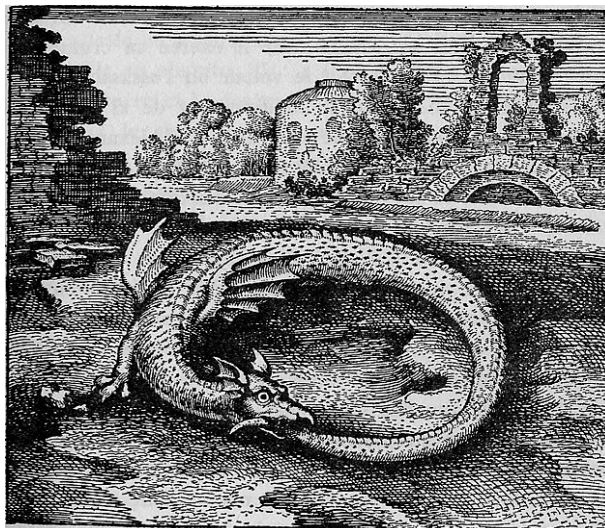
¹¹⁹³ Marvell, 2007, 2016, p. 158.

¹¹⁹⁴ Klossowski de Rola, 1973, p. 14. For Jung, ouroboros is symbol of the hermaphrodite Mercury: Jung, 2002 [1956], p. 483.

¹¹⁹⁵ Jung, 2002 [1956], p. 353.

seem odd that Gombrich considers it as a hieroglyph of eternity and an archetypal symbol of mystery¹¹⁹⁶.

An ouroboros appears at the beginning of Horapollo. Or in *Atalanta Fugiens*. We could not be able to finish the thesis without bringing up once more this master piece, cited repeatedly throughout this research.



M. Maier, *Atalanta Fugiens*, “14th emblem”, 1617

The same idea can be formed by two snakes or dragons, such as the ones that appear in one of the *Uraltes chymisches werk*'s (1734) engravings. Another similar iconographic motif shows birds, like those in the famous Hermes statue, symbol of the cosmos, depicted in a Muslim text, a culture that maintained the wisdom from Antiquity during the Middle Ages. Alchemy was among the lessons preserved. Senior Haddith was the mythical author of this text. [One of the images](#) included there shows a figure of Hermes holding like an open book a sculpted hieroglyph. On one side appear two birds, taking each other's tail, forming a circle. The bird above has wings, the one below has lost them. In this cultural horizon we find a sentence that perfectly describes this image: to fix the volatile and to volatize the fixed, mixing them, a main idea in alchemy as it is explained in one chapter of the annex¹¹⁹⁷.

But, why using the ouroboros in this last herma of the thesis? Because, as what we find in its mouth is at the same time in its tail, likewise, what will be exposed in this conclusion was already contained in the introduction and throughout the thesis; thus, this conclusion will serve to repeat some of the notions previously mentioned, with the mnemotechnic purpose of exposing for one last time the quintessence of this study.

¹¹⁹⁶ Gombrich, 2001 [1972, 1984], p. 116 & 159, respectively. Kripal deciphers it like paradox as a central mystery: Kripal, 2015 [2011], pos. 4561.

¹¹⁹⁷ Arola, 2008, pp. 115-118; Harpur, 2015 [1990], p. 160.

For example, about magic. As was already claimed before, we cannot deny the magical, metaphysical and spiritual (each with their own characteristics), dimensions that the human being has; it would be both absurd and useless, like considering the heat of the sun a merely negative element (although it can be, indeed, if someone decides to take a sunbath all day long in mid-July). We should not avoid these aspects because of the negative sides or judgements they have or have acquired, since they form part of what constitutes a human being. As features of humanity's configuration, the interest does not lie in how real or abstract they are, but in their relevance as objects of analysis for any science, even more for humanities and social sciences. This proposal has tried to analyse some of the consequences derived from the magical way of thinking, taken from one of its preferred vehicles: arts. Among other things, it has been tried to prove that the old dichotomy between magic and culture (magic as something superstitious, that belongs to primitive people) is a mistake, falling into what Martino calls a "a limitation of our historiographical horizon"¹¹⁹⁸ [own translation], an aprioristic judgement on things, which omits its sense in history by purely ideological reasons, consequence of a clash of world views.

The fact is that, although continuous attacks against this form of thinking, coming from intellectual or theological authorities, has happened, this magical way of thinking has survived in all societies. Would this prove that it is something inherent to human condition? Rationalism's ideal in its most extremist stances, broken at the beginning of the 20th century, was unachievable because this world view denied a human dimension that does exist, at least in the human mind, in the way human beings feel and think the world. Even more, if the Enlightenment project had succeeded, and if we consider magical mentality as intrinsic to the species, it would have implied the destruction of an inherent side of *homo sapiens* nature, as to amputate an extremity or to extirpate an organ, eradicating something that belongs to our psyche, to the way we conceive cosmic processes.

In "The Stars Down to Earth"¹¹⁹⁹, Adorno attacked astrology (and magic as well), but he recognized astrology existed because of a strong instinctive claim. Refusing this facet would be as absurd as cutting off all population legs because they can serve to steal and get away at full speed. The magical aspect (likewise the metaphysical and spiritual) can be analysed in whatever wished direction, can be sublimated or being

¹¹⁹⁸ Martino, 2004 [1948], p. 292.

¹¹⁹⁹ http://www.jstor.org/stable/41154978?seq=3#page_scan_tab_contents [última consulta 12-7-17].

channelled to, for example, the major media events of nowadays, politics, celebrity culture, or large sportive matches. However, in any circumstance magical thinking will not vanish while humanity maintains his present condition. On the contrary: due to a non-dual tendency, the more you try to eradicate magic, the more it will reappear in its most extreme shapes, in even more intense regrowths. Perhaps magical way of thinking will attain a sustainable success with new mutated shapes even in media and digital platforms.

Enlightenment attempted to castrate this instinct (and mentality), but more than two centuries later, what do we observe? such instinct goes on as strong as ever. What could be the reason? As already stated in the case of active imagination, this quality is inherent to the human being, who has some of his/her attributes in the magical-symbolic way of thinking and in ritual practices. In previous epochs eunuchs were castrated, nevertheless the species continues creating babies with male genitals as far as it is needed to propagate humanity.

The object to which this kind of mentality is applied can change, but its qualities cannot be completely removed. Maybe it is possible, but then it would be a new human condition. For this reason, Adorno, as other Enlightenment children, put his talent and this magic urge to serve a certain humanism and critical thinking, like others put it to serve Stalinism, Continental Philosophy, rock and roll, favourite football team or Neoliberal ideology. Therefore, with one of them or another, this impulse and necessity have to be used.

In any case, in this research it has been suggested a non-dual perspective also implemented to mythical thinking and its complementary use of logical-rational thinking. This has been another main aspect of the proposal, the intellectual foundation of it. The critical attitude towards Rationalism should not lead to a naive apology to unreason, even less to substitute science and analytical thinking. The purpose has been mixing reason with other qualities and skills, even in the intellectual facet.

Inside of the non-dualist framework, the most advisable attitude is to use logical and magical-symbolic ways of thinking to different areas of knowledge, even more, to complement them. Science, arts, philosophy, theology, magic, are several manners to contemplate the protean monster by definition: the real. This text has tried to avoid as much as possible binary structures, circumvent the dangers of Manicheism, with the establishment of personal criteria to be considered the right one, and an opposite criterion with which there is no possibilities of dialogue. But if we look at the two poles,

apparently divergent or in opposition, then we can observe the relationship among them and the arguments lose their polarization. That openness to the other would signify a big social improvement, in a period in which, from several fields, is promoted a desired monism guiding politics, economics or the cultural milieu, with angels (own side) and demons (the other side), where it is nearly impossible to integrate diverse positions to public debate.

This proposal has tried to show that the magical way of thinking was present in the origins of arts. Although the shaman and his/her amulet can be found in all likelihood in the origins of visual representation technics and iconic acts, the foundations of that sensibility and magical world view have barely deserved studies from the perspective of their own mentality, with another point of view other than the present hegemonic criterion framed in a Post-Enlightenment and Late-Capitalist society and culture, with a notion of reason that doubts even of rationalism, at the same time that consumption and the financial industry are used as some kind of natural scheme of reality.

That magic was in the starting point of arts, as this thesis asserts, does not imply its characteristics are exclusively limited to that epoch. Just the other way around: as stated above, this cultural horizon will not be lost throughout history and cultures, granting that magic will be understood with a diversity of costumes. Using symbols and making rituals as scenarios is present in all periods, likewise included in secular culture structures, even in the media sphere and the contemporary world, in advertisement, politics or entertainment.

This golden vein of the magical and symbolic has been as deeply and nurturing for the artistic practice that it still continues feeding it. This happens, not exclusively, to visionary artists or those practices related to religious rites. Even more, the power of the vein is such that it has manifested in a variety of colours and splendour like in a peacock's tail, in medieval iconographic programs (not so much with didactical purposes but for sharing a perfect pattern to emulate Christ); in the alchemical visions of the engravings and emblems by Khunrath, Maier and others, whose aim was in part to explain what are those that we call the cosmos and its matter; in the fascinating and platonic shadow play, adapting a cosmic story to the whole audience; or the demiurgic Romantic art, above all Blake; or in the pre-Wagnerian scenography in caves during the Pleistocene; or in the palimpsest of visual history, collected by Sigmar Polke. And, of course, this vein has such strength that its influence is still vital, with some examples that stands out, like filmmakers such as Lynch, Tarkovski or Weerasethakul. Or

occulture, which belongs not exclusively to the exquisite or high arts, but to both, to large audiences, like in the teen witches' subgenre, successful in the last couple of decades, and in underground subcultures.

From the hegemonic intellectual current, with its tools to understand reality, it was promoted a disenchantment about the world, following Weber's point of view, but what has finally happened during Post-modernism, as occulture shows, has been not only a re-enchantment¹²⁰⁰, but the realization that magic is entangled with reality, because the imaginary and the symbolic are in a certain way enchanted, in Lacanian terms.

Many of the works of art commented in this text reveal a life exaltation, a linking to it and its spell, an old aspiration or even opposite to the state of civilization and its desires. This visionary art tries to put a spell on us, like in the old blues song "I put a spell on you" by Screamin' Jay Hawkins¹²⁰¹. This thesis has come up as a similar statement to this blues standard, sung later by Nina Simone, Van Morrison or Marilyn Manson: a spell to the reader of these pages. Nobody is able to avoid this spell.

Magic art and with capacity of agency, so to speak, as powerful that we can talk about its right to life, as Bredekamp does, and not only ironically¹²⁰². We do not believe anymore in *daemons*, but we do see people who speak alone in the streets, with incorporeal entities, at least phenomenologically, just in front of us, using those interdimensional devices named smartphones; people who share their points of view to long distances and others who receive them thanks to their laptops, as if Trithemius's *Steganography* was embarked in a second youth; a society that activates thousands of magical devices in their homes through the dominion of energy in form of electricity. *Samsara* is nirvana: our culture has dismissed magic as a superstition for children's minds or for primitives, when we have it constantly in front of our eyes, from economy to the entertainment; but our world view chooses to name it differently, in a terminological and conceptual game.

The subject studied in this thesis has been an intuition and a way to understand the world and arts, a way to try to put it in order, anticipating its movements and

¹²⁰⁰ Partridge, 2004, p. 43. This process has happened even with people without interest to religions or spirituality, because it is a social tendency.

¹²⁰¹ Jim Jarmusch used the song to illustrate one of his first movies, *Stranger Than Paradise* (Jim Jarmusch, 1984), with his aesthetic owing to the first decades of cinema; he took benefit of the song in one of the more idiosyncratic sequences of his style, used so many times in his career, with a character who walks through a city, filmed in an ascetic black and white that gives emphasis to the shape and volume of the buildings.

¹²⁰² Bredekamp, 2017 [2010], p. 36, an agent force depicted by Bredekamp as something that gives the image a feeling of being animate, that can answer the emotions of human beings: *Ibid.*, p. 98.

transforming it through technics, a comprehension of life and arts that provide us tools, with multiple historical ramifications, given that it is born from a human necessity. This view can broaden each culture every time that appears with enough extension and depth. Perhaps in it may be found the main source of creativity, or maybe it would be that creativity feels comfortable with the costumes proposed by magic.

If most of the authors studied here stand out for a characteristic, it is for their incredible inventiveness and originality. In fact, most of them are masters in one of the harder challenges of the arts: mythopoeia, the cosmogony of a universe with its myths included. This mythopoeia constitutes one of the favorite creations for this proposal and for the artists commented throughout the thesis, who generate myths incardinated in a magical way of thinking. Strictly speaking, we are talking of artists from Blake to Lovecraft or David Lynch.

But it is preferable to expand this notion to whatever piece of art that has wanted to build a universe; the aforementioned authors but also the pair Maier-Merian with their alchemical engravings, Kafka, Polke, Tarkovski, Miró and so many others who have shown how mythopoeia has been the real never-ending story, an ongoing process of making order and restoring meaning. This meaning reveals a pulse that seems eternal, and also a temporal effect, making tangible the pulse of every period. This allows us to know what the singularities for each epoch were, filtered by a particular sensitivity. Mythopoeia, and its symbolic design of a universe to influence our reality, is magic. Arts have been fertilized by this characteristic. This magic creativity has changed societies.

That creation of universes and sense into them is one of the greatest qualities that comes up from arts. Figures, forms, even what is shapeless with colors, the visual figures that we can see in most pieces of visual art mean something for us as an audience. We make a process of representation and an attribution of meaning. Then, in this process is when symbolic language can work. At the moment in which the receiver permits that some simple strokes on the canvas influence him/her, giving an orienting or disorienting experience, due to the agency power that works of art have, as was stated before. Each work modifies finally its receiver through this very symbolical conversion of representation. Each piece moves the recipient feelings not only through his mind but also through his senses. There is something more, a vibration of impossible definition that impact in the audience as well.

This skill is related to some sort of magic in aesthetics. Regarding the magical way of thinking, the metaphysical ideas, the supernatural, it is possible to discuss if all those topics and contents have a real basis, a solid ground. This kind of arguing is irrelevant for this study, inasmuch as at the end it depends on a personal decision so far as it seems there is no way to check beyond individual conscience. And also, it is up to us when it concerns world views. But we must grant something: those esoteric notions are real in an aspect, we can verify them in an objective manner concerning the social dimension, they change individuals and thus, collectives. The statements that Madame Blavatsky claimed were, at the very least, out of the reach to check it, but her theories were an inspiration for Gandhi and Annie Besant referring politics, or Mondrian and Kandinsky in arts: the first ones changed the way in which the human being conceives political conflicts (non-violence, respect to the otherness, civil disobedience as a civil tool), and the aesthetic abstract revolution does not need more explanations.

Hence, it could be said that phenomenologically, as a fact, even if Blavatsky's words did not have a solid foundation, what is undeniable is that she caused a social impact and with it she modified reality. Thus, personally I do not believe that we can know for sure if those art notions constitute a complete definition or reality *a priori*, but in my opinion we can categorically state that they do *a posteriori*. This claim does not imply those ideas should be taken more into account for someone skeptical. At the end of the day, world views, these big overviews that ordered the world, are grounded basically in personal choices. However, it should at least oblige us to give our attention to them, to carefully examine them with intellectual respect, to act towards them with the same diligence we have towards other areas of human cognition and knowledge. At the very least that. Otherwise, we can irrationally fear their power or make of them a political nightmare.

Fighting against the magical way of thinking, as well as images and idols, would be a futile effort. As Mitchell, the theorist of the pictorial turn, claimed, idols and images are indestructible, thus eternal. How could we fight against eternity? More than this desire, doomed to failure, the scholar should aim to get images and idols to talk, to achieve that their vacuity resonate in a way that it reveals human ideas¹²⁰³. For me this reference to the emptiness of images and idols should be interpreted more in the sense of vacuity in Eastern religions or in Böhme's *Ungrund*, Abyss, than in the nihilist nothingness of

¹²⁰³ Mitchell, 2017 [2005], p. 52.

certain philosophies. As can be seen in the creation of zero (see also chapter on alchemy at the annex), zero in Indian metaphysics is not nothingness in the same meaning that in Existentialism, but an infinite potency at the moment un-manifested.

The best way to share this world view would probably be through an image. Epistemologically, the image, as music, circumvents dangers of cultural logocentrism. In fact, those who refer to experiences of mystical altered state of consciousness, neither talk about them in a rational sense nor based on textuality; they seem to operate under other criteria, more focused on visual and musical shapes. This tendency suggests that maybe images are more efficient to share metaphysical ideas.

This thesis has proposed an effort, at least partially, to show how visionary artists have tried to depict very complex intuitions on the cosmic, above all in artists of the Western framework, marked by 19th century occultism, hermetic Renaissance or the artists with “hermetic” sensibility. These limits have been imposed only for methodological reasons, to establish a field of analysis. We could expand this to other cultures and religions.

The research conducted has permitted a better comprehension of the hermetic quality to summarize a universe in a single image, *imago mundi*, pregnant of infinite possibilities added to it. The image reveals without exhausting its force. That power serves both in *Twin Peaks*, by Lynch and Frost, as in Durer’s *Melancholia*, or even to understand better alchemical engraving books. To examine from this occultist perspective should increase our way to grasp the meanings of the pieces of art in general terms, and not only from those which have a hermetic content. Art as *imago mundi*, a conversion Walter Benjamin would agree on, a tendency of which esotericism is nothing more than a spearhead.

Showing that *imago mundi* it is possible to grasp the great play of theater in which we represent our role (life), the abyss from which comes up light and darkness, and the infinite development of stories with never-ending impulse. Inside this primeval depth everything is the same, it is One, and it is destroyed whatever distinction among knowledge vs. ignorance, truth vs. falsehood, history vs. fiction. Consequently, from an analysis of the image is thinkable to reach an intuition of the world of reality and facts, history, our role on the stage; and of what is imaginal, located beyond this factual reality. I hope, with humility, that this study will have completed an *imago mundi*, at least an image of its cultural aspect.

Hence images have a crucial influence in cognition and in the way we learn things and share them to others, above all in metaphysical or religious subjects. Besides, this force is in the core of art history. So, it is even more striking how scholars have not paid due attention in most of the essays on aesthetics or handbooks on art history and in the historiographies about this subject. In them, and generally because of the influence of 19th century evolutionist anthropology, magic aims are only propelled to the early prehistory and history of human being, previous to the institutionalization of art made in its mimetic age (before classicism during Greek Antiquity), or at the latest until 18th century, when the new Enlightened world view mythically cornered this urge, starting the disenchantment of reality. However, we have trends, currents and authors throughout all the historical path of art practice whose theoretical basis hinge on this point, even in the 21th century.

What is the reason to this art version of the *silenzio stampa*? Perhaps in ideological terms it can be found a monist desire of thinking in the notion of reason. Likewise a mistaken political imputation that equates esotericism and magic with the far right, a reason still more quaint when among esotericism and mysticism it can be found figures that could be part of the whole political spectrum, an idea that is contrary to Adorno's arguments and the diverse Marxist and Post-Marxist's positions to the subject. But occultism has been thought from some kind of opposition to the scientific framework (in any of its branches and theories, just as if there are no difference in the way such framework has been conceived), or to a certain standard of what should be "the intellectual position" in the academic sphere, heir of Enlightenment.

But this blemish against esotericism and magic, thinking them as close to the far right, is only justified in a lack of knowledge and bias based on legends, without any relation with facts, and intellectual prejudices non-corroborated. That means a victory of ignorance self-satisfied of its state. Such stance should be the main enemy in the Academy, if we consider this question with necessary rigor. But this bias against magical way of thinking is more hurtful when referring to the arts, since all of them used this energy, which is inherent and constant in them, unlike in other fields of human knowledge.

To expose what has been said through an image, to fuse complex ideas in an *imago mundi*, in the same way it was done in the introduction, with Sigmar [Polke](#)'s *Hope Is: Wanting to Pull Cloud*, or in other sections of our discourse, with [Blake](#), [Varo](#), engravings from [Atalanta Fugiens](#) or [Khunrath](#); in this conclusion it is used *The*

Harlequin's Carnival, by Joan Miró (1924-25), the end of this road and last emblematic work of art.



Miró, *The Harlequin's Carnival*, 1924-25

Miró's piece concretizes the daemonic universe, together with other imaginal coordinates. The artist combined popular flavour, some kind of folkloric motifs, with the imaginal, expressed in representations of faeries and daemonic entities. This artwork is part of the nocturnal scenes made by the artist, which bear the same oneiric intention of his solar works, but with a magical element perceived in the mysterious, uncanny atmosphere, like if it was painted during a sleepwalking episode. The work shows a popular Dionysian party, a connexion with the *anima mundi*, the pictorial plane full of beings that look like spectral doubles, mirror reflections of what we experience in the physical plane. Or is it just the opposite?

Carnival means a comeback to the wisdom of Dionysius's entourage, a nocturnal shackled flood crossing the forest. That party promotes rupture of interpersonal barriers, and social conventions; the great theatre of the world is revealed in a definitive way: dressed up and masked, there is no difference between friends and strangers, whoever of them can be like a brother, in this eternal time, potentially subversive; this imposes a moment of emancipation of history, some kind of non-dual meta-time, in which rules can be transgressed, at least to a certain degree. According to Bataille, such partial

rebellion permits to accept later the rules of historic regulated time¹²⁰⁴. Here are operating two forces at first sight opposites, a binary way of thinking (which belongs to most of institutional religions, ideology, science, knowledge hierarchy...) overcome by the unlimited and unstoppable river of life, the proposed non-dualism in some of the sections of this thesis.

In the entourage painted by Miró we can find the blue and red Harlequin (two opposite colours, warm/cold), two cats that play with a skein, a Parisian nocturnal panorama with the Eiffel Tower, dragonflies, faeries, an infinity of objects in which we can see some of the iconic symbols that belong to the Mironian lexicon, such as a ladder with an ear added; Maria-Josep Balsach analyzes this symbol, its meaning in Miró and some of its background information¹²⁰⁵. The clarity of the Apollonian noon will come up later, or maybe we have already reached it and surpassed it. Meanwhile, the soul has to participate in the celebratory energy of the One, camouflaged in the many; to sing, to play, to waste energy in the middle of the rapids in the river of life. The Dionysian party, the Tarot, hermetic symbolism, the dual cycle in physical world, all of this is reflected in this masterpiece, with its “lack of hierarchies, with a special attention to the particular and to the infinite variety of nature” [own translation]¹²⁰⁶.

The Harlequin's Carnival is the party of imagination. It opens the vision angle, deploys one of the possible worlds to be imagined, lets the seeds planted to blossom and to fruit new ways to see and to live the reality with more depth, with more levels integrated. Being inspired by the imaginal realm, with its natural fluency, and with what signifies to find openness inside the corpus of ideas of the hegemonic values in a period, hermetically sealed, is something that can help transform the present, giving benefits to a culture, offering shortcuts to jump over the wall.

Something that has been considered as the quintessential core of arts converges in this Miró's work. The creation of a specific atmosphere, a special milieu that would be said more suitable for a ritual of accessing the other. *The Harlequin's Carnival*, like so many others of the art works commented here, distils a kind of imagination that has been the polar star leading this caravan of searchers looking for aesthetic meaning, following indications offered by herms in the path, which give us their information through images, ideas, words exposed. To sum up, Miró's piece acts in the same way

¹²⁰⁴ Bataille, 2013 [1955], p. 41.

¹²⁰⁵ Balsach, 2007, pp. 108-114.

¹²⁰⁶ Balsach, 2007, p. 145.

that those hundred Gormley's sculptures, which scam the horizon in the sea near Liverpool, in *Another place* (1997). Mitchell says about them that they seem to be placed in a transition zone among consciousness and unconsciousness¹²⁰⁷, hermetic witnesses inside the ocean of the phenomenal existence.

0.2 Harpocratic silence

Those who know do not talk
Those who talk do not know¹²⁰⁸.

The study comes to an end here, following Macrobius's advice: "in a naturally obscure subject who in his explanation extends more than what is necessary adds density to the darkness, does not take it away"¹²⁰⁹. The last thing to do in this discourse is to execute the *signum harpocraticum*, the sign performed by Harpocrates, the god of hermetic silence¹²¹⁰. A silence recommended in regard to the Ancient Greek knowledge and mysteries by the Pre-Socratic tradition, represented in Pythagoreanism and Empedocles, among others. This tendency was followed by thinkers, currents and religions with a certain visionary spirit. In a Neo-Platonic novel such as *The Golden Ass* is indicated that the mystical silence should be maintained for every participant in a mystery¹²¹¹.

¹²⁰⁷ Mitchell, 2017 [2005], p. 336.

¹²⁰⁸ Own translation: *Tao Te King*, LVI: Lao Zi, 2004, pp. 140-141

¹²⁰⁹ Own translation: *Comentario al "Sueño de Escipión" de Cicerón*, II, 4, 12 in Macrobio, 2003, pos. 7328.

¹²¹⁰ That is the way in which he appears in the *Metamorfosis*, IX, 692, in Ovidio, 2005 [8 E.C.], p. 544. Another goddess who do the same gesture is Roman Angerona.

¹²¹¹ According to the storyteller, he will only depict the things that can be explained to a profane: *El asno de oro* XI, 23, in Apuleyo, 2010, p. 289.



Signum harpocraticum. Achile Bocchi, *Symbolicarum quaestionem de universo genere*, 1574.

The same advice is proposed in alchemy, as it proves the penultimate engraving of *Mutus liber*, [plate fourteenth](#): the two adepts, a man and a woman, that have researched the Great Work, make the gesture of silence. Quiet attitude in order to protect the *Arcana arcanissima*, the most secret of the secrets, as Michael Maier titled the first of his books¹²¹². In other major work of the alchemical corpus, *Lumen de Lumine* by Eugenius Philaletes (1651), one of the great authors on alchemy in 17th century, the muse Thalia offers some advices to the narrator, among them: “There is only a precept that I recommend to you: you must keep silence”¹²¹³. In the alchemical practice was created a figure to advocate for silence, *maranatha*: the admonition to not talk about the contents of the treatise. Even authors who were not hermetists, such as Alciato, founder of emblematic books, used the sign and he ruminated ironically about it in his [11th emblem](#), advocating this quality to the foolish one.

In any case, a superficial glance could draw the conclusion that this thesis has broken this secrecy exhortation mandated in this kind of knowledge, but that is not the case. The first reason is that this text belongs to the human sciences, therefore it cannot be guided by such criteria, but by the rules of the aforementioned science, of course. Besides, there is another reason: what silence does this admonition refer to? and to what secret of what was told about?

¹²¹² Joscelyn Godwin, in Maier 2007 [1617], p. 17.

¹²¹³ In Arola, 2002, p. 420. The reader can find a lot of similar advices in alchemical books, even in the 20th century, like in Fulcanelli’s *Le Mystère des Cathédrales*: Fulcanelli, 2005 [1926], p. 201.

The motive is not found in a silly elitist exclusivity to knowledge, which by definition has to be shared. Neither in a naive version, which would argue that the arcana must not be unveiled. However, it is a literalist candid version, the preferred one by both adepts and sceptical supporters of scientism. Does this mandatory silence hide a great secret? According to Jung this do not seem to be the option, because some of these mysteries, linked to Hermetism, has been finally revealed, and the knowledge they had hidden does not seem to be so sensational, letting some of the researchers astonished.

In my view, it is rather a cognitive element, a need to emphasize the value of these ideas, creating some patterns that urge the person who is working in to develop the research, thanks to these notions that exceed the epistemological to become gnosis. Supposing that, if a thing must be veiled, this thing acquires more value and, therefore, provokes the human being's full attention¹²¹⁴. Jung proposed something similar: according to him, what is valuable is not the concept linked to what is hidden, but the psychic structure related to it. Someone involved in a hermetic quest does not care about concepts, but to feel that this information is part of the heart of life and that he/she has acquired crucial insights to this core, with a deeper understanding of it. In this way weddings are celebrated between the conscious and the unconscious, between the individual and the community¹²¹⁵.

Besides, knowledge on Hermetism is not a mere intellectual theory, akin to most of the areas of knowledge, it is gnosis. Hermes wisdom is a salvific current and pretends to change the world view of whoever is interested in. The aim consists in transforming the hermetist, to cook him/her with low heat, dissolving his old nature to rebuild him/her according to new parameters, harmonizing and integrating all his/her facets.

But this ambitious goal cannot be obtained if the student gets this wisdom as a mere body of topics to memorize. As a result, after exposing the arguments of this doctoral thesis, it only remains to shut up, and to let the metaphorical Great Work to be performed, obtaining the complete transformation of the *psyche*¹²¹⁶, the purest gold harmonized with the gold of the *anima mundi*. Hermes is the necessary guidance to the successful completion of this task.

¹²¹⁴ Even despite those secrets are only nominally secrets, like some rites in certain tribal societies, maintained for a fraternity, although in real terms all the community knows the so pretended secrets: Harpur, 2015 [1990], p. 160. Then the ethnologists arrive to that community and take them literally.

¹²¹⁵ Jung, 2002 [1956], pp. 226-227.

¹²¹⁶ We can say that all the subjects studied here have fundamentally been related to the psyche, its ways of communication and of knowledge.

A commonplace in *Hermetica* is that the adept reaches a point in which words are no longer useful. The salvific current maintains that supreme wisdom cannot be expressed in words, only experienced in a quiet vision¹²¹⁷; the lack of speech trains us to express the unspeakable, the radically unknown¹²¹⁸. The human mind cannot manage some thoughts, they are beyond its understanding. When he explained his negative or apophatic theology, Pseudo-Dionysius claimed: “As we enter into that Darkness that the understanding cannot understand, we become not only short on words. Moreover, in perfect silence and without thinking about anything”¹²¹⁹.

Finally, reaching the conclusion of this text, I will declare a personal wish: I hope that this thesis allows me to be like Faust in Marlowe’s play, who “was graced with Doctor’s name”¹²²⁰.

¹²¹⁷ Hanegraaff, 2015b, p. 194.

¹²¹⁸ As was expressed by Deleuze: in Zuloaga, 2013, p. 59

¹²¹⁹ *Teologia mística* III, in Pseudo Dionisio Areopagita, 1990, p. 376.

¹²²⁰ Marlowe, 1993 [1604], p. 51; Marlowe, Christopher, *The Complete Plays*. Harmondsworth: Penguin Books, 1977, p. 265.

Referencias bibliográficas

Fuentes primarias (filosofía, tratados de magia, astrología o alquimia, grimorios, libros de emblemas, antropología, etc.)

Abul-Casim Maslama Ben Ahmad, *Picatrix. El fin del sabio y el mejor de los dos medios para avanzar*. Madrid: Editora nacional, 1982.

Adorno, Theodor W., «Tesis contra el ocultismo», en *Minima moralia*. Madrid: Taurus, 1987 [1951].

--- *The Stars Down to Earth and Other Essays on the Irrational in Culture*, New York: Routledge, 2002.

Agamben, Giorgio, *Ninfas*, Valencia: Pre-Textos, 2010 [2007]

--- *Estancias*. Valencia: Pre-textos, 1995 [1977].

Agrippa, Enrique Cornelio, *Filosofía oculta. Magia natural*. Madrid: Alianza editorial, 1992 [1531].

--- *Three Books of Occult Philosophy*. Woodbury: Llewellyn Publications, 2006 [1531].

Agustín de Hipona (San Agustín), *Obras completas II. Las confesiones*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1991.

--- *Obras completas XVII. La ciudad de Dios II*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1988.

--- *Obras completas XXXI. Escritos antimaniáticos (2º)*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1993.

Anónimo, *El evangelio de Santo Tomás [Evangelio de la infancia de Tomás]*, [sin datos], recogido en <http://escrituras.tripod.com/Textos/EvTomas.htm#>, [última consulta 23-8-17].

Aristóteles, *Acerca del alma*, III, 427a-429a. [*Acerca del alma*. Madrid: Gredos, 1978, pp. 222-229].

--- *Aristotelous peri poietikes = Aristotelis ars poetica = Poética de Aristóteles*. Madrid: Gredos, 1974.

Bachelard, Gaston, *La poética de la ensoñación*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2013 [1960] [e-book].

Baruss, Imants, *Alterations of Consciousness. An Empirical Analysis for Social Scientists*. Washington, D.C.: American Psychological Association, 2003.

Benjamin, Walter, *Calle de dirección única (Obras, libro IV / vol. I)*. Madrid: Abada, 2010 [1928], pp. 23-90.

--- *Imágenes que piensan (Obras, libro IV / vol. I)*. Madrid: Abada, 2010 [1925], pp 249-390.

--- *El origen del «Trauerspiel» alemán (Obras, libro I / vol. I)* Madrid: Abada, 2010 [1916, 1925], pp. 217-459.

Böhme, Jakob, *De signatura rerum. Signos de la alquimia eterna*. Barcelona: Creación y realización editorial, 1998 [1621].

Bruno, Giordano, *Mundo, magia, memoria (edición de Ignacio Gómez de Liaño)*. Madrid: Biblioteca nueva, 2007.

Bruno, Giordano, «On Magic», en Bruno, Giordano, *Cause, Principle and Unity. And Essays on Magic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, pp. 105-142.

Burton, Robert, *The Anatomy of Melancholy*. New York: Vintage Books, 1977 [1621-1651].

Camillo, Giulio, *La idea del teatro*. Madrid: Siruela, 2006.

Cassirer, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas. II. El pensamiento mítico*. México: Fondo Cultura Económica, 1971 [1964]

--- *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. México: Fondo Cultura Económica, 1975.

--- *Filosofía de la Ilustración*. México: Fondo Cultura Económica, 1975 [1932].

Cattiaux, Louis, *El mensaje reencontrado*. Barcelona: Herder, 2011 [1946].

Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia literaria*, London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1977 [1817].

Colli, Giorgio (ed.), *La sabiduría griega. Diónisos, Apolo, Eleusis, Orfeo, Museo, Hiperbóreos, Enigma*. Madrid: Trotta, 1995 [1977].

Copenhaver (ed), *Corpus hermeticum*. Madrid: Siruela, 2000.

Crowley, Aleister, *Magick*. London: Routledge & Kegan Paul, 1973.

Dante, *The convivio*, <https://digitaldante.columbia.edu/library/the-convivio/book-02/#01>. [Última consulta 7-8-17].

Dee, John, *La mónada jeroglífica*. Barcelona: Obelisco, 1992.

Eckhart, Maestro, *El fruto de la nada*. Madrid: Siruela, 2006.

Edwards, David, *Dare to Make Magic*. London: Rigel Press, 1971.

- Empédocles, Anaxágoras, Leucipo, Demócrito, *Los filósofos presocráticos. Obras II*. Barcelona: RBA / Gredos, 2007 [1982].
- Feyerabend, Paul, *Tratado contra el método*. Madrid: Tecnos, 1992 [1975].
- *The Tyranny of Science*. Cambridge: Polity Press, 2011 [1996].
- Ficino, Marsilio, *El libro dell'amore*. Firenze: Leo S. Olschki editore, 1987 [1484].
- *Tres libros sobre la vida*. Madrid: Asociación española de neuropsiquiatría, 2006 [1489].
- Filón de Alejandría, *Obras completas. Volumen I*. Madrid: Trotta, 2009.
- Foucault, Michel, «The Prose of Acteon», en Foucault, Michel, *Essential Works of Michel Foucault. 1954-1984. Vol. 2. Aesthetics, Method and Epistemology*. New York: The New Press, 1998, pp. 123-135.
- *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 1985 [1966].
- *Arqueología del saber*. México: Siglo XXI, 2010 [1969].
- Freud, Sigmund, *Lo siniestro. (El hombre de arena: Hoffmann)*. Buenos Aires: López Crespo, 1976 [1919].
- «Introducción del narcisismo», en *Obras completas. Vol. 14*. Buenos Aires: Amorrortu, 1993 [1914], pp. 1-19. Recogido online, en <https://psicovalero.files.wordpress.com/2014/11/sigmund-freud-introduccion-del-narcisismo-1914-t14.pdf> [última consulta, 21-8-17].
- Fulcanelli, *El misterio de las catedrales*. Barcelona: Debolsillo, 2005 [1926].
- Giovio, Paolo, *Ragionamento di monsignor Paolo Giovio sopra i motti e disegni d'arme et d'amore che comunemente chiamano imprese*. Milano: G. Daelli, 1863 [1559].
- Goffman, Erving, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 1981 [1959].
- Hillman, James, *El sueño y el inframundo*. Barcelona: Paidós, 2004 [1979].
- Hobbes, Thomas, *Leviatán*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1984 [1651].
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor W., *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta, 2001 [1969].
- Hume, David, *Tratado de la naturaleza humana*. Madrid: Tecnos, 1992 [1738].
- Jung, Carl Gustav, *Psicología y alquimia. Obra completa, volumen 12*. Madrid: Trotta, 2005 [1944].
- *Mysterium Coniunctionis. Obra Completa, Volumen 14*. Madrid: Trotta, 2002 [1956].

- *Alchemical Studies. The Collected Works, vol. 13*. London: Routledge, 1976 [1967].
- *Memories, Dreams, Reflections* (A. Jaffe ed.). New York: Vintage, 1965 [1961].
- Kircher, Athanasius, *Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*. Madrid: Siruela, 2001.
- Lao Zi, *Tao Te King*. Madrid: Siruela, 2004.
- Lévi, Eliphas, *La ciencia de Hermes*. Barberà del Vallès: Humanitas, 2010.
- Macrobio, *Comentario al "Sueño de Escipión" de Cicerón*. Madrid: Gredos, 2003 [ebook].
- Maillard, Chantal, *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética*. Barcelona: Anthropos, 1992.
- Martino, Ernesto de, *El mundo mágico*. Buenos Aires: Libros de la Araucaria, 2004 [1948].
- Mascaró, Joan (ed.), *Bhagavad Gita*. Palma de Mallorca: Moll, 1988.
- Mauss, Marcel, *Ensayo sobre el don*. Buenos Aires: Katz, 2009 [1924].
- Montaigne, Michel de, *Ensayos completos* (3 vol.). Barcelona: Orbin, 1985.
- Narby, Jeremy, *The Cosmic Serpent*. New York: Jeremy P. Tarcher / Putnam, 1998.
- Nock, A. D., y Festugière A.-J. (eds), *Corpus hermeticum: edizione e commento*. Milano: Bompiani, 2005, [1945].
- Nussbaum, Martha C., *El conocimiento del amor. Ensayos sobre filosofía y literatura*. Madrid: A. Machado libros, 2005 [1992].
- Panikkar, Raimon, *Mite, símbol, culte*. Barcelona: Fragmenta, 2009.
- *El ritme de l'èsser. Les Gifford Lectures*. Barcelona: Fragmenta, 2012.
- *L'experiència vèdica*. Barcelona: Fragmenta, 2014.
- Paracelso, *Selected Writings* (Princeton : Princeton University Press, 1973).
- *Textos esenciales*. Madrid: Siruela, 2001.
- Peradejordi, Jordi (ed.), *Cuatro tratados de alquimia*. Barcelona: Vision libros, 1979.
- Pico della Mirandola, Giovanni, *Discurs sobre la dignitat de l'home*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2004 [1496].
- Platón, *Diálogos I (Apología, Critón, Eutifrón, Ion, Lisis, Cármides, Hipis menor, Hipias mayor, Laques, Protágoras)*. Madrid: Gredos, 2003.
- *Diálogos III (Fedón, Banquete, Fedro)*. Madrid: Gredos, 1986.
- *Diálogos V. Parménides, Teeteto, Sofista, Político*. Madrid: Gredos, 1988.
- *Diálogos VI (Filebo, Timeo, Critias)*. Madrid: Gredos, 1992.

- *Diálogos IV. La república*. Madrid: Gredos, 1992b.
- *Laws. Volume II, Books 7-12*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1926.
- Plotino y Porfirio, *Enéadas I (Libros I-II) y Vida de Plotino*. Madrid: Gredos, 1992.
- Plotino, *Enéadas II (III-IV)*. Madrid: Gredos, 1985.
- *Enéadas III (Libros V-VI)*. Madrid: Gredos/RBA, 2009.
- Plutarco, *Obras morales y de costumbres (Moralia) VI. Isis y Osiris. Diálogos píticos*. Madrid: Gredos, 1995.
- Pseudo Dionisio Areopagita, *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1990.
- Renau Nebot, Xavier (ed), *Textos herméticos*. Madrid: Gredos, 1999.
- Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*. Barcelona: Círculo de Lectores / Fondo de cultura económica de España, 2005 [1819, 1844, 1859].
- Schreber, Daniel Paul, *Memorias de un enfermo de nervios*. México: Sexto piso, 2008 [1903].
- Steiner, Rudolf, *El arte y la ciencia del arte*. Buenos Aires: Epidauro editorial, 1986.
- *Cómo se alcanza el conocimiento de los mundos superiores*. Madrid: Editorial Rudolf Steiner, 2015 [1905].
- *La leyenda del templo y la leyenda dorada*. Buenos Aires: Antroposófica, 2006.
- Swedenborg, Emanuel, *Del Cielo y del Infierno*. Madrid: Siruela, 2002 [1758].
- Tales, Anaximandro y Anaxímenes de Mileto; Pitágoras y los primeros pitagóricos; Alcmeón de Crotona; Jenófanes; Heráclito y Parménides, *Los filósofos presocráticos I (edición de Conrado Eggers Lan y Victoria E. Juliá)*. Madrid: Gredos, 1981.
- Tres iniciados, *El Kybalion*. Málaga: Sirio, 2012.
- Tritemio, Juan, *La esteganografía*. Madrid: Tritemio, 2015 [1500].
- Turner, Victor, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications, 1982.
- Weber, Max, *Ensayos sobre sociología de la religión*, Madrid: Taurus, 1983.
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza, 2014 [1921].
- Zambrano, María, *De la aurora*, Madrid: Tabla rasa, 2004 [1986].
- *Los sueños y el tiempo*. Madrid: Siruela, 2004 [1992].

**Fuentes primarias artísticas, libros de emblemas, obras en las que lo tomado
haya sido el dispositivo visual**

- Alciato, *Emblemas (edición y comentarios de Santiago Sebastián)*. Madrid: Akal, 1993 [1531].
- Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 2015 [1938].
- Ball, Hugo. *La huida del tiempo (un diario)*. Barcelona: Acantilado, 2005 [1914-21].
- Bataille, Georges, *Lascaux o el nacimiento del arte*. Madrid: Arena libros, 2013 [1955].
- Blake, William, *Libros Proféticos I*. Vilaür: Atalanta, 2013.
- Libros Proféticos II*. Vilaür: Atalanta, 2014.
- Milton a Poem and the Final Illuminated Works: The Ghost of Abel, On Homer's Poetry [and] On Virgil, Laocoön*. *Blake's Illuminated Books. Volume 5*, Princeton: Princeton University Press, 1998b.
- *Songs of innocence and of experience*. *Blake's Illuminated Books. Volume 2*, London: Tate Gallery, 1991.
- *The Continental Prophecies*. *Blake's Illuminated Books. Volume 4*, Princeton: Princeton University Press, 1998c.
- *The Early Illuminated Books*. *Blake's Illuminated Books. Volume 3*. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- Brea, José Luis, *Noli me legere. El enfoque retórico y el primado de la alegoría en el arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac, 2007.
- *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Akal, 2010.
- Breton, André, *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Visor libros, 2002.
- *L'art magique*. Paris: Phébus, 1991 [1957].
- Brook, Peter, *La Puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. Barcelona: Alba, 1994.
- Cattiaux, Louis, *Escritos completos – volumen I. Física y metafísica de la pintura*. Tarragona: Arola editors, 1998.
- Cellarius, Andreas, *Harmonia macrocosmica seu Atlas universalis et novis...* Amstelodami : apud Joannem Janssonium, 1661.
- *The Finest Atlas of the Heavens. Harmonia Macrocosmica of 1660*. Hong Kong [etc.]: Taschen, 2006.
- Chagall, Marc, *Mi vida*. Barcelona: Acantilado, 2012 [1922].
- Clottes, Jean y Lewis-Williams, David. *Los chamanes de la prehistoria*. Barcelona: Ariel, 2001 [1996].

- Coomaraswamy, Ananda K., *La danza de Siva: ensayos sobre arte y cultura india*. Madrid: Siruela, 2006.
- Croll, Oswald, *Basilica chymica*. Francofurti : impensis Godefridi Tampachij, 1608.
- Ernst, Max, *Tres novelas en imágenes*. Vilaür: Atalanta, 2008.
- Fludd, Robert, *Utriusque Cosmi Maioris scilicet et minoris metaphysica, Physica atqve technica Historia... [Texto impreso] / Authore Robert Fludd alins de Fluctibus... Oppenheimii* : Hironimus Gallery, 1617.
- Freedberg, David, *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra, 2012 [1989].
- Gell, Alfred, *Art and Agency: Essays and Diagrams*. London / New Brunswick: Athlone Press, 1999.
- Giedion, Siegfried, *El presente eterno: los comienzos del arte*. Madrid: Alianza editorial, 1988 [1964].
- Groenen, Marc, *Sombra y luz en el arte paleolítico*. Barcelona: Ariel, 2000 [1997].
- Jiménez, José, *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos / Alianza, 2002.
- Khunrath, Heinrich, *Amphitheatrum sapientiae aeternae solius verae christiano-Kabalisticum, divino-magicum nec non physico-chymicum tertriumum catholicum*, Hanoviae : excudebat Guilielmus Antonius, 1602.
- Kleist, Heinrich von, «Sobre el teatro de titelles», en *Sobre el teatro de titelles i altres escrits*. Girona: Accent, 2011 [1810], pp. 86-96.
- Klossowski de Rola, Stanislas (ed.), *El juego áureo*. Madrid: Siruela, 2004.
- Lynch, David, *Atrapa el pez dorado. Meditación, conciencia y creatividad*. Barcelona: Mondadori, 2008 [2006].
- Maier, Michael, *La fuga de Atalanta*. Vilaür: Atalanta, 2007 [1617].
- Malévich, Kazimir, *La luz y el color*. Madrid: Lampreave, 2013.
- Miró, Joan, *Escritos y conversaciones*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) y Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2000.
- Moore, Alan, *Ángeles fósiles*. Madrid: La Felguera, 2014 [2002].
- Mylius, Johann Daniel, *Opus medico-chymicum*. Francofurti : Luc. Iennis, 1618.
- *Basilica philosophica continens lib. tres*. Franof : ap. L. Ienis, 1618b.
- Nancy, Jean-Luc, *Au fond des images*. Paris: Galilée, 2003.
- Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza 2000 [1872].

Nitsch, Hermann, «Postulados y descripciones del proyecto o.m.», en Nitsch, Hermann [et altri], *Hermann Nitsch. El teatre d'orgies i misteris*. Palma de Mallorca: Casal Solleric / Ajuntament de Palma, 1996, pp. 11-21.

Ripa, *Iconologia*. Madrid: Akal, 2007.

Rodley, Chris (ed.), *David Lynch por David Lynch*. Barcelona: Alba, 1998.

Ruiz, Javier (ed.), *Libro del juego de las suertes*. Madrid: Miraguano, 1983 [1473].

Santiago Bolaños, M^a Fernanda, *Mirar al dios. El teatro como camino de conocimiento*. Madrid: Biblioteca nueva, 2005.

Schneider, Pierre, *Petite histoire de l'infini en peinture*. Paris : Hazan, 2001.

Sebastián, Santiago, *Alquimia y emblemática. La fuga de Atalanta de Michael Maier*. Madrid: Tuero, 1989.

Sini, Carlo, *I segni dell'anima: saggio sull'immagine*. Roma: Laterza, 1989.

--- *Figure dell'enciclopedia filosofica. Vol. 6: Le arti dinamiche: filosofia e pedagogía*. Milano: Jaca Book, 2005.

Tarkovski, Andrei, *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp, 1991 [1986].

Taussig, Michael, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. New York: Routledge, 1993.

Vasari, Giorgio, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Cátedra, 2002 [1550, 1568].

Yeats, W.B., *Essays on Symbolism / Ensayos sobre simbolismo*. San Lorenzo del Escorial: Langre, 2005

Fuentes secundarias, general

Acker, Geertrui van, «Dos alfabetos amerindios nacidos del diálogo entre dos mundos», en *La "découverte" des langues et des écritures d'Amérique: actes du colloque international, Paris 7-11 septembre 1993*, Paris: A.E.A., 1995, pp. 403-420.

Alvar, Jaime; Blánquez, Carmen; Wagner, Carlos G. (eds.), *Héroes, semidioses y daimones*. Madrid: Ediciones clásicas, 1992.

Anderson, Benedict, *Comunitats imaginades: reflexions sobre l'origen i la propagació del nacionalisme*. València: Afers / Universitat de València, 2005 [1983].

Anglo, Sydney (ed.), *The Damned Art. Essays in the Literature of Witchcraft*. London: Routledge & Kegan Paul, 1977.

Argullol, Rafael, *El fin del mundo como obra de arte: un relato occidental*. Barcelona: Acantilado, 2007 [1991].

Arola, Raimon, *Los amores de los dioses. Mitología y alquimia*. Barcelona: Alta Fulla, 1999.

--- *La cábala y la alquimia en la tradición espiritual de occidente*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, editor, 2002.

Asprem, Egil, *Arguing with Angels. Enochian Magic & Modern Occulture*. Albany: Sunny Press. State University of New York, 2012.

Ball, Phillip, *La invención del color*. Barcelona: DeBolsillo, 2009 [2001].

Barkun, Michael, *A Culture of Conspiracy. Apocalyptic Visions in Contemporary America*. Berkeley: University of California press., 2003.

Battistini, Matilde, *Astrology, Magic, and Alchemy in Art*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2007 [2004].

Berger, Adriana, «Cultural Hermeneutics: The Concept of Imagination in the Phenomenological Approaches of Henry Corbin and Mircea Eliade», en *The Journal of Religion*, Vol. 66, Nº. 2, 1986, pp. 141-156.

Blenkinsopp, Joseph, «In the Beginning», *Creation, Un-Creation, Re-Creation*. Londres: T&T Clark International, 2011.

Brann, Noel L., *Trithemius and Magical Theology: a Chapter in the Controversy over Occult Studies in Early Modern Europe*. Albany: State University of New York Press, 1998.

Bremmer, Jan N., «The Birth of the Term ‘Magic’», en Bremmer, Jan N y Veenstra, Jan R (eds.), *The Metamorphosis of Magic from Late Antiquity to the Early Modern Period*. Leuven: Peeters, 2002, pp. 1-11.

Brewer, John, *The Pleasures of the Imagination. English Culture in the Eighteenth Century*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000 [1997].

Brockman, C. Lance, «Catalyst for Change: Intersection of the Theater and the Scottish Rite», en Hoyos, Arturo de y Morris, S. Brent, *Freemasonry in Context. History, Ritual, Controversy*. Oxford: Lexington Books, 2004.

Broek, Roelof van den y Heertum, Cis van (ed), *From Poimandres to Jacob Böhme: Gnosis, Hermetism and the Christian Tradition*. Amsterdam: Bibliotheca Philosophica Hermetica, 2000.

Burckhardt, Titus, *Alquimia. Significado e imagen del mundo*. Barcelona: Paidós, 1994 [1960].

Byrne, Susan. *El Corpus Hermeticum y tres poetas españoles: Francisco de Aldana, fray Luis de León y San Juan de la Cruz*. Newark, Delaware: Juan de la Cierva, 2007.

Calasso, Roberto, *La locura que viene de las ninfas*. Madrid, Mexico: Sexto Piso, 2008 [2005]

Carretero Pasín, Ángel Enrique, «La persistencia del mito y de lo imaginario en la cultura contemporánea», en *Política y sociedad*, vol. 43, 2, 2006, pp. 107-126.

Castillo Martínez, A. y Roger Castillo, L., «Aplicaciones prácticas de la filosofía en la construcción renacentista: platonismo y hermetismo», en Carmen Andrade [et alt.] (ed.), *Jornadas Internacionales Conmemorativas del 80 Aniversario del Instituto Eduardo Torroja de Ciencias de la Construcción. Madrid. 12-14 de Noviembre de 2014*. Madrid: Instituto de Ciencias de la Construcción Eduardo Torroja y CSIC, 2014.

Choucha, Nadia, *Surrealism & the Occult*. Oxford: Mandrake, 1991, 2015.

Clark, Kenneth, *La rebelión romántica*. Madrid: Alianza, 1990 [1973].

Coccia, Emanuele, *Filosofía de la imaginación: Averroes y el averroísmo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007 [1995].

Colli, Giorgio, *El nacimiento de la filosofía*. Barcelona: Tusquets, 2000 [1975].

--- *Filosofía de la expresión*. Madrid: Siruela, 2002.

Coomaraswamy, Ananda K., *El Vedanta y la tradición occidental*. Madrid: Siruela, 2001.

Corbin, Henry, *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn Arabi*. Barcelona: Destino, 1993 [1958].

--- *Cuerpo espiritual y Tierra celeste*. Madrid: Siruela, 1996 [1979].

--- *El hombre de luz en el sufismo iranio*. Madrid: Siruela, 2000 [1984].

Culianu, Ioan P., *Eros y magia en el Renacimiento*. Madrid: Siruela, 1999 [1984].

Culianu [Couliano en la edición], Ioan P., *Más allá de este mundo. Paraísos, purgatorios e infiernos: un viaje a través de las culturas religiosas*. Barcelona: Paidós, 1993 [1991].

--- [Couliano en la edición], *Experiencias del éxtasis*. Barcelona: Paidós, 1994 [1984].

Danton, Ted, *El caso del profesor Culianu*. Madrid: Siruela, 2000 [1996]

De Camp, Lyon Sprague, *Lovecraft (biografía)*. Madrid: Alfaguara, 1978 [1976].

Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós, 1994 [1992].

Delgado, Manuel, *La magia. La realidad encantada*. Barcelona: Montesinos, 1992.

- Dodds, E.R., *Los griegos y lo irracional*. Madrid: Alianza, 1985 [1951].
- Durand, Gilbert, *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1971 [1964].
- Eamon, William, «Astrology and Society», en Dooley, Brendan (ed.), *A Companion to Astrology in the Renaissance*. Leiden: Brill, 2014, pp. 141-191.
- Eccher, Danilo (ed.), *L'ombra della ragione. L'idea del Sacro nell'identità europea nel XX secolo / Shadow of Reason. Exploring the Spiritual in European Identity in the 20th Century*. Milano: Charta, 2000.
- Eck, Diana L., *Darsan. La visión de la imagen divina en la India*. Barcelona: Sans Soleil ediciones, 2015 [1981].
- Eco, Umberto, *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992 [1990].
- Eliade, Mircea, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: F.C.E., 1976 [1951].
- *Mefistófeles y el andrógino*. Barcelona: Labor, 1984 [1962].
- *Herreros y alquimistas*. Madrid: Alianza, 1990 [1956].
- *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza, 1995 [1949].
- *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus, 1999 [1955].
- *Técnicas del yoga*. Barcelona: Kairós, 2008 [1948].
- Eliade, Mircea y Culiuanu [Couliano en la edición], Ioan P., *Diccionario de las religiones*. Barcelona: Paidós, 1992 [1990].
- Evans-Pritchard, E.E., *Brujería, magia y oráculos entre los azande*. Barcelona: Anagrama, 1976 [1937].
- Faivre, Antoine, «Vis imaginativa», en Faivre, Antoine, *Theosophy, Imagination, Tradition*. Albany, NY: State University of New York Press, 2000, pp. 99-136.
- Faivre, Antoine y Needleman, Jacob (comp.), *Espiritualidad de los movimientos esotéricos modernos*. Barcelona: Paidós, 2000 [1992].
- Faivre, Antoine; Bonardel, Françoise [et altri], *20 clés pour comprendre l'ésotérisme*. Paris : Albin Michel, 2013
- Festugière, A.-J. *La révélation d'Hermès Trismégiste*. Paris: Les Belles Lettres, 1981.
- *La esencia de la tragedia griega*. Barcelona: Ariel, 1986 [1969].
- Flor, Fernando R. de la, *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1996.

Forshaw, Peter, «Magical Material and Material Survivals: Amulets, Talismans, and Mirrors in Early Modern Europe», en Boschung, Dietrich, y Bremmer, Jan N. (eds.), *The Materiality of Magic*. Paderborn: Fink Wilhelm GmbH, 2015, pp. 357-381.

--- (ed.), *Lux in Tenebris. The Visual and the Symbolic in Western Esotericism*. Leiden / Boston: Brill, 2017.

Fundación rosacruz, *Hermetismo y rosacruz. Los misterios egipcios y su influencia en la espiritualidad europea*. Catálogo de la exposición. Valencia: Fundación Rosacruz, 2004.

García Arranz, José Julio, *Simbolismo masónico. Historia, fuentes e iconografía*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2017.

García Font, J., *Alquimia. Corpus Symbolicum*. Barcelona: MRA, 2000.

García Mahiques, Rafael, *Iconografía e iconología. Volumen 1. La historia del arte como historia cultural*. Madrid: Encuentro, 2008.

--- *Iconografía e iconología. Volumen 2. Cuestiones de método*. Madrid: Encuentro, 2009.

Garin, Eugenio, *La revolución cultural del Renacimiento*. Barcelona: Crítica, 1981 [1967].

--- *El zodiaco de la vida. La polémica astrológica del Trescientos al Quinientos*. Barcelona: Península, 1981 [1976].

Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 1995 [1973].

Gilly, Carlos y Heertum, Cis van (eds.), *Magic, Alchemy and Science 15th-18th centuries. The influence of Hermes Trismegistus. Vol. 1*. Firenze: Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia y Biblioteca Philosophica Hermetica, Ámsterdam, 2002.

Ginzburg, Carlo, *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa, 1989 [1986].

--- *Historia nocturna. Las raíces antropológicas del relato*. Barcelona: Península, 2003 [1989].

Glazenapp, Helmuth von, *La filosofía de la India*. Madrid: Biblioteca nueva, 2007 [1948, 1958].

Godwin, Joscelyn, *Robert Fludd. Hermetic Philosopher and Surveyor of two Worlds*. London: Thames & Hudson, 1979.

Gómez de Liaño, Ignacio, *El idioma de la imaginación. Ensayos sobre la memoria, la imaginación y el tiempo*. Madrid: Taurus, 1992.

--- *La mentira social: imágenes, mitos y conducta*. Madrid: Tecnos, 1989.

Granholm, Kennet, *Dark Enlightenment: the Historical, Sociological, and Discursive Contexts of Contemporary Esoteric Magic*. Boston / Leiden: Brill, 2014.

Greene, Maxine, *Liberar la imaginación: ensayos sobre educación, arte y cambio social*. Barcelona: Graó, 2005.

Hadot, Pierre, *Plotino o la simplicidad de la mirada*, Barcelona: Alpha Decay, 2004 [1987].

Hanegraaff, Wouter J., «The Emergence of the Academic Science of Magic: The Occult Philosophy in Tylor and Frazer», en Molendijk, Arie, y Pels, Peter, *Religion in the Making: The Emergence of the Sciences of Religion*. Leiden / Boston / Köln: Brill, 1998.

--- «Forbidden Knowledge: Anti-Esoteric Polemics and Academic Research», en *Aries* 5.2, 2005, pp. 225-254.

--- «The Trouble with Images: Anti-image Polemics and Western Esotericism», en Hammer, Olav y von Stuckrad, Kocku, *Polemical Encounters. Esoteric Discourse and Its Others*. Leiden / Boston: Brill, 2007, pp. 107-136.

--- *Esotericism and the Academy: Rejected Knowledge in Western Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

--- «From Imagination to Reality: An Introduction to Esotericism and the Occult», en Almquist, Kurt y Belfrage, Louise (eds.), *Hilma Af Klint: The Art of Seeing the Invisible*. Stockholm: Axel and Margaret Ax:son Johnson Foundation, 2015, pp. 59-71.

--- «How Hermetic Was Renaissance Hermeticism?», *Aries – Journal for the Study of Western Esotericism*, 15 (2015b), pp. 179-209.

--- *Western Esotericism. A Guide for the Perplexed*. London / New York: Bloomsbury, 2016 [2013].

Harner, Michael, *Cave and cosmos: shamanic encounters with another reality*, Berkeley: North Atlantic Books, 2013.

--- *La senda del chamán (así curan los chamanes)*. Valencia: Ahimsa editorial, 2000 [1980].

Harpur, Patrick, *El fuego secreto de los filósofos*. Vilaur: Atalanta, 2006 [2002].

Harris, Marvin, *Vacas, cerdos, guerras y brujas*. Madrid: Alianza, 2003 [1974].

Jameson, Fredric, *Las semillas del tiempo*. Madrid: Trotta, 2000 [1994]

--- *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Trotta, 1991.

--- *Arqueologías del futuro: el deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia-ficción*. Madrid: Akal, 2007 [2005].

Janowitz, Naomi, *Icons of Power. Ritual Practices in Late Antiquity*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2002.

Kerenyi, Karl, *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*. Barcelona: Herder, 1998 [1976, 1994].

Kieckhefer, Richard, «The Specific Rationality of Medieval Magic», en *The American Historical Review*, vol. 99, n. 3, 1994, pp. 813-836.

Klibansky, Raymond; Panofsky, Edwin; Saxo, Fritz, *Saturno y la melancolía*. Madrid: Alianza, 1991 [1964].

Kottak, Conrad Phillip, *Introducción a la antropología cultural*. Madrid: McGraw-Hill, 2007 [2004].

Kripal, Jeffrey J., *Roads of Excess, Palaces of Wisdom. Eroticism & Reflexivity in the Study of Mysticism*. Chicago / London: The University of Chicago Press, 2001.

--- *Mutants and Mystics: Science Fiction, Superhero Comics, and the Paranormal*. Chicago: University of Chicago Press, 2015 [2011] [e-book].

Lachman, Gary, *A Dark Muse. A History of the Occult*. New York: Thunder's Mouth Press, 2005 [2003] [e-book].

--- *The Quest for Hermes Trismegistus*. Edinburgh: Floris Books, 2011 [e-book].

Lasheras Corruçhaga, José Antonio y González Echegaray, Joaquín (eds.), *El significado del arte paleolítico*. Ministerio de cultura / Museo de Altamira: Madrid, 2005.

Lévi, Eliphas, *Historia de la magia* (adaptación y notas, A.E. Waite). Barcelona: Humanitas, 2011 [1859].

Lovecraft, H.P., *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos teóricos y autobiográficos*, Madrid: Valdemar, 2010b.

Loy, David, *No-dualidad*. Barcelona: Kairós, 2010 [1988].

Lucas, Ana, *El trasfondo barroco de lo moderno (Estética y crisis de la Modernidad en la filosofía de Walter Benjamin)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1992.

Luttikhuisen, Gerard, P., «The Demonic Demiurge in Gnostic Mythology», en Auffarth, Christoph y Stuckenbruck, Loren T. (eds.), *The Fall of the Angels*. Leiden-Boston: Brill, 2004, pp. 148-160.

Manguel, Alberto y Guadalupe, Gianni, *Breve guía de lugares imaginarios*. Madrid: Alianza, 2004 [1980].

Martín Hernández, Raquel, *El orfismo y la magia* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2006.

Marvell, Leon, *The Physics of Transfigured Light. The Imaginal Realm and the Hermetic Foundations of Science*. Rochester: Inner Traditions, 2007, 2016.

Merkel, Ingrid, y Debus, Allen G., *Hermeticism and the Renaissance. Intellectual History and the Occult in Early Modern Europe*. Washington: Folger Books, 1988.

Miller, Patricia Cox, *Dreams in Late Antiquity. Studies in the Imagination of a Culture*. Princeton: Princeton University Press, 1998 [1994].

Mithen, Steven, «El big bang de la cultura humana: los orígenes del arte y de la religión», en *Arqueología de la mente*. Barcelona: Crítica, 1998 [1996], pp. 163-197.

Molinuevo, José Luis, *Estéticas del naufragio y de la resistencia*. València: Institució Alfons el Magnànim – Diputació de València, 2001.

Morin, Edgar. *El método. El conocimiento del conocimiento*. Madrid: Cátedra, 1994 [1986].

Mumford, Lewis, *El mito de la máquina*. Logroño: Pepitas de calabaza, 2010 [1967].

Narby, Jeremy y Huxley, Francis (eds), *Chamanes a través de los tiempos: quinientos años en la senda del conocimiento*. Barcelona: Kairós, 2005 [2001].

Newman, William R., y Grafton, Anthony (eds.), *Secrets of Nature. Astrology and Alchemy in Early Modern Europe*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2001.

Newman, William R., y Principe, Lawrence M., *Alchemy Tried in the Fire. Starkey, Boyle, and the Fate of Helmontian Chymistry*. Chicago: Chicago University Press, 2002.

Nock, A. D., *Essays on Religion and the Ancient World*. Oxford: Clarendon Press, 1972.

Noegel, Scott, Walker, Joel y Wheeler, Brannon, *Prayer, Magic, and the Stars in the Ancient and Late Antique World*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2003.

O'Brien, Carl, «The Descent of the Demiurge from Platonism to Gnosticism», en Hallstrom, G. (ed.), *Människan i Universum: Platons Timaios och dess tolkningshistoria (Man's Place in the Universe: Plato's Timaeus and the History of its Interpretation)*. Åbo: Åbo Akademi University Press, 2009, pp. ¿1-16?¹²²¹

¹²²¹ Sin datos respecto a la edición original en el libro.

--- *The Demiurge in Ancient Thought. Secondary Gods and Divine Mediators*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

Ogden, C.K., *Opposition: a linguistic and psychological analysis*. Bloomington: Indiana University Press, 1967 [1932].

Oviedo Salazar, Mauricio, *Per Monstra ad Sphaeram*. En: *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, Volumen LVI, 146 (número extraordinario), 2017.

Pagel, Walter, *Religion and Neoplatonism in Renaissance Medicine*. London: Variorum Reprints, 1985.

Pardo, Carmen, *En el silencio de la cultura*. México D.F./ Madrid: Sexto Piso, 2016.

Partridge, Christopher, *The Re-Enchantment of the West. Volume 1*. London / New York: T&T Clark International, 2004.

--- *The Re-Enchantment of the West. Volume 2*. London / New York: T&T Clark International, 2005.

Pasi, Marco, «The Influence of Aleister Crowley on Fernando Pessoa's Esoteric Writings», en Caron, Richard; Godwin, Joscelyn; Hanegraaff, Wouter J; y Vieillard-Baron, Jean-Louis (eds.). *Esotérisme, gnosés & imaginaire symbolique. Mélanges offerts à Antoine Faivre*, Louvain: Peeters, 2001, pp. 693-711.

--- «Theses de magia», en *Societas Magica Newsletter*, 20, 2008, pp. 1-8.

--- «The Modernity of Occultism: Reflections on Some Crucial Aspects», en Hanegraaff, Wouter J. y Pijnenburg, Joyce (eds.), *Hermes in the Academy: Ten Years' Study of Western Esotericism at the University of Amsterdam*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009, pp. 59-74.

---«Varieties of Magical Experience: Aleister Crowley's Views on Occult Practice», en *Magic, Ritual, and Witchcraft*, vol. 6 n. 2, 2011, pp. 123-162.

--- *Aleister Crowley and the Temptation of Politic*. Durham: Acumen, 2014 [1999].

Piechowski-Jozwiak, Bartłomiej; Boller, François; and Bogousslavsky, Julien, «Universal Connection through Art: Role of Mirror Neurons in Art Production and Reception», en *Behavioral Sciences*, vol. 7, 2, 2017, pp. 1-9.

Pimpaneau, Jacques; Pimpaneau, Sylvie, *Sombras da Ásia*. [Lisboa]: Fundação Oriente, [2013].

Priani Saisó, Ernesto, *Magia y hermetismo*. Barcelona: Azul editorial, 1999.

Puigarnau, Alfonso, *Estética neoplatónica. La representación de la luz en la Antigüedad*. Barcelona: PPU, 1995.

- Quignard, Pascal, *El sexo y el espanto*. Barcelona: Minúscula, 2005 [1994].
- Rancière, Jacques, *El inconsciente estético*. Buenos Aires: del estante, 2005 [2001].
 --- *Le destine des images*. París: La Fabrique, 2003.
- Reguera, Isidoro, *Objetos de melancolía (Jacob Böhme)*. Madrid: Libertarias, 1985.
- Rendueles, César, *Sociofobia. El cambio político en la era de la utopía digital*. Madrid: Capitán Swing, 2013.
- Roger Castillo, Luis Gonzaga, *Currículum y plan de estudios en las escuelas neoplatónicas*. Granada, 2017 [tesis doctoral].
- Ruiz Calderón, Javier (ed), *Vedantasara. La esencia del Vedanta*. Madrid: Trotta, 2009.
- Rutkin, H. Darrel, «Astrology» en Park, Katharine y Daston, Lorraine, *The Cambridge History of Science, vol. 3. Early Modern Science*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, pp. 541-561.
- Ruvituso, Mercedes, «La dimensión estética del poder soberano en Giorgio Agamben», *Diànoia*, LVIII-71 (2013), pp. 105-125.
- Sales i Coderch, Jordi, *Estudis sobre l'ensenyament platònic. I. Figures i desplaçaments*. Barcelona: Anthropos, 1992.
- Sánchez, Pere, «Ramon Llull i l'alquímia». *L'avenç*, 238 (1999).
- Sloterdijk, Peter, *Temperaments filosòfics. De Plató a Foucault*. Girona: Edicions de la ela geminada, 2011 [2009],
- Snell, Bruno, *El descubrimiento del espíritu. Estudios sobre la génesis del pensamiento europeo en los griegos*. Barcelona: Acantilado, 2007 [1946].
- Starobinski, Jean, «El imperio de lo imaginario», en *La relación crítica (Psicoanálisis y literatura)*, Madrid: Taurus, 1974 [1970], pp. 137-199.
- Toulmin, Stephen, *The Return to Cosmology. Postmodern Science and the Theology of Nature*. Berkeley: University of California Press, 1985 [1982].
- Turner, Robert, *Elizabethan Magic. The Art and the Magus*. Longmead: Element Books, 1989.
- Turró, Salvio, *Descartes. Del hermetismo a la nueva ciencia*. Barcelona: Anthropos, 1985.
- Valentí Bohigas, Lluís. *Les ombres* [parte de tesis doctoral, sin datos de las otras partes], 1994.
- Vázquez Hoys, Ana M^a; Muñoz Martín, Óscar, *Términos de magia y religión en el mundo antiguo*. Madrid: Universidad nacional de educación a distancia, 1995.

Venzi, Fabio, *Freemasonry: The Esoteric Tradition*. Addlestone: Lewis Masonic, 2016.

Verdú Vicente, Francisco Tomás, *Astrología y hermetismo en Miguel Servet* [tesis doctoral]. Valencia, 2003.

Vernant, Jean-Pierre, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona: Ariel, 1985.

Versluis, Arthur, «What is Esoteric? Methods in the Study of Western Esotericism», en *Esoterica*, IV, 2002, pp. 1-15.

Vidal Auladell, Felip, «La inflación de lo emocional en la actividad publicitaria. ¿Constituye un cambio de paradigma?», en *Pensar la publicidad. Revista Internacional de Investigaciones Publicitarias*, vol. 6, nº2, 2012, pp. 173-197.

--- «La (co) creación ficcional de la autenticidad vivencial como valor de marca en la Web 2.0: el caso *Bench*», en Klaus, Z., Cuenca, J. y Rom, J. (eds.) *Breaking the Media Value Chain*. Barcelona: Universidad Ramon Llull, 2013, pp. 283 - 292.

--- «El discurso sobre la *experiencia* en la *publicidad de la significación* ¿En qué consiste «tener» una *experiencia*?», *Pensar la publicidad. Revista Internacional de Investigaciones Publicitarias*, y Valladolid, Universidad Complutense de Madrid y Universidad de Valladolid, vol. 7, núm. 2, 2013b, pp. 217 – 237.

--- *El valor de la experiencia en la publicidad de la significación* [tesis doctoral]. Madrid: E-Prints Complutenses, 2014¹²²².

Vinatea Serrano, Eduardo, *Memoria, imaginación y sabiduría en Gómez de Liaño* [tesis doctoral]. Madrid, 2005.

Walker, D.P., *Spiritual & Demonic Magic, from Ficino to Campanella* University Park: Pennsylvania University Press, 2003 [1958].

Wallis, R.T., *Neoplatonism*. London: Duckworth, 1972.

Warburg, Aby, *El ritual de la serpiente*. Madrid: Sexto piso, 2008 [1923].

Warnock, Mary, *Imagination*. Londres: Faber & Faber, 1976.

Webster, Charles, *De Paracelso a Newton. Magia en la creación de la ciencia moderna*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1988 [1982].

Westman, Robert S., y McGuire, J.E., *Hermeticism and the Scientific Revolution*. Los Angeles: The William Andrews Clark Memorial Library, University of California, 1977.

¹²²² <http://eprints.ucm.es/27692/>

Wind, Edgar, *Los misterios paganos del renacimiento*. Barcelona: Barral 1972 [1968].

Yates, Frances A., *Giordano Bruno y la tradición hermética*. Barcelona: Ariel, 1983 [1964].

--- *El arte de la memoria*. Madrid: Taurus, 1974 [1966].

--- *La filosofía oculta en la época isabelina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982 [1979].

--- *Theatre of the World*. London: Routledge, 1987 [1969].

Znamenski, *The Beauty of the Primitive: Shamanism and the Western Imagination*. Nueva York: Oxford University Press, 2007.

Fuentes secundarias artísticas: Artistas, escritores, obras

Aberth, Susan L., *Leonora Carrington. Surrealism, Alchemy and Art*. Aldershot, Hampshire: Lund Humphries, 2004.

Adalia Martín, Ricardo, «Una ventana a la esperanza. Elipse imaginaria entre el cine de Béla Tarr y Pedro Costa», en *Derivas y ficciones aparte. Béla Tarr. ¿Qué hiciste mientras esperabas?*, 17, 2013, pp. 28-47.

Anati, Emmanuel (ed.), *Prehistoric Art and Ideology*. BAR International Series 1872. Oxford: Archaeopress, 2008.

Andrés-Suárez [et altri], *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*. Madrid: Verbum, 1997.

Arasse, Daniel, *Anselm Kiefer*. London: Thames and Hudson, 2001.

Arcq, Tere, Engel, Peter [et alt.], *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*. Vilaür: Atalanta, 2015.

Arellano, *Una lectura en imágenes de El gran teatro del mundo, de Calderón: los diseños de Remedios Varo*, Pamplona: Griso – Universidad de Navarra, 2009.

Arola, Raimon, *Alquimia y religión. Los símbolos herméticos del siglo XVII*. Madrid: Siruela, 2008.

Azara, Pedro, *Imagen de lo invisible*. Barcelona: Anagrama, 1992.

---, *La imagen y el olvido: el arte como engaño en la filosofía de Platón*. Madrid: Siruela, 1995.

Báez Rubí, Linda, «Reflexiones en torno a las teorías de la imagen en Alemania: la contribución de Klaus Sachs-Hombach», en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXII, núm. 97, 2010, pp. 157-194.

Balsach, Maria-Josep, *Joan Miró*. Barcelona: Galaxia Guttenberg, 2007.

Bauduin, Tessel, M., «Introduction: Occulture and Modern Art», en *Aries*, 13, 1, 2013, pp. 1-6.

--- *Surrealism and the Occult*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014.

--- «The Occult and the Visual Arts», en Partridge, Christopher (ed.), *The Occult World*. [Sin datos]: Routledge, 2014b, p. 429-447.

Béguin, Albert, *El alma romántica y el sueño: ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. México D. F.: Fondo de cultura económica, 1981 [1937].

Belting, Hans, *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz, 2007 [2001].

--- *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid: Akal, 2009 [1990].

Bernat Vistarini, Antonio y Cull, John T. (eds.), *Los días de Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro*. Barcelona: José J. de Olañeta, 2002.

Blistène, Chatéigne (y otros), *Un teatro sin teatro*. Barcelona: Museo d'Art Contemporani de Barcelona, 2007.

Boehm, Gottfried, & Mitchell, W.J.T., «Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters», en *Culture, Theory and Critique*, 50:2-3, 2009, pp. 103-121.

Bowra, *La imaginación romántica*. Madrid: Taurus, 1972 [1969].

Bozal, Valeriano, *El tiempo del estupor. La pintura europea tras la segunda guerra mundial*. Madrid: Siruela, 2004.

Bredenkamp, Horst, *Botticelli, La Primavera. Florencia como jardín de Venus*. México, D.F.: Siglo veintiuno editores, 1995 [1988].

--- *Teoría del acto icónico*. Madrid: Akal, 2017 [2010].

Calvo Serraller, Francisco; Bango Torviso, Isidro G. [et altri], *El Bosco y la tradición pictórica de lo fantástico*. Madrid: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores / Fundación amigos del Museo del Prado, 2006.

Capanna, P., *Andrei Tarkovski: El ícono y la pantalla*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2003.

Casas, Quim, *David Lynch*. Madrid: Cátedra, 2010 [2007].

Casey, Jane, Parmeshwar Ahuja, Naman, Weldon, David. *Presència divina. Arts de l'Índia i els Himalàies*. Barcelona, Milán: Casa Àsia, 5 Continents Editions, 2003.

Chadwick, Whitney, *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación*. México D.F.: Consejo nacional para la Cultura y las Artes / Ediciones era, 1994.

Chevrier, Jean-François, *L'hallucination artistique*. París: Arachnéen, 2012.

Chion, Michel, *David Lynch*. Barcelona: Paidós, 2003 [2001].

Cirlot, Lourdes y Manonelles, Laia (coor.), *Las vanguardias artísticas a la luz del esoterismo y de la espiritualidad*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015.

Decter, Jacqueline, *Messenger of Beauty. Life and Visionary Art of Nicholas Roerich*. Rochester, Vermont: Park Street Press, 1997 [1989].

Didi-Huberman, *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009 [2002].

--- *Ninfa moderna: essai sur le drapé tombé*. París: Gallimard, 2002.

--- *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004 [2003].

--- *Ante la imagen*. Murcia: Cendeac, 2010 [2004].

Dixon, Laurinda S., «Bosch's Garden of Delights Triptych: Remnants of a "Fossil" Science», en *The Art Bulletin*, 63, 1, 1981, pp. 96-113.

Dixon, Laurinda S., & Ten-Doesschate Chu, Petra, «An Iconographical Riddle: Gerbrandt van den Eeckhout's *Royal Repast* in the Liechtenstein Princely Collections», en *The Art Bulletin*, LXXI, 4, 1989, pp. 610-627.

Domènech Tomàs, Marc; Yvars, J.F. [et altri], *Torres-García. Darrere la màscara constructiva*. Girona: Fundació Caixa Girona, 2007.

Fernández Polanco, Aurora, «Historia, montaje e imaginación: sobre imágenes y visibilidades», en Bozal, Valeriano (ed.), *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Boadilla del Monte: A. Machado Libros, 2005, pp. 119-150.

Ferrer Ventosa, Roger, «Nosotros los zombis. El monstruo en la era del capitalismo avanzado», en *Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen*, Vol 7, 2015, pp.144-158.

Flor, Fernando R. de la, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza editorial, 1995.

--- *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano*. Madrid: Akal, 2012.

Fowkes, K. A., *The Fantasy Film*. Malden: Wiley-Blackwell, 2010.

Gombrich, E. H., *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979 [1960].

--- *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, 2. Madrid: Debate, 2001 [1972, 1984].

--- *El legado de Apeles. Estudios sobre arte del Renacimiento*, 3. Madrid: Debate, 2000 [1976].

González, Ángel, *Pintar sin tener ni idea: y otros ensayos sobre arte*. Madrid: Lampreave y Millán, 2007.

Gorostiza, Jorge; Pérez, Ana, *David Cronenberg*. Madrid: Cátedra, 2003.

Guillén, Esperanza. *Retratos del genio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 2007.

Hanegraaff, Wouter J., «A Visual World: Leonora Carrington and the Occult», en *Abraxas: International Journal of Esoteric Studies*, 6, 2014, pp. 101-112.

Hernández de la Fuente, David, *Lovecraft: una mitología*, Madrid: ELR ediciones, 2005.

Houellebecq, Michel, *H.P. Lovecraft: contra el mundo, contra la vida*, Madrid: Siruela, 2006.

Hutchison, Alice L., *Kenneth Anger. A Demonic Visionary*. London: Black Dog Publishing, 2004.

Hutchinson, John (ed.), *Hilma af Klint*. Dublin: The Douglas Hyde Gallery, 2005.

Jaramillo, Erika, «Eine idee schlägt wurzeln (una idea hecha raíces)», en *Revista Sans Soleil*, 8, 2016, pp. 137-144.

Jaritz, Gerhard (ed.), *Angels, Devils. The Supernatural and Its Visual Representation*. Budapest: Central European University Press, 2011.

Jousse, Thierry, *El libro de David Lynch*. Madrid / París: Cahiers du cinema – Prisa innova, 2008.

Klossowski de Rola, Stanislas, *Alchemy. The Secret Art*. London: Thames and Hudson, 1973.

Kona, P., «The Spiritual Cinema of Andrei Tarkovsky», en *Offscreen Film Journal*, Vol. 14, N. 12, 2010, en la dirección http://offscreen.com/view/spiritual_cinema_tarkovsky [última consulta 22-8-17].

Kris, Ernst; Kurz, Otto, *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra, 2010 [1979].

Kuspit, Donald, *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*. Madrid: Akal, 2003 [1993].

Lenep, Jacques van, *Arte y alquimia. Estudio de la iconografía hermética y de sus influencias*. Madrid: Nacional, 1978 [1966].

Lepetit, Patrick, *The Esoteric Secrets of Surrealism. Origins, Magic and Secret Societies*. Rochester / Toronto: Inner Traditions, 2014 [2012].

Lewis-Williams, David, *La mente en la caverna: la conciencia y los orígenes del arte*. Madrid: Akal, 2005 [2002].

Llamazares y Sarasola, *El lenguaje de los dioses: arte, chamanismo y cosmovisión indígena en Suramérica*. Buenos Aires: Biblos, 2004.

Martínez, Noemí, *Ana Mendieta: restablecer el vínculo con la naturaleza*. Madrid: Envida, 2009.

Martínez Luna, Sergio, «La antropología, el arte y la vida de las cosas», en *Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 7, n. 2, 2012, pp. 171-196.

Meakin, David, *Hermetic Fictions. Alchemy and Irony in the Modern Novel*. Bodmin: Keele University Press, 1995.

Mellén, Isabel, «Cartografías conceptuales de la emblemática», en *Revista Sans Soleil – Estudios de la imagen*, vol. 8, 2016, pp. 145-163.

---«*Amorum Emblemata*. Un tratado hermético sobre el amor», en Vaenius, Otto, *Amorum Emblemata*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2016b, pp. 7-51.

Menéndez, Mario (coord.); Mas, Martí; Mingo, Alberto, *El arte en la Prehistoria*. Madrid: UNED, 2010.

Minnis, S., «Andrei Tarkovsky (1932-1986)», en E. Mazur (ed.), *The Encyclopedia of Religion and Film*. New York: ABC – Clio, 2011, pp. 419-423.

Mitchell, W.J.T., *¿Qué quieren las imágenes?* Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil ediciones, 2017 [2005].

Moure, Gloria, *Sigmar Polke. Pinturas, fotografías y films*. Barcelona: Polígrafa, 2005.

Moxey, Kerith, «Los estudios visuales y el giro icónico», en *Revista Estudios Visuales*, 6, 2009, pp. 7-27.

Nicoll, Allardyce, *El mundo de Arlequín. Estudio crítico de la Commedia dell'arte*. Barcelona: Barral, 1977 [1963].

Palau i Fabre, Josep, *Quaderns de l'Alquimista*. Barcelona: Proa, 1997.

Pandiello Fernández, María, «Aurora Consurgens y la gestación de la nueva iconografía alquímica», en *Revista Sans Soleil – Estudios de la imagen*, vol. 8, 2016, pp. 192-201.

Panofsky, Erwin, *El abad Suger. Sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos*. Madrid: Cátedra, 2004 [1946].

- *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza, 2008 [1962].
- Pasi, Marco, «Coming Forth by Night», en Vaillant, Alexis (ed), *Options with Nostrils*. Rotterdam: Sternberg Press – Piet Zwart Institute, 2010, pp. 103-111.
- «Hilma af Klint, esoterismo occidental y el problema de la creatividad artística moderna», en *Boletín de arte*, n. 35, 2014, pp. 43-59.
- Pedrero Santos, Juan A., *James Whale. El padre de Frankenstein*. Madrid: Calamar, 2011.
- Praz, Mario, *Imágenes del barroco (estudios de emblemática)*. Madrid: Siruela, 1989 [1934, 1964].
- Raine, Kathleen, *Ocho ensayos sobre Blake*, Vilaür: Atalanta, 2013 [1991].
- Rhie, Marilyn M., Thurman, Robert A.F. et al., *L'art sagrat del Tibet: saviesa i compassió*. Barcelona: Fundació “la Caixa”, 1996 [1991].
- Rimbach-Sator, Friedemann, «Matthäus Merian the Elder – the alchemists’ artist». 2017, [inédito].
- Robinson, J. M., *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*. Kent: Crescent Moon, 2006.
- Salabert, Pere, *Spahiros. Geografía del amor y la imaginación*. Barcelona: Laertes, 2005.
- Sánchez Pérez, Carlos, «Frankenstein o el moderno teurgo: la recepción de la magia hermética en la obra de Mary Shelley», en *Studia Philologica Valentina*, Anejo 1, 2017, pp. 189-198.
- Sanchidrián, José Luis, *Manual de arte prehistórico*. Barcelona: Ariel, 2005 [2001].
- Saxl, Fritz, *La vida de las imágenes*. Madrid: Alianza, 1989 [1957].
- Schama, Simon, *Los ojos de Rembrandt*. Barcelona: Areté, 2002 [1999].
- Schaub, T. H., *Pynchon: la voz de lo ambiguo*. Buenos Aires: Tres Tiempos, 1985 [1981].
- Szulakowska, Urszula, *Alchemy in Contemporary Art*. Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2011
- Taylor, René, *Arquitectura y magia: consideraciones sobre la idea de El Escorial*. Madrid: Siruela, 2006 [1992].
- Thomas, Rachael & Thorne, Sam (eds.) *As Above So Below. Portals, Visions, Spirits & Mystics*. Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2017.

Tomezzoli, Andrea, «Giambattista Tiepolo», en Pellegrini, Franca (ed.), *Tiepolo Canaletto Piranesi e altri. Incisioni venet del Settecento*. Padova: Il Poligrafo, 1997, pp. 70-71.

Tuchman, Maurice (org), *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*. Los Angeles: Abbeville Press Publishers, 1987.

Versluis, Arthur; Irwin, Lee; Richards, John y Weinstein, Melinda (eds.), *Esoterism, Art, and Imagination*. Minneapolis: New Cultures Press, 2008.

Wamberg, Jacob (ed.), *Art & Alchemy*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2006.

Warburg, Aby, *El renacimiento del paganismo*. Madrid: Alianza, 2005 [1932].

--- *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.

Warlick, M.E., *Max Ernst and Alchemy. A Magician in Search of Myth*. Austin: University of Texas Press, 2001.

Weiwei, Ai; Smith, Karen; Ulrich Obrist, Hans; & Fibicher, Bernard, *Ai Weiwei*. London: Phaidon Press Ltd., 2009.

Wheelock Jr., A. K., *Vermeer & the art of painting*. New Haven: Yale University Press, 1995.

Wilkinson, Richard H., *Magia y símbolo en el arte egipcio*. Madrid: Alianza, 2003 [1994].

Yarza Luaces, Joaquín, *Formas artísticas de lo imaginario*. Barcelona: Anthropos, 1987.

Zecchi, Stefano, *L'artista armato. Contro i crimini della modernità*. Milano: Mondadori, 1998. Wilson, Colin, *El poder de soñar. Literatura e imaginación*. Barcelona: Luis de Caralt, 1965 [1962].

Zuloaga, Yolanda de, *Creatividad y no dualidad en el arte. Una aproximación transdisciplinar* [tesis doctoral]. Barcelona, 2013.

Novelas, poemarios o relatos citados

Apuleyo, *El asno de oro*. Madrid: Cátedra, 2010.

Artaud, Antonin, *Heliogábalo, o el anarquista coronado*. Barcelona: Argonauta, 1981 [1934].

Balzac, Honoré de, *Seraphita*. Barcelona: Seix Barral, 1977 [1835].

--- *La búsqueda del absoluto*. Barcelona: Destino, 1989 [1834].

- Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal; Les Épaves ; Bribes ; Poèmes divers ; Amoenitates Belgicae*. Paris: Garnier Frères, 1961 [1857].
- *Edgar Allan Poe*. Madrid : La balsa de la Medusa, 1988.
- *Ouvres complètes II*. Paris: Gallimard, 1976.
- Bécquer, Gustavo Adolfo, «El beso», en *Leyendas*. Barcelona: Crítica. 2001 [1871].
- Bulwer Lytton, Edward, *Zanoni o el secreto de los inmortales*, Madrid: Valdemar, 2015 [1842].
- Calasso, Roberto, *Ka*. Barcelona: Anagrama, 1999 [1996].
- *La Folie Baudelaire*, Barcelona: Anagrama, 2011 [2008].
- *El rosa Tiepolo*. Barcelona: Anagrama, 2009 [2006].
- Calderón de la Barca, Pedro, *El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo*, Madrid: Cátedra, 1982 [1635].
- *La vida es sueño*. Barcelona: Círculo de lectores, 1990 [1636].
- *El mágico prodigioso*. Madrid: Cátedra, 1985 [1637].
- Calvino, Italo, *Les ciutats invisibles*. Barcelona: Empúries, 2012 [1978].
- Campanella, Tommaso, *La ciudad del sol*. Madrid: Tecnos, 2007 [1602, 1623].
- Chambers, Robert W., *El rey de amarillo. Relatos macabros y terroríficos*. Madrid: Valdemar, 2014 [1895-1897].
- Chaucer, Geoffrey, *Contes de Canterbury*. Barcelona: Quaderns Crema, 1998.
- Clarke, Susanna, *Jonathan Strange y el señor Norrell*. Barcelona: Círculo de lectores, 2006 [2004].
- Colonna, Francesco, *Sueño de Polífilo*. Barcelona: Acantilado, 2013 [1499].
- Daumal, René, *El monte análogo*. Buenos Aires: Troquel, 1993 [1939-1944].
- DeLillo, Don, *Submundo*. Barcelona: Seix Barral, 2012 [1997].
- Dick, Philip K., *Valis*. Barcelona: Minotauro, 2007 [1981].
- Dostoievski, Fedor, *El idiota (2 vol.)*. Madrid: Alianza, 2009, 2006 [1868].
- *Els germans Karamàzov*. Barcelona: Grans Èxits Universals, 1996 [1875].
- Foix, J. V., *Obres completes. I. Poesia*. Barcelona: Edicions 62, 1974.
- García Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad*. Barcelona: Plaza & Janés, 2001 [1967].
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Fausto*. Madrid: Abada / Universidad Autónoma de Madrid, 2010 [1808, 1832]
- Goytisolo, Juan, *La Cuarentena*. Ed. Mondadori, Barcelona, 1991.

- Harpur, Patrick, *Mercurius o el matrimonio de cielo y tierra*. Vilaür: Atalanta, 2015 [1990].
- Hesíodo, *Teogonia*. Barcelona: Adesiara, 2012.
- *Obras y fragmentos. Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Fragmentos. Certamen*. Madrid: Gredos, 1983.
- Hölderlin, Friedrich, *Hiperió*. Barcelona: Columna, 1993 [1799].
- Homero, *Odisea*. Madrid: Espasa Calpe, 1989.
- *Himnes*, Paris: Les belles lettres, 2004.
- Ibáñez, Andrés, *El mundo en la era de Varick*. Madrid: Siruela, 1999.
- Jonson, Ben, *El alquimista*. Barcelona: Icaria, 1983 [1610, 1612].
- Joyce, James, *Retrato del artista adolescente*. Barcelona: Lumen, 1986 [1916].
- «Los muertos», en *Dublínenses*, Barcelona: Salvat 1972 [1914].
- Kafka, Franz, *El desaparecido [América]*. Madrid: Cátedra, 2000 [1927].
- Keats, John, *Odas y sonetos*. Madrid: Hiparión, 2006.
- Kubin, Alfred, *La otra parte. Una novela fantástica*. Madrid: Siruela, 1988 [1909].
- Le Guin, Ursula K., *Un mago de Terramar*. Barcelona: Minotauro 2000 [1968].
- Lewis, C. S., *The Magician's Nephew (The Chronicles of Narnia, Book 1)*. Sydney /Toronto/ Auckland/ London/ New York: Harper Collins, 2010 [1955] [edición electrónica].
- Lloyd, John Uri, *Etidorhpa or the End of Earth*. S.d.: Amazon Media, 2016 [1895].
- Lovecraft, H.P., *Narrativa completa / Vol. 1*, Madrid: Valdemar, 2008.
- *Narrativa completa / Vol. 2*, Madrid: Valdemar, 2010.
- Lucrecio, *De la naturaleza de las cosas*. Madrid: Cátedra, 1994
- MacDonald, George, *Fantastes*, Vilaür: Atalanta, 2014 [1858].
- Mann, Thomas, *La montaña mágica. Vol. 1*. Barcelona: Círculo de lectores, 1969 [1924]
- La montaña mágica. Vol. 2*. Barcelona: Círculo de lectores, 1969b [1924].
- Marlowe, Christopher, *La trágica historia de la vida y muerte del doctor Fausto*. Madrid: Cátedra, 1993 [1604].
- Maupassant, Guy de, «La cabellera», en *Contes*. Barcelona: Diari de Barcelona, 1990.
- Meyrink, Gustav, *El Golem*. Barcelona: Tusquets, 1986 [1914].
- *El ángel de la ventana de occidente*. Madrid: Valdemar, 2006 [1927].

Nerval, Gérard de, *Aurélia o El sueño y la vida / Las hijas del fuego*. Valencia: Pre-Textos, 2002.

--- *Obras esenciales II*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2010.

Ovidio, *Metamorfosis*. Madrid: Cátedra, 2005 [8 d.C.].

Paz, Octavio, «Arte mágico», en *Obras completas IV*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 2001, pp. 347-353.

--- «Apariciones y desapariciones de Remedios Varo», en *Obras completas IV*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 2001b, pp. 375-377.

Pessoa, Fernando, *El regreso de los dioses*. Barcelona: Acantilado, 2006.

Poe, E. A., *Eureka*. Madrid: Valdemar, 2002 [1848].

Proust, Marcel, *En busca del tiempo perdido. 3. El mundo de Guermantes*. Madrid: Alianza editorial, 1999 [1921-22].

Pynchon, Thomas, *La subasta del lote 49*. Barcelona: Tusquets, 2016 [1966].

--- *Mason y Dixon*, Barcelona: Tusquets, 2012 [1997].

Quevedo, Francisco de, *Poesía varia*. Madrid: Cátedra, 1990.

Rimbaud, Arthur, *Prosa completa*. Madrid: Cátedra, 1997 [1874].

Saer, Juan José, *El entenado*. Barcelona: Rayo verde, 2013 [1982].

Shakespeare, William, *El sueño de una noche de verano / Noche de reyes*. Madrid: Espasa Calpe, 1996 [1596, 1623].

--- *Hamlet*. Madrid: Cátedra, 1997 [1601].

--- *El mercader de Venecia / Como gustéis*. Madrid: Catedra, 1998 [1599].

--- *La tempestad*. Madrid: Catedra, 2003 [1611].

Shelley, Mary, *Frankenstein, o el moderno Prometeo*. Madrid: Valdemar, 2013 [1818].

Strindberg, August, *Inferno*. Madrid: Valdemar, 2001[1898].

Valentin Andreade, Johann, *Las bodas alquímicas de Christian Rosenkreutz*. Amazon Media [ebook] [sin indicación del año].

Welles, H. G., *La isla del doctor Moreau*. Madrid: Anaya, 2008 [1896].

Películas, cortos, documentales y series citados

Abrams, J.J.; Lindelof, Damon / ABC: *Lost* (2004-2010).

Anger, Kenneth: *Scorpio Rising* (1963).

--- *Lucifer Rising* (1970-81).

--- *Rabbit's Moon* (1950, 1979).

Bergman, Ingmar: *Persona* (1966).

---*La hora del lobo* (*Vargtimmen*, 1968).

Branagh, Kenneth: *Frankenstein de Mary Shelley* (*Mary Shelley's Frankenstein*, 1994).

Broughton, Charles: *This is it* (1971).

Buñuel, Luis: *Un chien andalou* (1929).

Cimino, Michael: *El cazador* (*The Deer Hunter*, 1978).

Coppola, Francis Ford: *Apocalypse Now*, 1979.

Corman, Roger: *La máscara de la muerte roja* (*The Masque of the Red Death*, 1964).

Cronenberg, David: *eXistenZ* (1999).

Fellini, Federico: *Fellini 8 1/2* (*Otto e mezzo*, 1963).

Fisher, Terence: *La maldición de Frankenstein* (*The Curse of Frankenstein*, 1957).

--- *Frankenstein creó a la mujer* (*Frankenstein Created Women*, 1967).

--- *El cerebro de Frankenstein* (*Frankenstein Must Be Destroyed*, 1969).

Fleming, Victor: *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, 1939).

Friedkin, William: *El exorcista* (*The Exorcist*, 1973).

Gubert, Fabrice / Canal +: *Les Revenants* (2012-).

Hitchcock, Alfred: *Vértigo / De entre los muertos* (*Vertigo*, 1958).

Jarmusch, Jim: *Ghost Dog* (1999).

--- *Stranger than Paradise* (1984).

Jodorowsky, Alejandro: *La montaña sagrada* (*The Holy Mountain*, 1973).

Jordan, Neil: *En compañía de lobos* (*The Company of Wolves*, 1984).

Koester, Joachim, *Tarantism* (2007).

Kounen, Jan: *Blueberry* (2004).

Kubrick, Stanley: *2001: Una odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968).

Kurosawa, Akira: *Dodes' ka-den* (1970).

Ledwidge, Ringan: video musical Massive Attack *Voodoo in my Blood* (2016).

Lynch, David: *Cabeza borradora* (*Eraserhead*, 1977).

--- *El hombre elefante* (*The Elephant Man*, 1980).

---*Twin Peaks. Fuego, camina conmigo* (*Twin Peaks. Fire, Walk with Me*, 1992).

---*Carretera Perdida* (*Lost Highway*, 1997).

---*Corazón salvaje* (*Wild at Heart*, 1990).

--- *Rabbits* (David Lynch, 2002).

---*Inland Empire* (2006).
 ---*Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, 1986).
 --- *Mulholland Drive* (2001).
 Lynch, David / Frost, Mark: *Twin Peaks* (1990-2017).
 McCarey, Leo: *Sopa de ganso* (*Duck Soup*, 1933).
 Mekas, Jonas: *Walden* (1969).
 Nolan, Jonathan; Joy, Lisa / HBO: *Westworld* (2016-).
 Proyas, Alex: *Dark City* (1998).
 Reininger, Lotte: *Papageno* (1935).
 Renoir, Jean: *Una salida al campo* (*Une partie de campagne*, 1936).
 Resnais, Alain: *Providence* (1977)
 Rosellini, Roberto: *Alemania, año cero* (*Germania anno zero*, 1948).
 Rouch, Jean: *La caza del león con arco* (*La chasse au lion à l'arc*, 1965).
 Sang-soo, Hong: *En otro país* (*In Another Country*, 2012).
 Scott, Ridley: *Blade Runner* (1982).
 Sokurov, Alexander: *Fausto* (*Faust*, 2011).
 Svankmajer, Jan: *Flora* (1999).
 ---*Food* (*Jidlo*, 1992).
 Tarkovski, Andrei: *Andrei Rublev* (1966).
 ---*Solaris* (1972).
 ---*Espejo* (*Zerkalo*, 1974).
 ---*Stalker* (1979).
 ---*Nostalgia* (*Nostalghia*, 1983).
 ---*Sacrificio* (*Offret*, 1986).
 Tarr, Bela: *Las armonías de Werckmeister* (*Werckmeister harmóniák*, 2000).
 Trier, Lars von: *Europa* (1991).
 Villeneuve, Denis: *Blade Runner 2049* (2017).
 Wachowski brothers (ahora sisters): *Matrix* (*The Matrix*, 1999).
 Whale, James : *Frankenstein* (1931).
 --- *La novia de Frankenstein* (*Bride of Frankenstein*, 1935).
 Wegener, Paul / Galeen, Henrik: *El Golem* (*Der Golem, wie er in die Welt kam*,
 1920).
 Weerasethakul, Apichatpong: *Tropical Malady* (*Sud pralad*, 2004).
 --- *Syndromes and a Century* (2006).

---*El tío Boonmee que recuerda sus vidas pasadas* (Lung Bunmi Raluek Chat, 2010).
Wenders, Wim: *En el curso del tiempo* (*Im Lauf der Zeit*, 1975).
Wilder, Billy: *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, 1950).
Weir, Peter: *El show de Truman* (*The Truman show*, 1998).
Zulawski, Andrzej: *La posesión* (*Possession*, 1981).

Cómics citados

Moore, Allan; Williams III, J. H., *Promethea* vol. 1 (# 1-6). Barcelona: Norma editorial, 2007 [1999-2000].

Moore, Allan; Williams III, J. H., *Promethea* vol. 2 (# 7-12). Barcelona: Norma editorial, 2007 [1999-2001].

Moore, Allan; Williams III, J. H., *Promethea* vol. 3 (# 13-18). Barcelona: Norma editorial, 2007 [2001-2002].

Moore, Allan; Williams III, J. H., *Promethea* vol. 4 (# 19-25). Barcelona: Norma editorial, 2008 [2002-2003].

Moore, Allan; Williams III, J. H., *Promethea* vol. 5 (# 26-32). Barcelona: Norma editorial, 2008 [2003-2005].