

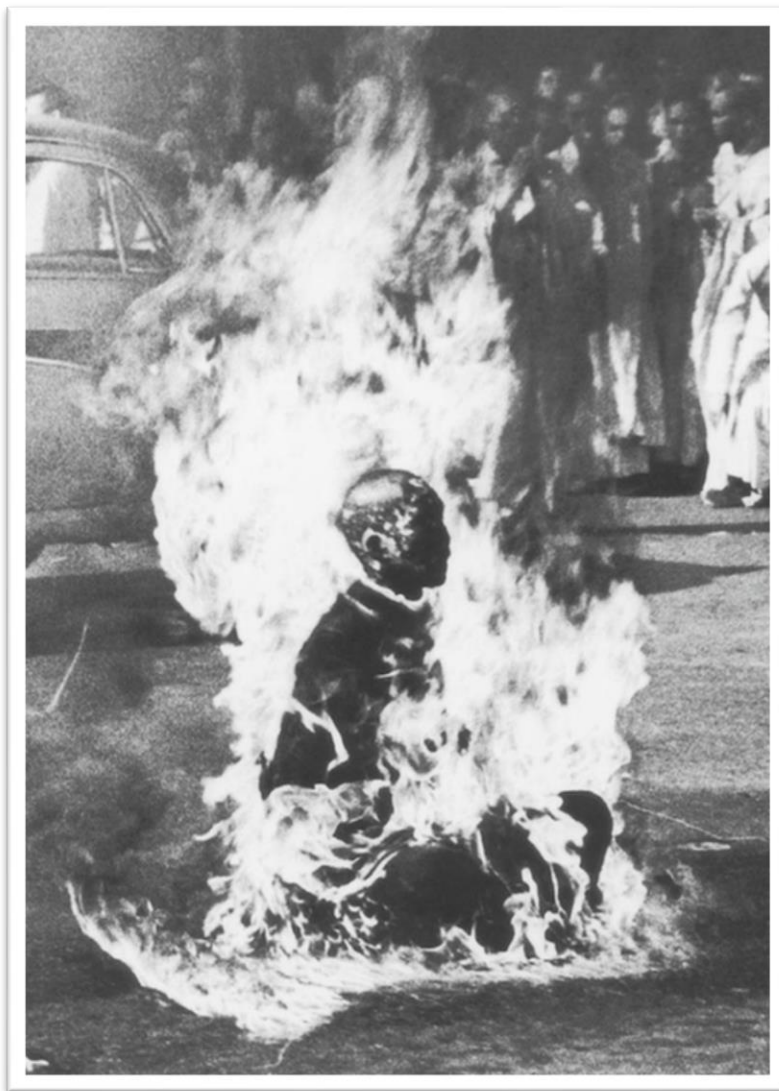


UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA  
Seminario de Grado: La Antinovela Latinoamericana Contemporánea  
Profesor: David Wallace Cordero

# LOS PLIEGUES DE LA ESCRITURA

*A propósito de*  
«EL BAUTISMO»  
de Juan Almendro

Gabriel Acosta Zamorano



*A los Ícaros de la Antigüedad.*

## ÍNDICE

▪ Introducción.....	5
▪ ¿Anti-novela?.....	9
▪ El velo revelado.....	20
• EL VELO ERÓTICO.....	22
• EL VELO SOBRE LAS DROGAS.....	34
▪ La pasión mortal.....	48
▪ La purgación.....	63
▪ Conclusión.....	73
▪ Bibliografía.....	78

## INTRODUCCIÓN

Me referiré en el presente ensayo a un libro que seguramente aún no han leído, escrito por un autor que probablemente no conocen. Jugaré, pues, el papel de presentador en sociedad, lo cual, lejos de serme odioso, me resulta muchísimo más divertido que tener que hablar de algo que ya todos saben. Espero que vuestros ánimos de seguir leyendo sigan intactos. No debemos seguir el ejemplo de aquellos que, tratándose de filmes, procuran escoger siempre uno que ya han visto antes. No todo está en los catálogos. A nuestras manos se encomienda el Canon, así como las plegarias hacen al dios. Por lo demás, el autor al que me referiré no es en modo alguno un escritor incipiente ni una “promesa” de las letras, sino un hombre que lleva ya casi cuarenta años trabajando en un ambicioso y particularísimo proyecto literario.

En junio de 1976, desde un exilio voluntario en Francia, Roberto Gac Artigas (1941, Santiago) ha terminado su primera antinovela, *El Bautismo*, aunque tardaría siete años en publicarla —bajo el seudónimo de Juan Almendro— en España, por la editorial Montesinos. El mote de «antinovela» se encargó él mismo de ponerlo bajo el título. La obra (como no sea en el radio de un círculo intelectual muy cerrado) pasó inadvertida, excepto por algunas aisladas —aunque favorables— reseñas en periódicos y revistas de la época. Dos años después aparecería *El Sueño* (1985), tan antinovelesca como la primera y que, de alguna manera, funciona como su contrapunto. Luego viene un silencio que, por supuesto, en modo alguno lo ha sido.

La relación de Gac con la literatura no fue lo que se dice un *coup de foudre*. A este respecto, sobresale el hecho de que en primera instancia haya decidido estudiar medicina, con especialidad en psiquiatría. Se recibió y llegó a ejercer en Chile y luego en los Estados Unidos, pero en 1968, a la sazón en Nueva York, decide abandonar de forma definitiva su profesión para consagrarse por completo a la escritura. Todo el período de hesitación que esta determinación significó aparece de alguna manera reflejado en *El Bautismo*, ya que uno de los principales primados de la escritura de Gac es el de la autoficción. En 1969 —año que coincide con la súbita muerte de su amigo Juan-Agustín Palazuelos, quien tendría un papel tan preponderante en su ópera prima— se traslada a Francia, para nunca más volver a su tierra natal. Probablemente lo hubiera hecho, al menos de manera esporádica, si la dictadura militar de Pinochet no le hubiera puesto fin al gobierno de la Unidad Popular, torturando y asesinando a miles de chilenos a lo largo de su régimen. Esto me trae a la memoria las palabras de Sertorio en la tragedia homónima de Corneille:

“Ya no me refiero a Roma como  
un cerco de murallas  
que sus proscriptos colman de funerales.  
Esos muros, donde el destino  
antaño fue tan bello  
no son sino la cárcel o tal vez el sepulcro:

pero para revivir afuera su  
primitiva fuerza  
de los falsos romanos ella se ha divorciado  
y como a mi alrededor está todo apoyo  
Roma ya no está en Roma,  
sino aquí junto a mí.”

Pero también me recuerdo de una obrita de teatro de Gabriel Marcel, donde el protagonista, Pascal, cita estos mismos versos con el solo afán de desmentirlos: «No debemos irnos, hay que quedarse, es necesario luchar sobre el lugar. La ilusión de que se puede llevar su patria consigo, no puede nacer más que del orgullo y de la más loca presunción»<sup>1</sup>. Como fuere, no es mi intención resolver aquí una cuestión tan delicada como la del exilio, pero una verdad salta a la vista, y esa es que una tentativa como la de Gac —que consistía en desarrollar una nueva modalidad narrativa, que rebasara los límites de la novela, y por la cual había dejado de lado su profesión médica— no hubiera podido dar sus frutos en el Santiago de los años de la dictadura. Por cierto (por si se ha dado a entender lo contrario), esta tentativa está lejos de adherir al *art pour l'art*<sup>2</sup>, de hecho, supone, entre otras cosas, la expresión de la posición política del autor en la propia escritura (Almendro se identificará en *El Bautismo* con «la perspectiva socialista»), y en general la inclusión de todo aquello que el objetivismo realista considera indigno de mención.

Antes de conducirlos a la pila del *Bautismo* tengo que mencionar que el proyecto antinovelesco de Gac evolucionó hasta llegar a convertirse en lo que hoy se conoce como *intertexto*<sup>3</sup>, una suerte de radicalización de la antinovela, basado en una estructura narrativa «pluritextual, polimorfa y multilingüe» posible gracias a la llegada de la era digital. *El Bautismo* y *El Sueño* se han convertido en los dos primeros volúmenes de una pentalogía —*Les Phases de la Guérison*— también conformada por *Retrato de un psiquiatra incinerado* (1999), *La Sociedad de los Hombres Celestes* (1999) y *La Curación* (2000), todas ellas publicadas originalmente en francés y luego en español, no traducidas, sino más bien reescritas: las versiones en francés y las del español, o del inglés, no sólo difieren en el idioma sino también en su contenido. Esta es una de las mutaciones del corpus escritural que el *intertexto* supone. De cualquier forma, la antinovela ya contiene en forma emergente los mismos elementos que más tarde devendrían *intertexto*: la intertextualidad, el plurilingüismo y la autoficción.

En términos estructurales, *El Bautismo* consta de tres «libros» más una «Antinovela final», que opera como apéndice. El primero, de un corte realista-naturalista marcadamente (y, por supuesto, paródicamente) decimonónico, está dividido en seis capítulos e incluye dos pequeñas antinoveles que son leídas por los personajes de la trama, y cuyo sello rupturista está marcado por una evidente radicalización del asíndeton. El segundo es —nos enteramos en la «Antinovela final»— un intento de novela del personaje llamado Gabriel, luego Roberto y,

---

<sup>1</sup> Marcel, Gabriel. «Roma ya no está en Roma», en *Teatro*. Buenos Aires: Losada, 1953. Pág. 77

<sup>2</sup> «Un gusano que se muerde la cola» en opinión de Nietzsche.

<sup>3</sup> Yo me limitaré a hacer ciertas menciones de este nuevo género, pues el presente ensayo se ocupa de *El Bautismo*, obra en la que la categoría imperante aún es la de antinovela, que a su vez es el tema en el que se centró el Seminario de Grado al que asistí («La antinovela hispanoamericana contemporánea»).

finalmente, Juan Almendro. Aquí la antinovela se abre y esto se evidencia en el brusco quiebre de las “buenas maneras narrativas” al que asistimos: la puntuación y la sintaxis desaparecen, la tipografía salta de las cursivas a las redondas y luego a las versales, la forma de la escritura se vuelve inconstante, casi caligramática por momentos. Estas alteraciones reflejan —escritura corpórea— el torbellino de la experiencia alucinógena y (el tanteo de) la continuidad erótica. El tercer libro, dividido en tres capítulos, está determinado por la disolución de las fronteras genéricas (con propensión a asumir la forma dramática, como en el capítulo 15 del *Ulises* de Joyce) y la intertextualidad (hay extensos fragmentos de Shakespeare, Cervantes, Mann, Sade y Dante insertados en el cuerpo de la obra en su lengua original). Culmina con una apoteósica orgía de títeres. La «Antinovela final» pretende develar todos los elementos “novelescos” de la obra y contiene la mayor parte del pensamiento del autor acerca de la novela y de la forma que, a su parecer, debe derogarla (la antinovela). A este respecto, es la sección más metafictiva de todo el libro.

Esto en cuanto a lo estrictamente formal —que, con todo, abarcará buena parte de este ensayo—. Pero *El Bautismo* es también una historia humana, y sobre todo, una parábola sobre la amistad entre los hombres. Narra la vida (o, mejor dicho, la dionisiaca Pasión) del escritor chileno Juan-Agustín Palazuelos, amigo personal de Gac y uno sus maestros literarios de juventud. Palazuelos es otro miembro del club de los olvidados, pero en su tiempo gozó de buena fama, aunque no supo muy bien qué hacer con ella. Su primera novela, *Según el orden del tiempo* (1962), relato de tipo autobiográfico y con un estilo muy influido por Joyce, fue alabada por la crítica especializada. Pero, ya sea por su inmadurez emocional, como se sugiere en *El Bautismo*, ya por razones de otra índole, no logró mantener ese prestigio, y su esperada segunda novela, *Muy temprano para Santiago* (1965), decepcionó a los mismos que lo habían colmado de laureles. Después de eso obtuvo —como se lee en nuestra antinovela— una beca para estudiar en la Universidad de Iowa. En 1969 regresa a Chile y seis días después muere, a la edad de Cristo, víctima de una diabetes aguda. Esta sola y breve biografía basta para convertirlo en una leyenda literaria, semivelada, como toda buena leyenda.

*El Bautismo* pretende develar (y, por tanto, desmitificar) a esta curiosa figura de las letras chilenas, y al mismo tiempo superar a la novela en tanto género cómplice del sistema, que no-*vela* todo aquello que los «poderes terrenales» se empeñan en mantener oculto. Esto tomará, por momentos, los ribetes de una invectiva contra la ficción. Es por esta razón que en estas páginas será de tanta importancia la noción de «velo», la cual tomaré en su dimensión de interdicto seductor, como en el *fin's amors*, pero también figurativamente, como en las esculturas de Bernini, lo que en último término nos llevará a reflexionar en torno a los *pliegues de la escritura*, inestable categoría batailleana-deleuziana que da título al presente ensayo y que, en tanto «interdicto de creación» que tiene lugar en el límite escritural, será cima y sima al mismo tiempo, tránsito esencial — y un yacimiento execrado pero inconscientemente explotado por la antinovela.

Entraré al *Bautismo* desde la embriaguez y el erotismo, que son sus fuerzas motoras más poderosas<sup>4</sup>, y las que acaban corporizándose en la escritura, y discutiré qué tan factible o

---

<sup>4</sup> Como Benjamin deseaba, traen las fuerzas de la embriaguez a la revolución.

utópica puede llegar a ser su empresa, que tiene a la obra cervantina como architexto. En este sentido no seré condescendiente, pues existe una serie de puntos en que Gac y yo chocamos, lo que no quita que su obra me resulte muy valiosa (de otro modo, no me habría ocupado de ella). Al final de todas estas reflexiones, me daré la libertad de proponer mi propia receta para sobrellevar los embates y miasmas con que la sociedad enajena y enferma a sus hijos-padres y, como es de suponer, a la escritura que los testimonia.

Gabriel Acosta Z.



## I. ¿ANTI-NOVELA?

«Toda revolución se evapora  
y sólo deja atrás el limo de una nueva burocracia.»  
Franz Kafka.—

«Soy yo un inventor de muy distinto mérito al de todos aquellos que me precedieron; un músico, incluso, que ha encontrado algo así como la llave del amor...» Así abre Rimbaud una de sus *Iluminaciones*. Otro tanto me gustaría decir, a modo de paráfrasis, de la obra que aquí me requiere, algo así como *es esta una novela de muy distinto mérito al de todas aquellas que la precedieron...* Al echarle un primer vistazo me digo a mí mismo que sin duda ha de serlo, pues su propio autor, sin esperar a que los críticos vinieran a colgárselo, le ha dado el título de «antinovela». Esto es razonable, si consideramos que el “distinto mérito” está desplegado en términos de oposición deliberada con respecto a las demás representantes del género, a la manera de Cervantes que, en su tiempo, escribió el *Quijote* para «derribar la máquina mal fundada» de los libros de caballería — ya tocaremos este punto. El pájaro que se separa de la bandada, o bien odia la dirección que han tomado sus compañeros, o bien se ha prendado de un fulgor perdido en el cielo inmenso. Esta última posibilidad supone la emergencia de una conciencia *outrée*, distinta de la que Aldous Huxley denomina «conciencia normal vigilante», que es aquella condicionada por la cultura. Pero ya se acabó el tiempo de la disidencia santa. Hay que derribar al vestiglo.

Desafortunadamente (o quién sabe si afortunadamente) no basta con la sola voluntad de diferenciación para lograr desprenderse del Sort Sol<sup>5</sup> de la melancolía, así como no basta anteponer el prefijo «anti-» para oponer una obra al corpus genérico al que “culturalmente” pertenece. De modo que no puedo tomar prestadas las palabras del *enfant terrible* para comenzar este ensayo. El distinto mérito de esta «antinovela» no es ciertamente lo que se dice una estrella en la escena literaria. Tanto autor como obra gozan de un espléndido anonimato así en Chile como en el resto del mundo<sup>6</sup>. Aún si este anonimato fuese trocado en nombradía, el panorama no cambiaría bastante. Ocurre que la «antinovela», en tanto antigénero, no representa un estatuto nuevo en la literatura, por el contrario, es una forma ya altamente reconocida y cultivada, y lo que pudiéramos llamar su impulso —que es el del antiarte— ya podemos encontrarlo en las primeras obras vanguardistas del siglo XX, y, caso de ponernos ladinos, en la misma obra cervantina. Lo que hay en *El Bautismo* no es, pues, un mérito imponderable, sino la radical adherencia a una caudalosa y vitoreada contracorriente que, por supuesto, prenderemos y apriscaremos (léase «definiremos») en seguida. Por cierto, quede

---

<sup>5</sup> El «Sort Sol» es una gigantesca congregación de estorninos migratorios que se produce en primavera y otoño en los pantanos del suroeste de Jutlandia (Dinamarca), al ponerse el sol. Es tal el número de aves que allí se reúne que literalmente oscurecen el atardecer, de ahí el término "sort sol" ("sol negro" en danés).

<sup>6</sup> Excepto en Francia, donde su obra es, en general, ampliamente reconocida.

claro desde ya que todo lo que hasta la fecha se ha dicho respecto de la «antinovela» vale para *El Bautismo* pues, quizá en mayor medida que otras producciones, esta es una antinovela deliberada. Pero nada de todo ello cierra ni logra explicar felizmente su forma ni su cometido particular, entre otros motivos porque ello implicaría entrar en la obra, lo que hasta el momento nadie ha hecho.

En este sentido, el cometido de este ensayo es de una índole muy extraña, pionera si se quiere, «inclusiva», y hasta «reveladora», pero por sobre todo hermética. Es por esto —entre otras razones más prácticas— que he preferido no confinarme al análisis interno de la obra, sino más bien rodearla, “asediarla”, como diría Lihn, abordarla desde la periferia de manera que estas palabras puedan ser leídas sin necesidad de conocer el corpus al que aluden. Demás está decir que haber hecho la lectura de *El Bautismo* —que es una lectura muy recomendable, pese a lo que pueda decirse más adelante— facilita enormemente las cosas, pero no llega a ser un requisito. Esto se debe en gran medida a los temas desde los que he querido entrar —asediar— al texto, a saber, el **erotismo** y las **drogas**, experiencias ambas tan *humanas* y controvertidas que difícilmente pueden prestarse a labores especializadas.

\*

Pero pongámonos en marcha. ¿En qué sentido es *El Bautismo* una «antinovela»? ¿En qué estriba su divergencia? ¿Qué códigos de la novela transgrede? ¿Y cuáles preserva? Está claro que ha de guardar al menos cierta fidelidad —mal le pese— para con la novela tradicional, siempre que siga siendo una obra literaria. Repasemos la estatuaría conceptual, ábranse, pues, los polvorientos diccionarios. Transcribo a continuación un fragmento de la definición que Demetrio Estébanez Calderón ofrece de la antinovela en su *Diccionario de términos literarios*<sup>7</sup>:

“Título con el que Morelli, personaje de ficción de una novela de Julio Cortázar, *Rayuela* (1963), designa un tipo de narrativa posible («novela nueva») que, apartándose del esquema tradicional, basado en una estructura cerrada, orgánica y lineal (la “novela rollo” en la que se cuenta una historia perfectamente desarrollada que se lee “del principio al final”), habría de configurar una estructura abierta a la intervención del lector, el cual podría convertirse en “copartícipe y copadeciente” de la experiencia creadora del autor. (...) En último término, la antinovela presenta una forma narrativa en gestación que invita al lector a la creatividad y que, al proponer la posibilidad de diferentes lecturas, revela en su autor la «actitud de quien sólo sabe que no sabe nada y, negando todo dogmatismo, sólo acepta una escritura que revela su propia incertidumbre y su caminar entre tinieblas» (A. M<sup>a</sup> Barrenechea, 1988)”. (pp. X)

De esta definición, telegráfica al fin y al cabo como todas las que pueden extraerse de un glosario, y basada además en una obra en particular (*Rayuela* de Julio Cortázar), se desprenden sin embargo algunas de las propiedades que siempre suelen atribuírsele a la

<sup>7</sup> Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza, 1999.

antinovela, tales como la estructura *abierta* que posibilita la intervención del lector en el acto creativo —lo que, como veremos, representa una utopía—, la búsqueda de una realidad esencial que se encuentra velada por un mundo hostil y fragmentado, y el carácter provocativo y antidogmático que inevitablemente acompaña su gesto. Técnicamente todo esto supone —y Estébanez también lo señala— un quiebre de los esquemas básicos de la narrativa tradicional (argumento, personajes bien delineados, precisión de las coordenadas espaciotemporales, etc.).

Ahora bien, en lo que a mí respecta, nada de esto es determinante en el caso de *El Bautismo*, no al menos en la medida suficiente como para que podamos contentarnos con una definición así. Tratándose de una *escritura proteica* —y el «proteísmo» (que frívolamente puede ser entendido como una mera difuminación de las fronteras genéricas, pero que en realidad implica mucho más que eso) sí me parece un rasgo esencial de la obra—, es muy posible y casi “lógico” que existan instantes en que el argumento, los personajes y las coordenadas espaciotemporales se disuelven, en este caso en pos de la búsqueda de la continuidad erótica y el torbellino de la experiencia alucinógena —el doble tirso enarbolado a todo lo largo de la obra—, impulsos éstos que, por definición, implican *movilidad* y *oscilación*: de la «vida interior» en el caso del erotismo; de la conciencia y la percepción sensorial en el caso de la experiencia alucinógena. Con respecto a esta última, cabe destacar que, a través de un gráfico espetado a mitad de la escritura, ya al final de la obra, el efecto de la *tabernanthe iboga* es representado como una onda “cíclica”, y no constante: «El individuo intoxicado con la droga africana pasa por momentos —a veces horas— de cuasi normalidad, antes de ser sacudido por una nueva oleada alucinatoria.» (Almendo, 228). Pero esta es casi la “receta” de la escritura de *El Bautismo*: oscilación, flujo, des-pliegue continuo. La escritura como reflejo (discurso hialino) de los estados psíquicos de los personajes implicados en la narración —entre otros, el narrador y el autor—. De suerte que aquella mentada y deliberada desviación de las usanzas novelísticas tradicionales, que supuestamente definiría a la antinovela, no debe entenderse como regla sino más bien como una onda más del ciclo, un tempo del aupamiento, un pliegue más en el des-pliegue<sup>8</sup>. Por principio, será bueno entender que aquí —en la dimensión antinovelesca, ya sea en la ostensible o en la utópica— no hay reglamento alguno que valga, excepto aquel que reza que no hay reglamento alguno que valga, contradictorio *ad infinitum* como el «Nada es verdad, todo está permitido» nietzscheano. Pero otros elementos hay que también merecen nuestra atención.

\*

No ha mucho tiempo, un filósofo hoy olvidado por los jóvenes trazó, sin quererlo — que es como mejor resultan las cosas—, *uno* de los caminos de lo que hoy llamamos antinovela... Suele la oposición, con sus cerrojos cruzados, sentar las bases de lo por venir,

---

<sup>8</sup> «Al igual que la crueldad, el erotismo es algo meditado. La crueldad y el erotismo se ordenan en el *espíritu* poseído por la resolución de ir más allá de los límites de lo prohibido. (...) La resolución es tanto más eficaz cuanto que se reserva el retorno a la estabilidad sin la cual el juego sería imposible; esto supone que, a la vez que se da el desbordamiento, se prevé la retirada de las aguas. Es admisible el paso de un ámbito a otro en la medida en que no pone en juego los marcos fundamentales.» (Bataille, 84)

aunque no sería hacerle justicia a José Ortega y Gasset el tomar su escritura como un veto; más apropiado sería compararla a un arrecife de corales, un discurso enriquecido enormemente por la metáfora, esa «derrotada musa legendaria» derrocada por la metonimia y sus des-pliegues virales.

En sus hermosas *Meditaciones del Quijote*<sup>9</sup>, Ortega y Gasset señalaba, refiriéndose a la novela: «La táctica del autor ha de consistir en aislar al lector de su horizonte real y aprisionarlo en un pequeño horizonte hermético e imaginario que es el ámbito interior de la novela.» (177). Esta táctica será denominada como la del *apueblamiento*. «Mas para lograr ese efecto» —continúa— «hace falta que el autor sepa primero atraernos al ámbito cerrado que es su novela y luego cortarnos toda retirada, mantenernos en perfecto aislamiento del espacio real que hemos dejado». Novelar es, pues, confinar al lector en un espacio cerrado. Será el mejor novelista aquel que logre forrar más sietes en su bolsa de cuero. Su galardón será la Rueda de Oro.

Ahora bien, el proceder de la antinovela, al ser un proceder abismado —o «metalingüístico», como prefiere Haroldo de Campos<sup>10</sup>—, que siempre está reflexionando en torno a sí mismo, y al poseer además una forma rizomática, la cual se define por una «circulación de estados», será la perfecta antípoda de aquella táctica. De hecho, su maniobra consiste en jugar a rajar todos los parches de contención, exhibiendo desinhibidamente su *attrezzo*. Anti-novela quiere decir precisamente eso: luxación de todos los métodos de ilusión de los que la novela —y la sociedad, como veremos— se vale para confinarnos en su horizonte. Un hospedaje continuamente interrumpido y sostenido por todo aquello que alguna vez fue evitado o lisa y llanamente prohibido a la hora de escribir una novela. Esto, si bien carece de poder destructivo o desacreditador, logra poner de manifiesto el sentido irracional que tienen las prohibiciones, y la diversidad y amplitud de estrategias capaces de conseguir un efecto «novelesco».

Podríamos decir que la principal ruptura que la antinovela emprende para con el «velo» novelesco consiste en desoír los preceptos orteguianos del apueblamiento. La antinovela no tiene parcela, tras su delirio la finca está en llamas. Profesa, como el género ensayístico, un perpetuo nomadismo. Considérese, para ejemplificar lo anterior, esta flagrante *irruptio* en el cuerpo de *El Bautismo*, post-metamorfosis de la prosa en diálogo dramático y lenguaje acotacional:

«EL AUTOR (*su voz brota al mismo tiempo que se apaga la luz sobre la escena del patio y se enciende otra sobre un rincón de la escena, iluminando un lecho y una cuna; la voz se dirige al espectador-lector*)  
Perdona que me dirija a ti  
De esta manera curiosa,  
Interrumpiendo el curso  
De tu lectura,

<sup>9</sup> Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Espasa Calpe, 1936.

<sup>10</sup> Véase su artículo «Superación de los lenguajes exclusivos», en *América Latina en su literatura*. México: Siglo Veintiuno, 1988. Pág. 279.

De tus imágenes.  
 Quiero decirte,  
 Simplemente,  
 Que me encuentre algo perdido,  
 O, dicho de otra manera,  
 No sé muy bien  
 Hacia dónde avanzar,  
 Cuál camino tomar  
 Desde un punto de vista  
 Estricto retóricamente.  
 Podría jugar la comedia  
 De ser un autor teatral  
 A la manera de Aristófanes,  
 O bien, tratar de volver  
 A la novela,  
 Ese género del que se ha abusado  
 En nuestra época,  
 Pero la verdad es que  
 Para mostrarte  
 Lo que vas a ver,  
 Mucho mejor sería  
 Una buena cámara,  
 Un buen film.  
 Sin embargo  
 —Aquí está mi pregunta—  
 ¿Hay mejor cine que el cine  
 De tu cerebro?  
 Y entre todos los géneros,  
 No es acaso, la poesía  
 —Una sola, indivisible—  
 La materia constante  
 De toda creación?  
 Crea entonces, tú mismo,  
 La forma más apropiada  
 Para relatar los hechos  
 Que van a seguir.  
 Como el Griego —*poiesis*—  
 «Creación» tú también harás.”  
 (Almendro, 159 – 161)

Como puede apreciarse, hay aquí un desinhibido y gratuito *tête à tête* entre el autor y el lector, que corta violentamente el —hace ya rato propenso al desmoronamiento— andar de la narración. Deliberado desmantelamiento de la “carpa” en donde supuestamente debemos comparecer abstraídos de todo lo que se cueza fuera de ella, este paréntesis, como tantos otros desperdigados en el cuerpo escritural, patentiza a la perfección lo que Martín Cerda bautiza en *La palabra quebrada*<sup>11</sup> (un ensayo sobre el ensayo) con el nombre de «escritura heurística», vale decir, aquella que está dispuesta como una búsqueda, y que implica una «conciencia de naufragio»: «Buscar es reconocerse perdido, des-orientado, extraviado, naufragado en una

<sup>11</sup> Cerda, Martín. *La palabra quebrada*. Santiago de Chile: Tajamar Editores, 2005.

realidad extraña y, con alguna regularidad, adversa u hostil.» (Cerde, 137). Sólo que esta conciencia es característica del género del ensayo y, de transparentarse en la novela, ello debe apreciarse al trasluz de los parlamentos de los personajes que la habitan. De ahí que, de entre todos los géneros, sea el ensayo, con la inusitada carga bélica y antidogmática que arrastra<sup>12</sup>, el más cercano al espíritu antinovelesco.

Por otra parte —y esto tiene que ver con lo que señalaba Estébanez Calderón, a partir de Morelli, en su definición de la antinovela—, hay en este párrafo-verso un tras-paso en falso, una invitación a la co-creación que es al mismo tiempo la imposibilidad de su realización. El sólo hecho de su enunciación, de su ofrecimiento, demuele la chance. Ironía del visaje de la libertad o de la profusión de las condenas. El extravío del autor nos arrastra o tan sólo nos molesta, nos jode, nos frunce o nos arquea el entrecejo. Tampoco en *Rayuela* puede hablarse de «cocreación»: el tablero de dirección que precede a la novela representa una libertad demasiado vacua (únicamente ligada a la estructura «combinatoria» de la obra) como para que hagamos parte de la *poiesis*. La patentización de este lapsus no cambia nada, sólo evidencia una fobia al silencio, un pliegue barroco. La página sigue estando llena de grafemas. El único libro que el lector podría llenar es aquel que tiene todas sus páginas en blanco. Lo demás son promesas.

\*

En uno de los artículos que conforman el libro *América Latina en su literatura*<sup>13</sup>, Fernando Alegría se ocupa de la «antiliteratura». Sus reflexiones pueden o no ser aprobadas por aquellos que están leyendo este ensayo, mas a mí me parece que no llegan a resolver el problema:

“La antiliteratura a que me refiero es una revuelta contra una mentira aceptada socialmente y venerada en vez de la realidad. Esta antiliteratura empieza por demoler las formas, borrar las fronteras de los géneros, dar al lenguaje su valor real y corresponder con sinceridad a la carga de absurdo que es nuestra herencia. Lo blasfemo, así como lo irreverente, insultante y hasta lo obsceno, son modos de aclararle al hombre el espejo donde está su imagen. Más que formas de protesta, son actos de conmiseración y de solidaridad en la angustia. La antiliteratura del siglo XX es, entonces, un alegato contra la falsificación del arte y un intento por hacer de éste una razón de vivir, sobrevivir y resolver el absurdo de la condición humana aceptándola hasta las heces.” (Pág. 243)

La revuelta antiliteraria comprende, entonces, y si he comprendido bien el planteamiento de Alegría, básicamente dos clases de operaciones. En primer término, operaciones del tipo destructivo —derribamiento de las formas y de las fronteras de los géneros—; sobre éstas, operaciones de integración —vindicación del verdadero valor del

---

<sup>12</sup> A este respecto véase: Adorno, Theodor. «El ensayo como forma», en *Notas sobre literatura*. Barcelona: Ariel, 1954.

<sup>13</sup> Fernández Moreno, César (coordinador). *América Latina en su literatura*. México: Siglo Veintiuno, 1988.

lenguaje; afirmación del absurdo de la condición humana—, que representarían el develamiento de una mentira que se ha de plasmar en la propia corporeidad escritural. Y es que la mentira social contra la que la antiliteratura se rebela *velaría* una realidad, al parecer desencantadora y dura de aceptar.

Se trata, por lo tanto, de una dialéctica eyección/acreción. La eyección es desbordamiento (exceso) y transgresión de cualquier límite estético o genérico consensuado, mientras que el acrecimiento consiste en la ex-tracción<sup>14</sup> y absorción hacia el centro —o, mejor, hacia el límite— escritural, de todos aquellos elementos (lingüísticos, representativos, filosóficos, etc.) que han sido velados y deformados por la *razón*, pero esto no con el fin de confinarlos a una nueva no-luz como si de un agujero negro se tratase, sino para hacerlos aparecer en todo su esplendor y puedan, a su vez, solidariamente, «aclararle al hombre el espejo donde está su imagen», esto es, erigiéndose como un «desorden a la vez luminoso y violento».

Nótese que para Alegría la antinovela no se rebela contra la novela propiamente tal, sino contra la mentira de la que el hombre es esclavo, y la novela cómplice. Pero ¿cuál podrá ser esa mentira «aceptada socialmente y venerada»? Es curioso, pues parece sugerirse que se trata de «la mentira del orden», tanto social como natural. Mas ¿es posible que alguien, en pleno siglo XXI, sea tan ingenuo como para tragarse esa clase de mentira? Ningún ejemplo daré de lo pueril de semejante farsa, pero es bien claro que el mito del orden murió con su nacimiento. La dialéctica de las prohibiciones, de la que me ocuparé más adelante, es el mejor ejemplo de ello.

No olvidemos, además, que hablamos aquí de una revuelta movida por la compasión hacia el humano enajenado y perdido en una mentira, que es *la* mentira y *su* propia mentira. Tenemos, pues, a la antiliteratura como una tentativa de rescate del ser humano de la prisión en que lo ha recluso su razón, como una escritura-ganzúa. Un acto de piedad iconoclasta: derrumba una falsa imagen “racional” y erige otra violenta, “irracional”, fiel al *caos* que la realidad es en verdad. Pues si la antiliteratura devela las aberraciones de la razón, también devela el caos (lo libera como una Caja de Pandora, diría yo).

Cuando en el mismo artículo Alegría se pregunta contra qué se rebela Cortázar a través de la escritura de *Rayuela*, se responde a sí mismo, inmediata y cabalmente: «contra dos cosas: primero, contra una forma de narrar que corresponde a una falsa concepción de la realidad (...); y segundo, contra un lenguaje que masticado y rumiado hasta la excrecencia termina por desvirtuar la expresión literaria » (245). Pero ¿cómo? ¿Puede la antiliteratura —y, por extensión, el antiarte— ser la expresión de un sentimiento de reforma social y de una búsqueda de pureza del lenguaje? ¿Entonces las trasgresiones que despliega están al servicio de la prohibición de todo lo que es «ilusorio» y «deformante»? ¿Podría hablarse entonces de una forma *reformante*? Increíblemente, esta concepción de la antiliteratura coincide en muchos

---

<sup>14</sup> Implica tanto “sacar algo que está hundido, inmerso o sepultado en algo”, en este caso en el olvido negativo, como también “moverlo, arrastrarlo”, con el fin de desplazarlo de su centro, descentrarlo. Un movimiento, pues, tanto en sentido horizontal como vertical.

aspectos con la que expresa el personaje de Rafael en *El Bautismo*, en la conversación que sostiene con Gabriel y Carlos Alberto, en el «Libro Primero»:

“«¡Exacto!», confirmó Rafael. «De eso se trata: la novela nos esconde la realidad, nos hace ver monstruos y peligros que construye ella misma impidiéndonos un contacto preciso con nosotros mismos y con el mundo circundante (...). Lo que pasa es que nadie ha entendido el exacto sentido del mensaje de Cervantes: el Quijote no fue escrito con la intención de reformar el género novelesco, desde siempre degenerado, sino para eliminarlo de modo definitivo. Por desgracia Don Miguel se murió antes de llevar a cabo su empresa, dejando la impresión engañosa que el Caballero de la Triste Figura no es más que el modelo triunfante de una nueva novelística a perpetuar. *Verstebes?* Ahora, si yo me he lanzado en la producción de mis antinovelas —y creedme, amigos míos, es algo muchísimo más difícil que escribir una novela— se debe a mi deseo de reencontrar un equilibrio mental indispensable en mi vida y a mi ambición de descubrir un nuevo camino poético que me permitirá ayudar al desarrollo de la sociedad humana.» (Almendro, 43 – 44)

En mi opinión, la antiliteratura —caso de que algo pudiera llegar a denominarse así— en ningún caso tendría por norte contribuir al «desarrollo de la sociedad humana» (este es un fin gregario y un fin *tabú*). El hecho de que se yerga contra la falsedad que la novela avala velando la “verdadera realidad” —otra utopía—, no significa que sea un instrumento de “progreso” —otra...—, aliado de los hombres y las mujeres, ni siquiera individualmente considerados, tanto menos en masa... Esa antiliteratura de la revelación y del rescate de que habla Alegría no puede convencernos. El género humano no es la princesa que espera en la torre, custodiada por un dragón que le impide conocer el mundo que la circunda. Los humanos no son (sólo) víctimas. Y la criba desorienta.

Al propio Alegría se le escapa en un momento: «El artista revolucionario procede a cortarles las costuras al arte institucional no porque deba seguir un programa, sino por necesidad personal.» (244). Eso es, precisamente, lo que yo pienso. La antiliteratura debiera ser la «apoteosis de la soledad», o no ser nada. No ser una vindicación del lenguaje o de la cultura sino una lucha contra ellos, malversadores del espíritu.

\*

Pero seamos sinceros, el «anti-» que contiene la antinovela no quiere decir mera oposición, simple espejo de inversión: quiere decir que la novela queda muerta (como en la voz antiséptico). El tiempo de la novela ha pasado, y una nueva forma —hija suya, de cualquier manera— pasa a reemplazarla. Raras veces un derrocamiento prescinde del regicidio. Es la metáfora de Cronos, de cuyos miembros nacen potestades menores que van siendo engullidas, y que no ven la luz hasta que una de ellas se rebela contra el progenitor, dándole muerte. La antinovela mata a la novela para poder *ser*, este es el verdadero sentido de su nombre.



La antiliteratura que describen —y en la que creen— Alegría y Rafael, que en *El Bautismo* representa a Juan-Agustín Palazuelos, *todavía adolece de fe*. Tiene ansia de verdad y de «equilibrio mental», confía ciegamente en la revelación que se oculta tras el velo, y si admite el absurdo se piensa a sí misma, en tanto representante del Arte, «una razón de vivir, sobrevivir y resolver» ese absurdo. Se trata de una reforma o, en último término, una contrarreforma. Sea, pues, literatura de la caridad, o del desenmascaramiento (antibáquica, por cierto), o de la apología del arte, del lenguaje y la sociedad, pero no antiliteratura. Si no somos capaces de matar no debemos autoproclamarnos asesinos.

\*

sección de oscilación del velo

Entiéndase bien: no es que yo esté empeñado en ver en la «antiliteratura» esa transgresión ilimitada que George Bataille se niega a tratar en *El Erotismo*, pero sí veo muerte —el sólo nombre ya señala un “letricidio”—, y también una proscripción de grandes magnitudes, al menos lo suficientemente radical como para quedar fuera del campo de la refundación y la reivindicación de cualquier valor “perdido”. Lo que me choca de la definición que Alegría y Almendro (por medio de Rafael) dan de la antiliteratura es su dimensión de utilidad. Me resisto a la función política y/o social que quiere dársele.

Por alguna «razón» triunfó la innominada creencia de que la antinovela cumplía —no sólo se proponía, sino que cumplía— una función *reveladora* de las verdades que al hombre le estaban ocultas, entre otros casi infinitos velos de todo tipo, por la forma novelesca. Olvidaron ésos que, dejando de lado las necesidades fisiológicas, lo único que el humano necesita es la tiniebla. «Es la incertidumbre lo que le encanta a uno, todo se hace maravilloso en la bruma» (Dostoievski en *Noches Blancas*)

Fernando Alegría concluye su artículo afirmando que «la antinovela latinoamericana es un intento por desarmar la narrativa para hacerla encajar en el desorden de la realidad. Es también una autovisión crítica del intento y una afirmación heroica, es decir, cómica, del absurdo de éste y de todo intento metafísico en que meta mano el hombre.» (247). Pero este des-encaje corre el riesgo de ser repelido por el caos estático y proliferante en que la realidad actual se ha convertido. Cría cuervos...

El prefijo «*anti-*» rebasa la transgresión real que se ejecuta en esta novela. **Una antinovela es una utopía.**

No hay que pecar de ingenuos. *El Bautismo* es un verter. Almendro conoce la teoría; su «antinovela» es la aplicación de esa teoría. La antiliteratura es esencialmente *impura*. No es fruto del estro ni de la Musa, sino, muy por el contrario, escritura que ha comido —que ha

saboreado, como diría Barthes— del árbol del conocimiento. Sus oscilaciones están monitoreadas por el raballo del ojo de quien los ejecuta. Ha perdido la *gracia* de que habla Von Kleist en *Acerca del teatro del las marionetas*. Todo tiene un precio. En este caso puede hablarse de ‘escritura sacrificial’.

*En el sacrificio —experiencia sagrada— se está ante el espectáculo del «ser continuo», según nos explica G. Bataille, que entiende este espectáculo en plan catártico, y que yo entiendo como apoteosis del velo. El derramamiento es la instancia del velo, pues la revelación es una dádiva velada, como los desnudos. Ahora bien, todos los movimientos «anti-» presumen de abolir el velo, pero ello es (como no sea parcialmente) imposible. La escritura es un velo, y el conocimiento —separadamente o en su conjunto— también lo es. De suerte que estamos ante una escritura que profesa la utopía y que arrequinta sus cabos desde la promesa imposible. ¿Representa ello un pecado? No, y tampoco una maniobra demagógica, pero constatamos que se trata de una arremetida en la que se depositó todo el rescoldo de confianza que quedaba, como a un felino que se propusiera un salto, pero que no logró derribar la puerta contra la que todos los arietes anteriores en vano se han estrellado.*

En el prólogo al *Quijote* de 1605, Cervantes señala que «todo él es una invectiva contra los libros de caballerías». Eso está muy bien, pero todos sabemos que lo verdaderamente importante en aquel libro no radica precisamente en esta invectiva. De hecho, podría decirse que ello constituye el pre-texto de la escritura; el devenir de ésta rebasa su cometido. No pueden el odio ni la sátira ser el culmen de una verdadera experiencia literaria. «Busca la profundidad de las cosas; hasta allí nunca logra descender la ironía» decía Rainer Rilke.

Una antinovela como *El Bautismo* le debe mucho al método científico. En verdad, es más un desafío de ingeniería que una maniobra de derribo, aspecto que la pone al mismo nivel que las novelas, «urdidoras de realidad». Un antinovelistas debe ser ducho en agujijones y blasfemias lo mismo que en dioses y mecánica aeronáutica.

Fueron los «caballos de la instrucción», y no los «tigres de la ira», los que escribieron este ex-ceso y esta disidencia.

La verdadera antinovela todo lo trastoca: esa es su ufanía. Nada nuevo pone sobre el mundo: he ahí su vergüenza.

\*

En *El Bautismo*, lo novelístico aparecerá como sinónimo de «falso». Al menos eso es lo que se da a entender en la «Antinovela final», donde (supuestamente) todo lo que en la historia se aparta de la realidad es develado, desde las historias familiares de los personajes hasta el hecho de que el vehículo descrito en el Libro Primero —que en una de mis lecturas

alegóricas identifiqué con la barca de Caronte— no haya sido realmente una «magnífica limosina» sino un Ford Falcon... Esto no puede por menos que resultar problemático y hasta peligroso, pues lo contrario de lo novelístico —o sea lo antinovelístico— vendría a ser difícilmente diferenciable de la crónica. Desoír lo que Siegfried Schmidt denomina la regla «F» significa ceñirse un corsé que tal vez nos impida movernos. Almendro nos lo expone en términos de materialismo/idealismo:

«Novela, sin embargo, que en cuanto género literario no es más que el producto escritural de un pensamiento —el pensamiento «novelesco»— apoyado esencialmente en la fantasía, en la ficción. Pensamiento (el «novelesco») que corresponde al modo de pensar fundamental de la humanidad desde hace al menos seis siglos y que intenta, impenitentemente, subsistir la ficción a la realidad. Expresado desde el punto de mira del idealismo, todo ser humano —incluso tú, lector incrédulo— sería un novelista, un pensador que en el íntimo secreto de su cerebro novela, sin cesar, su realidad. Denunciar, pues, la práctica novelística es otro método de oponer radicalmente al idealismo, la concepción materialista de la vida.» (Almendro, 255)

La propuesta materialista de Almendro se levanta, pues, contra el falsario velo de la ficción. Pero ¿acaso existiría *El Bautismo* de no ser por los des-plegues de este velo que oscila a lo largo de todo su cuerpo, con-fundiéndose con él como en las transverberaciones barrocas? ¿Qué podría desmentir si no nos hubiera hecho pasar una dionisiaca «velada» en la casa de Rafael en Guayacán, si no nos hubiera llevado a las costas de Isla Negra o a las sórdidas callejuelas de la noche valenciana? Todo parece indicar que Almendro tiene una idea equívoca del *obstáculo*, que, como veremos más adelante, representa el verdadero incentivo de las empresas más ambiciosas.

“A la acción poética genuina sucede la pasión fantástica, y toda dialéctica materialista, concreta y eficiente, entre la escritura y la vida, es obstaculizada. Reina la literatura novelesca y su motor mórbido, la ficción, terreno privilegiado de la mentira, del error. El siglo XVI verá, pues, el auge de un género fundado en la imaginación enloquecida, alienada, y cuyo objetivo primero es el de ornamentar la fealdad, de asegurar la «buena conciencia» de la nobleza. Recién en el siglo XVII, cuando el mal ya se ha propagado, aparecerá la primera denuncia saludable de la mentira novelada: la tentativa de Cervantes que —perpetrada en la atmósfera aún pesante del Siglo de Oro español— se perderá quijotesca en el equívoco.” (260)

Intentaré, en las páginas que siguen, suavizar esta invectiva —mantenida hasta el día de hoy por Gac en sus *intertextos*— a través de la apertura de ciertos conceptos que quizá no tienen por qué ser “blanco o negro”, sino que preexisten como un limo esencial cuya forma definitiva depende de la labor de sus cultores. Así se tendrá una idea más clara de lo que entiendo por *pliegues de la escritura*.

## II. EL VELO REBELADO

«A través de los velos de la carne veo en ella algo divino.»  
Gérard de Nerval.—

«*Todos* los medios con que se ha pretendido hasta ahora hacer moral a la humanidad han sido radicalmente *inmorales*».

Nietzsche.—

Como puede preverse, en este ensayo será de especial relevancia la noción de «velo», lo cual es lógico dadas las dos vertientes desde las que abordaré mi objeto, esto es, la experiencia erótica y la experiencia alucinógena, temas ambos considerados (no desde siempre, como veremos) réprobos e indignos de aparecer a la luz. Ahora bien, ¿cómo surgió este prejuicio —que así podemos llamarlo de momento— en Occidente? ¿Cuándo se “velaron” estas experiencias tan fundamentales en la vida de los humanos?<sup>15</sup>

Para nadie son desconocidas (aunque tampoco conocidas, claro está) las fiestas del culto de Dioniso, las famosas leneas y dionisiacas que se celebraban en la vieja Atenas, y, en general, la naturalidad, ingenuidad y desinhibida alegría con que los helénicos se entregaban a los placeres de la bebida y la carne. El pueblo griego era un pueblo carnal y apasionado. Las célebres procesiones —el *tíaso*— timoneadas por un falo monumental y las bacanales que ensangrentaban los médanos de Simila nos lo dicen desde lejos.

La Antigua Grecia no tuvo velo<sup>16</sup>, fue por esencia el escenario y la simiente de todo lo no-velado<sup>17</sup> —recuérdese en este sentido la pulcra desnudez, libre de pliegues, de las esculturas helénicas de la época clásica<sup>18</sup>, así como las morosas retrospecciones que cortan y

---

<sup>15</sup> Para Bataille, el erotismo es el impulso vital que nos diferencia, en cuanto humanos, del resto de los seres vivientes. Por otro lado, Nietzsche, si bien con un acento algo desdeñoso, se preguntará en *La Gaya Ciencia* “¿Quién nos contará alguna vez la historia de los narcóticos, que es casi la historia de la cultura, de la denominada cultura superior?”.

<sup>16</sup> Si bien es cierto que en *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche considera la creación del panteón olímpico precisamente como un velo que los griegos se vieron forzados a interponer entre ellos y las horrorosas e inexplicables manifestaciones de la naturaleza, no lo es menos el hecho de que esos dioses son más humanos que ningún otro, y que, lejos de ser insondables, aparecen como «resplandecientes criaturas oníricas», a tal punto que sería más apropiado decir que lo que hicieron fue levantar un *espejo*. Por otro lado, si la conciencia apolínea vela el mundo dionisiaco, no por ello éste deja de ser el contrapunto de aquella y, en todo caso, de manifestarse periódicamente revelando la Unidad esencial que todos somos: «... [bajo el influjo de lo dionisiaco] cada uno se siente no sólo reunido, reconciliado, fundido con su prójimo, sino uno con él, cual si el velo de Maya estuviese desgarrado y ahora sólo ondease de un lado para otro, en jirones, ante lo misterioso Uno primordial.» (Madrid: Alianza, 2000. Pág. 46).

<sup>17</sup> Anfib.: de lo “sin velo”, pero también de lo “novelado” en sí, en el sentido de que la epopeya griega es la indiscutible precursora de la forma novelesca, pese a que ésta sea entendida como una forma «velada» en este ensayo.

<sup>18</sup> Nietzsche, refiriéndose a los griegos, resalta «la aptitud plástica de su ojo, increíblemente precisa y segura, así como su luminoso y sincero placer por los colores». (Ibíd. Pág. 49)

retardan el cuerpo de la epopeya (vg.: el “catálogo de naves” en *La Ilíada*) con el fin de «no dejar nada a medio hacer o en la penumbra». El fondo del estilo homérico consiste en «representar los objetos acabados, visibles y palpables en todas sus partes, y exactamente definidos en sus relaciones temporales y espaciales»<sup>19</sup>. Semejante disposición hacia la vida, semejante «impudicia» no tornará, a no ser por mediación de una catástrofe global (una que vaya más allá de la ruina) que convierta en polvo, y no polvo enamorado, todos los nombres de nuestros dioses y nuestros héroes, todas nuestras hazañas y aberraciones.<sup>20</sup>

Ahora bien, en las antípodas de esta tendencia a la claridad y a la desnudez de los griegos se sitúa la tradición judía del «revestimiento», quizá el primer antecedente histórico del velo en tanto que deliberada (y estratégica) ocultación. En el Antiguo Testamento no constan las descripciones exhaustivas ni las especificaciones espaciotemporales que caracterizan al estilo homérico, muy al contrario, el contexto es por lo general dejado en la penumbra y sólo el factor ‘sine qua non’ de lo que *se quiere decir* es resaltado. A este respecto debemos hacer dos observaciones importantes. En primer lugar, que este efecto de indeterminación, conseguido gracias a la aplicación de claroscuros, le confiere a los “personajes” (que casi teme uno calificar como tal, por ejemplo, a un Rey David) un trasfondo sin precedentes hasta entonces — superior al que tienen los héroes homéricos, por cierto— y conviene como ningún otro a la apertura del texto desde la esfera del análisis a la de la interpretabilidad<sup>21</sup>. No podemos saber si esta era o no la intención de sus cultores —presuponiendo la imposibilidad de cultores celestes—, y lo más probable es que, al menos desde un plano estético, no lo haya sido, pero de todas formas nadie pondrá en duda que las Escrituras Sagradas rebasan las intenciones didácticas que uno puede atribuirle. Y con esto tiene que ver la segunda observación, pues este *querer decir* velado y reflejado —reflejo de sombras— en el cuerpo de la escritura coincide con los primeros guiños del adoctrinamiento de las religiones y con la «ofrenda de la culpa» por parte de éstas a los rebaños de la humanidad. Parece difícil concebir al velo como ajeno al concepto de pecado.

En el mito del Árbol del Conocimiento se habla de una revelación desgraciada que determina la caída de la humanidad desde un estado de gracia divina al de una (sufriente) conciencia de sí, y, junto con obsequiarle el fardo de la culpa, se sientan las bases de la

---

<sup>19</sup> Véase “La cicatriz de Ulises”, en *Mimesis* de Erich Auerbach.

<sup>20</sup> Si algo sagrado hay en la vida ello no estriba precisamente en honrar a los muertos —no estriba en la *historia*—, sino en el privilegio de disfrutar y sufrir, de *ser parte* (fragmento) de un drama destinado a la nada; un drama sin huella que se lleva a cabo entre dos actos desconocidos; un drama que a nuestros ojos parece inabarcable, pero que en la incesante y remota juerga de los astros no es más que un lampo gris. ¿Quién puede decir cómo lucieron los tiranos anteriores y cómo lucirán los próximos profetas?

<sup>21</sup> Así coteja Erich Auerbach los estilos homérico y bíblico, respectivamente: «No es fácil concebir estilos más contradictorios entre sí que los de estos dos textos, antiguos y épicos en la misma medida. Por un lado, figuras totalmente plasmadas, uniformemente iluminadas, definidas en tiempo y lugar, juntas unas con otras en un primer plano y sin huecos entre ellas; ideas y sentimientos puestos de manifiesto, peripecias reposadamente descritas y pobres en tensión. Por el otro, las figuras están trabajadas tan sólo en aquellos aspectos de importancia para la finalidad de la narración, y el resto permanece oscuro; únicamente los puntos culminantes de la acción están acentuados y los intervalos vacíos; el tiempo y el lugar son inciertos y hay que figurárselos; sentimientos e ideas permanecen mudos, y están nada más que sugeridos por medias palabras y por el silencio; la totalidad, dirigida hacia un fin con alta e ininterrumpida tensión y, por lo mismo, tanto más unitaria, permanece misteriosa y con trasfondo.» (Auerbach, 17)

desnudez vergonzosa y del ropaje como un velo que *permite ver* sin que el pecado original nos sea enrostrado —esta dimensión *anestésica* del velo será muy importante en este ensayo—. Pero ¿no era acaso el estado inicial de «gracia divina» un velo también? Qué duda cabe, se trataba de un velo espiritual (las tinieblas de la mente) con que Dios mantenía cegado al humano. Una vez que éste se rebeló, desobedeciendo el primado de la ceguera, entonces el velo se materializó.<sup>22</sup>

Tanto la desnudez de los griegos como el velo de la tradición judía adquirieron, con el tiempo, el status de primados metafísicos, como señala Mario Perniola en su bello artículo "Entre vestido y desnudo"<sup>23</sup>. Lo que conecta a estas dos tradiciones es la calidad de «dimensión absoluta» que le otorgan a la visibilidad. En el Antiguo Testamento es la noción de *kábôd*, «vestimenta gloriosa», la que —reflejando la gloria de Dios, que reviste de luz su poder para aparecer ante nuestros ojos— posibilita una experiencia trascendental, impidiendo al mismo tiempo una visión trastornadora. Entre los griegos, el platonismo llevó la obsesión por la claridad de la visión a la mismísima «contemplación de las ideas», como se desprende de la famosa alegoría de la caverna. «De esta concepción de la verdad» —dice Perniola— «como exactitud de la mirada y de la sustancia eterna como objeto de una visión intelectual nace la metáfora de la *desnuda verdad*: sobre la base de esta se considera a todo el proceso del conocimiento como un quitar velos al objeto, un despojarlo enteramente, iluminándolo en todas sus partes.» (239).

Como podemos ver, de un lado existe un «velo de luz», requisito y filtro de cualquier potencial visión, y del otro, una verdad —o una idea— sólo asequible a punta de interpretar las sombras (los velos) especulares. Se tocan, es evidente. Ocultación y desvelamiento acabarían borrando sus fronteras y entrando en una inestable relación de superestrato. En la formación de esta dialéctica el cristianismo desempeñó un papel fundamental, lo mismo que en la posterior conversión de la misma en un interdicto moderno, como se verá a continuación. El *velo* no es, pues, una noción estática, sino que aparece determinada por los constantes tránsitos entre uno y otro estado, cierre/abertura, tiniebla/transparencia, pliegue/despliegue, etc., y su metáfora (desplazamiento) esconde, según corresponda en cada caso, los conceptos de 'pecado', 'prohibición', 'tabú', 'erotismo' y 'mecanismo anestésico'. Estas serían las *key words* de un ensayo sobre el velo.

## EL VELO ERÓTICO

Me ocuparé en primer término del velo impuesto sobre la experiencia erótica. Para eso tengo a bien tomar como punto de partida la revisión de uno de los tantos rounds que el

---

<sup>22</sup> Una lectura perversa del mito del Árbol del Conocimiento podría entender la materialización del velo como el recurso del dios ofuscado. Cuando Adán y Eva comen del fruto del Árbol «cobran conocimiento de su desnudez ante los ojos de Dios, y por esta razón son expulsados del Paraíso». El dios-voyeur entra en cólera en el momento de "verse visto viendo".

<sup>23</sup> Perniola, Mario. «Entre vestido y desnudo», en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, coord. por Ramona Naddaff, Nadia Tazi, Michel Feher, Vol. 2. Madrid, Taurus, 1992.

cristianismo ha disputado con el arte de la pluma, concretamente el de la represión de la literatura erótica en los tiempos de la Reforma. La escritura confina con la existencia y corporiza el devenir humano, a tal punto que unos cuantos grafemas extra-limitados pueden llegar a ser con-fundidos con unos cuerpos infames; ambos pueden ser considerados «despojados». Demasiado bien lo saben los librepensadores silenciados —pero eternizados— por la hoguera.

Por su particular *modus operandi* este episodio de persecuimiento entra mejor en la categoría de *velo* que en la de una prohibición a secas, o que las prohibiciones analizadas por George Bataille en *El Erotismo*, que suponen un diálogo con la transgresión. Más que un ocultar mostrando, hay aquí una retahíla de fases y tránsitos dentro de un mismo proceso. Esta forma erótica y metamorfa es inherente al velo, cualquiera sea la lectura que de él se haga.

Bien. El dispositivo de ocultación y censura de la literatura erótica fue, pues, instalado<sup>24</sup> por el cristianismo, aunque no por el cristianismo primigenio —también llamado cristianismo inexistente—, ni tampoco por su corriente medioeval o renacentista. En la Edad Media, las trovas y las farsas todavía se permitían muchas libertades en el tratamiento de lo erótico, y en el Renacimiento lo que se verifica no es un rechazo, sino más bien un refinamiento del género. De hecho, aquellos que la cultivaban solían desempeñar importantes cargos políticos o religiosos (incluso en el papado, como en el caso, por ejemplo, del humanista italiano Poggio Bracciolini), determinante que no les impedía abordar temas que hoy serían motivo de escándalo si fueran siquiera rozados por la pluma de sacerdotes y mandatarios.

A diferencia de lo que muchos podrían pensar (y con razón), los cristianos no han condenado desde siempre las obras licenciosas, muy al contrario, «personalidades de la alta sociedad cristiana escribieron poemas eróticos» (Alexandrian, 30), sobre todo en los albores de la Edad Media. Tales son los casos del diplomático y rétor latino Ausonio, y del abogado Agatías, llamado Escolástico, por nombrar a los más importantes. Según se dice, los poetas eróticos cristianos incluso añadieron nuevos aderezos al tópico, como lo es la celebración de «los encantos voluptuosos de las mujeres maduras» (30). No fue, pues, durante el desarrollo de un movimiento cultural en particular, ajeno al dogma, cuando la literatura —y con ello la experiencia— erótica comenzó a ser velada por el cristianismo, sino en el contexto del cisma de la iglesia occidental en el siglo XVI, marcado por la guerra entre católicos y protestantes. Especial importancia en este punto tuvo el problema de la venta de indulgencias, que Lutero le enrostrara a la Iglesia católica. Surge de pronto el concepto de «puritanismo», disputada hostia embadurnada de cieno y esputos:

«La represión de la literatura erótica comenzó a hacerse efectiva a partir de la Reforma, en la atmósfera de las guerras entre católicos y protestantes. Luteranos y calvinistas reprochaban a los «papistas» el que favorecieran la comisión de todos los pecados, especialmente el de lujuria. Éstos a su vez replicaron acusándolos de no estar exentos, y citaron como pruebas escritos hugonotes que contenían muchas indecencias. A ello siguió un movimiento

---

<sup>24</sup> Tal cual, instalado y talado al mismo tiempo.

de intolerancia en ambos campos, cada uno de ellos pretendía jactarse de tener adeptos irreprochables. El puritanismo irrumpió en las costumbres por el efecto de esas militancias religiosas antagónicas.» (Alexandrian, 105)

¿Qué es lo interesante de todo esto? En primer lugar, y entendiendo el velo como una de las formas de interdicción, el hecho de que su origen está íntimamente ligado a los conceptos de renegación y de *disputa*. Una disputa es una competición para obtener algo, así dos hienas por un trozo de carroña; ahora bien ¿qué es lo que se quiere obtener aquí? Una cosa que, proviniendo de un «rebaño» agitado, es, en realidad, bastante previsible: distinción<sup>25</sup>, y, más pretenciosamente todavía, la ilusión de suprahumanidad, so capa de «pureza». Acto seguido, se bajan las persianas y caen los velos para ocultar al bando enemigo (que curiosamente —o para variar— sirve al mismo dios) toda falencia o desbarajuste — todo punto débil<sup>26</sup>. Como es sabido por todos, aún Aquiles, el semidiós, poseía un punto débil, pues todo lo que es siquiera fraccionalmente humano es mortal por esencia — y también imperfecto, según queramos verlo desde un ámbito moral. Para efectos de disputa, los preceptos divinos son *el* punto débil por excelencia, pues éstos enseñan encarecidamente el «amor al prójimo», de suerte que en esta maniobra de fuselaje, y mediante tácito consenso, Dios será lo primero en ser ocultado, acción sin la cual sería imposible seguir la línea deseante. Así entendida, la bajada de los velos es un acto de renegación y endiosamiento: una quizás no tan ciega herejía de considerables proporciones.

Tenemos, pues, una prohibición puritana que fluye desde un venero que la desmiente, y que busca la *visión* de una condición imposible, esto es, la de suprahumanidad, por medio de la *ocultación* de sus condiciones naturales. Esta es la contradicción de concepción —y de concepto—, en segundo lugar hay la contradicción *in factum* o de praxis. Prosigue Alexandrian:

“Tal evolución se consumó paso a paso. En principio porque protestantes y católicos, para reprocharse mutuamente sus pretendidas bajezas, emplearon un vocabulario tan crudo, evocaron tales bacanales, que las obscenidades más fuertes de ese período se encuentran en los escritos de teólogos e historiadores.” (105)

Aquí aparece, casi en toda su integridad, el velo revelado. La absurdidad acecha a pocos palmos de distancia. No bien se dio inicio al cuestionamiento y la censura de la literatura erótica, sus más fervientes incitadores procedieron a pasarla por alto, dándose en sus escritos más licencias que nunca — ¡y esto con el fin de afirmar la prohibición! Des-pliegue del velo: cierre y abertura al mismo tiempo. La imposición del velo —el acto de velación— requiere calarlo con más pujanza y mayor pecaminosidad aún que la mostrada por aquello que se desea ocultar. Es predicar la paz metralleta en mano, ni más ni menos. La prohibición se

---

<sup>25</sup> [anfib.]

<sup>26</sup> Paul Valéry escribe: “No es preciso atacar a los otros, sino a sus dioses. Hay que abatir los dioses del enemigo. Pero, ante todo, conviene, pues, descubrirlos. Los hombres ponen gran cuidado en ocultar a sus verdaderos dioses.” (Valéry, Paul. «Oculto a tu dios», en *Tel Quel I*. Barcelona: Editorial Labor, 1977.)



impone a partir del antejemplo, a partir de una transgresión pre-clara que la legitime. «Todas las grandes cosas deben llevar primero máscaras terroríficas y monstruosas para grabarse en el corazón de la humanidad». Ahora bien, este modo más bien jánico de proceder resulta no ser ajeno a la primitiva forma de instaurar las prohibiciones en las sociedades rudimentarias, sobre todo aquellas que tenían por objeto, precisamente, “excluir la violencia”. Se nos revela, pues, ahora sí, el verdadero origen del velo, esto es, el del *tabú*:

“Pero las prohibiciones, en las que se sostiene el mundo de la razón, no son, con todo, racionales. Para empezar, una oposición tranquila a la violencia no habría bastado para separar claramente ambos mundos. Si la oposición misma no hubiese participado de algún modo en la violencia, si algún sentimiento violento y negativo no hubiese hecho de la violencia algo horrible y para uso de todos, la sola razón no hubiera podido definir con autoridad suficiente los límites del deslizamiento. Sólo el horror, sólo el pavor descabellado podían subsistir frente a unos desencadenamientos desmesurados. Tal es la naturaleza del *tabú*: hace posible un mundo sosegado y razonable, pero, en su principio, es a la vez un estremecimiento que no se impone a la inteligencia, sino a la *sensibilidad*; tal como lo hace la violencia misma.” (Bataille, 67)

En *Totem y tabú*<sup>27</sup> —libro que constituye una tentativa de integrar el método psicoanalítico a la antropología—, Freud entiende el *tabú* de los pueblos primitivos polinésicos en relación con la psiquis de los neuróticos obsesivos, pero no por ello deja de pasar revista a la evolución del concepto a través de los tiempos. Uno de los rasgos que se repite y que caracteriza a las prescripciones *tabú* es precisamente el hecho de que carecen de todo fundamento —son gratuitas—, lo que significa que los pueblos primitivos ignoraban la razón de ser de las limitaciones a que estaban sometidos, pero aún así estaban convencidos de que, caso de violarlas, caería sobre ellos la peor de las desgracias. Este castigo se atribuyó primeramente a una fuerza interior que se desencadenaba automáticamente, no bien la falta había sido consumada, lo que significaba que «el tabú se vengaba a sí mismo». Pero luego, con el demonismo, esta tarea se transpuso al poder de las fuerzas demoníacas que los mismos pueblos se habían representado. Personalmente, creo que esta etapa en la transformación del concepto de *tabú* es de suma importancia<sup>28</sup>, y que ha perdurado hasta nuestros tiempos modernos bajo el remanente nunca suficientemente cauterizado de la superstición, que es algo así como la cara *underground* del *mal du siècle*. Más tarde sería la sociedad misma quien asumiría la imposición del castigo, temerosa de atraer sobre sí el infortunio (considérese el caso de Edipo), con lo que el *tabú* acabaría, en definitiva, constituyendo una prohibición tradicional y ética impuesta por la ley.

---

<sup>27</sup> Freud, Sigmund. *Totem y tabú*. Buenos Aires: Santiago Rueda, [1900].

<sup>28</sup> S. Freud le resta importancia al demonismo en su noción de *tabú* (pues para sus fines esa dimensión es intrascendente), pero el psicólogo Wilhelm Wundt —a quien Freud cita— dice, refiriéndose a la ulterior conversión del concepto de *tabú*: “Pero el mandamiento tácito disimulado detrás de las prohibiciones tabú, las cuales varían con las circunstancias de lugar y tiempo, es originariamente el que sigue: Guárdate de la cólera de los demonios”. (33)

Esa pulsión por desviar la desgracia es un aspecto a tener en cuenta si se quiere comprender por qué existió (y existe) la prohibición de *nombrar* al objeto sobre que ha recaído *tabú*. Puesto que desde tiempos inmemoriales las cosas han venido representando las palabras que las designan —y no al revés, como debiera ser—, el hombre se refiere a las cosas que teme con un nombre que no les corresponde. De ahí que en *La deshumanización del arte*, Ortega y Gasset identifique al espíritu del *tabú* con el origen de la metáfora, como una primitiva pulsión por evitar una realidad, por cierto, ineludible, y alarmantemente verbalizada. En el fondo de aquel desplazamiento habría un miedo cósmico originario. Es la metáfora usada como un velo.

Una de las categorías más notables que la noción primitiva de *tabú* entraña es la del *contagio*. En efecto, las prohibiciones-tabú parecen descansar en la creencia de que existen ciertas personas u objetos —y también estados, tales como la preñez, la menstruación, la pubertad o la muerte— que llevan dentro de sí una fuerza o energía muy peligrosa, la cual es susceptible de transmitirse por medio del contacto:

«El tabú se supone emanado de una especial fuerza mágica inherente a ciertos espíritus y personas y susceptible de transmitirse en todas direcciones, por la mediación de objetos inanimados. Las personas y las cosas tabú pueden ser comparadas a objetos que han recibido una carga eléctrica; constituyen la sede de una terrible fuerza que se comunica por el contacto y cuya descarga trae consigo las más desastrosas consecuencias, cuando el organismo que la provoca no es lo suficientemente fuerte para resistirla.» (Freud, 29 – 30)

Por lo tanto, aquel que ha violado una prohibición-tabú, tocando algo que poseía tal condición, se convierte, a su vez, en prohibido e interdicto — en *tabú*. Nadie debe ya entrar en contacto con él de ahí en adelante: es asesinado o bien desterrado. La prohibición central en el tabú es, pues, la del contacto. Y si bien Freud acabará por apartarse del aspecto mágico inherente al tabú (postulando por ejemplo que el mentado “contagio” no es en verdad más que el inminente peligro de que el transgresor incite a los demás miembros de la comunidad a imitar su ejemplo) yo quisiera preservarlo, en todo su hermoso alcance, aunque esto conlleve bienvenido ciertas tinieblas. Y es que la escritura justamente lo que hace es *tocar el cuerpo*. Esta afirmación pertenece al filósofo francés J. L. Nancy<sup>29</sup>, y reposa en el supuesto de que tanto el cuerpo como la escritura tienen su lugar en el *límite*, produciéndose entre ambos un «toque» que genera una mutua interrupción. Si tomamos a la literatura erótica como un *tabú*, entonces no nos resultará extraño que los cuerpos que entraron en contacto con ella hayan sido considerado “contagiados”, y hayan pasado a ser *tabú* ellos también. Lo que nadie imaginó —y en esta siniestra e impredecible reinvención reside la eficacia de las prohibiciones irracionales de que habla Bataille— es que para desviar la desgracia demoníaca del cuerpo social, los “jefes de tribu” (o sea los “puristas”) resolverían limpiar los cuerpos impuros con abluciones de fuego.

---

<sup>29</sup> Nancy, Jean Luc. *Corpus*. Valencia: Pre-Textos, 2003.

Bataille acierta cuando afirma que sólo el despliegue irracional de la violencia hace posible un mundo ordenado y racional —«paganos»—, pero se equivoca, sin embargo, al pretender que esa violencia y ese estremecimiento con que el *tabú* golpea las sensibilidades se produce únicamente en las instancias inaugurales de la prohibición. Ésta nunca gana guerras: sólo batallas, y cada vez que emprende una nueva su lado irracional resurge. La prohibición siempre debe estar preparada para *hacer el loco*.

\*

Contrariamente a lo que tal vez podría suponerse, la razón no es a la prohibición lo que la sinrazón a la transgresión (si así fuese no existirían ni el despotismo ni los “crímenes perfectos”). Así como la prohibición se sirve de la violencia para imponerse, así también las transgresiones preservan siempre ciertos límites. Trasponer el velo no significa en ningún caso retornar «a la libertad primera de la vida animal» (Bataille, 72), siempre hay reglas de por medio. «Siempre hay un poco de locura en el amor, pero siempre hay un poco de razón en la locura»<sup>30</sup>. Hay algo de transgresión en la prohibición, y viceversa. La una funciona como complemento y aliciente de la otra. Esto es lo que Bataille define como mundo *profano* y mundo *sagrado*, respectivamente. En este ensayo la transgresión —la que se corporiza en la escritura de *El Bautismo*— será, pues, considerada en términos de «ex-ceso», por su carácter inherentemente violento y des-bordante, pero, de todos modos, un exceso determinado por los conceptos de flujo y de reflujo; y, lo más importante de todo, un exceso en el que la razón —o el seso— juega un papel fundamental.

\*

Ahora bien, todo esto implica la noción de velo. Si en un comienzo se dibujó en nuestra mente la imagen cuasi litúrgica de unos austeros monjes velando quedamente un legajo de obras licenciosas, algo así como una «misa de velaciones», claramente ahora nos desasimos de ella. La velación es descabellada, frenética, iconoclasta. Su signo es el de la mostración tergiversada. El velo ni vela ni revela: — el velo novela; entendiendo el novelar como el arte, esencialmente imaginativo, de dotar de nuevas formas a los elementos extraídos de la realidad sensible. Viene a mi cabeza nuevamente el mito de la caverna de Platón, que parece ilustrar mejor que ningún otro esta faceta del velo, pues la velación siempre proyecta sobre nuestras conciencias una imagen deformada —como la de las sombras especulares— con respecto de lo que oculta (esto no implica necesariamente volverlo más amenazador, aunque esto sucede con frecuencia<sup>31</sup>). Figurativamente hablando, para obtener este resultado existen varias técnicas, siendo la más generalizada la del *drapeado*. Esta técnica característica del

---

<sup>30</sup> Véase «Sobre el leer y el escribir», *Así habló Zaratustra*. (F. Nietzsche)

<sup>31</sup> Creo no equivocarme si digo que el objeto velado por antonomasia es el cadáver. Esto se vincula directamente con la prohibición (probablemente la primera de todas) vinculada a la muerte en los tiempos remotos. La mortaja es como un simulacro de piel mientras la muerte está ejerciendo sobre el cuerpo su violencia corruptora y corrosiva. Los huesos desnudos representarán, en este sentido, el apaciguamiento de la violencia.

barroco, aunque impuesta y extendida por Leonardo como un elemento determinante en la representación posee, a lo menos, dos usos. Por regla general, lo que se vislumbra a través de un velo drapado poseerá los atributos de lo múltiple y lo monstruoso, o bien, las atracciones de la fluidez erótica. En el primer caso el velo se frunce y se pliega para deshumanizar lo que oculta<sup>32</sup>. Es lo tumoral, el bulto y la excrescencia vinculados al monstruo<sup>33</sup>. La abundancia de pliegues acrecienta, en tanto que problematiza la visión, el aura *ab-yecta* y aciaga que rodea al objeto velado, y de algún modo nos frena y nos reprende: proyecta una advertencia, un *non plus ultra*. Si abandonamos momentáneamente el terreno figurativo y redirigimos nuestros pasos al límite escritural, constatamos que este resultado monstruoso corresponde a la deformación novelesca y *tabú* que promueve el anquilosamiento de las conciencias y que, a través del «lenguaje *engañoso* de los símbolos» —los pliegues de la escritura— muestra pero oculta la verdadera naturaleza de lo que describe, «traiciona y revela lo que quiere decir sin decirlo» (Rougemont, 48)<sup>34</sup>.

Pero lo mismo puede la sobrecarga de pliegues excitar la tentación por develar el objeto velado, e incluso llegar a diluirse en el objeto mismo: esto concierne al tratamiento erótico del *drapeado*. Perniola nos informa acerca del cambio de perspectiva que en las artes figurativas representan la Contrarreforma y la estética del barroco con respecto a la que imperaba en el manierismo y la Reforma. Por aquella época se gesta lo que él denomina la «erótica del revestimiento»:

“Sólo en la segunda mitad del siglo XVI, bajo la influencia del Concilio de Trento, se sientan las bases para una consideración diferente del *drapeado* que lo emancipa de preocupaciones realistas. Las representaciones de la Resurrección, y aún más de la Asunción de Cristo y la Asunción de la Virgen, han jugado en este proceso un factor determinante: el lugar que el cuerpo desnudo de la crucifixión ocupaba en la espiritualidad reformista pasa ahora a ocuparlo el cuerpo vestido de la resurrección triunfante. Nace así una nueva sensibilidad erótica que considera a las vestiduras como un nuevo cuerpo redimido del pecado y finalmente inocente. En este contexto se inserta la obra promovida por las órdenes religiosas las cuales, a través de la celebración iconográfica de sus santos, imponen como modelo la figura humana enteramente envuelta en la túnica.” (Perniola, 253)

Básicamente Bernini. Pero los cuerpos extáticos de santa Teresa y de la beata Ludovica también están deshumanizados, sólo que en su caso el *drapeado* no deriva en engendro admonitorio sino en cuerpo glorioso, un cuerpo rebosante y tornadizo que induce a

---

<sup>32</sup> Un ejemplo del velo monstruoso podría dárnoslo el drapeado dermal provocado por el Síndrome de Proteus y la neurofibromatosis, como en los casos de Joseph Merrick —el famoso «Hombre Elefante»— o Huang Chuncai.

<sup>33</sup> Para los romanos la voz latina *monstrum* denotaba un suceso milagroso, un prodigio encarnado en una criatura que testimoniaba una «señal de los dioses», y derivaba del verbo *mōnēre* ‘avisar, advertir’ (no de *monstrāre* ‘mostrar, exponer’, como alguna vez se sostuvo). Más que la dimensión de aquello que transgrede las leyes de la naturaleza con la exposición de su cuerpo, debemos considerar la acepción de advertencia que el monstruo arrastra. Este cuerpo-señal, este cuerpo-augurio, es una *visión*, un cuerpo en el que se escribe una advertencia sagrada y se transparenta la voluntad de los dioses.

<sup>34</sup> En el capítulo siguiente, que trata del velo del amor cortés, se ahonda en esta cuestión.

develar lo que oculta: «Las profundas cavidades formadas por el tejido de tela repiten los pliegues de un cuerpo que se ofrece ilimitadamente, que invita a indagar, a abrir, a hender.» (255). A este deseo subyace el de mancillar la carne redimida y esplendorosa de la imagen<sup>35</sup>. Los movimientos —los estremecimientos— del cuerpo repercuten en las olas de tela que no cesan de sucederse y de fluir, y a través de este tránsito el conjunto acaba por disolverse en un todo. La envoltura se convierte en sustancia (Perniola habla de «túnicas de piel»), y el cuerpo se transforma en una sucesión de ondas, de flujos, de oscilaciones — en un cuerpo deviniente. De manera que la erótica del revestimiento no es en verdad otra cosa que una vía de retorno al cuerpo.

Verdad es que el drapeado erótico también supone una deformación de la realidad — aparte de deshumanizar lo que envuelve— pues su pulsión se sostiene sobre todo en la búsqueda de un imposible (rasgo erótico por antonomasia), esto es, la disolución de dos seres en una continuidad maravillosa. Eso es cierto pero, desde mi punto de vista, el «continuum de intensidades» que encarna instiga a develar lo que la sociedad se empeña en mantener oculto (que *no es* lo que Alegría ni Almendro barruntan), de manera que se trata de una distorsión en pos de una claridad que se encuentra celosamente custodiada. Honra el lema baudelaireano de «Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau*». Mas este encanto es peligroso: progresivamente, pliegue a pliegue, este velo nos conduce a la muerte, o al menos a su simulacro<sup>36</sup>.

Entonces por un lado tenemos un re-pliegue aposemático<sup>37</sup>, igual al contraerse de las actinias, que representa un estatismo y una advertencia —*noli me tangere*—, y por otro, un despliegue atractivo, que «invita a indagar», y que, movilizándolo la vida interior, representa un cuestionamiento del ser tal como lo entendemos en su aislamiento, y por ende una ventana a la muerte. Ahora bien, pese a presentárenos tan diametralmente opuestos —mecanismo de defensa y trampa de lazo—, ambos usos del velo *drapeado*, el erótico y el monstruoso, convergen y se funden en lo *sagrado*, categoría que, en tanto objeto de prohibición, irradia al mismo tiempo atracción y rechazo, fascinación y terror. Lo sagrado es el paradigma de la prohibición creadora de deseo. En *El Bautismo* esta aleación la encontramos en el episodio en que Roberto —que no es otro que el propio Almendro— tiene un revelador encuentro con una «mujer-muñeca-prostituta-bruja-reina-amante» en el Barrio Chino de Valencia (escenario que será tan importante en *El Sueño*):

---

<sup>35</sup> Esto no representa sólo la aberración de una mente sádica. Bataille explica en su introducción al *Erotismo*: «El terreno del erotismo es esencialmente el terreno de la violencia, de la violación». Esta violación, que en un momento Bataille describe también como un «desollamiento» (muy pertinente a nuestro ejemplo) es la que en definitiva permite transparentar al ser, destruyendo la individualidad y abriendo la continuidad.

<sup>36</sup> Pese a que el *San Juan Bautista* de Leonardo da Vinci sea más frecuentemente ubicado en el Alto Renacimiento que en el Barroco propiamente tal, yo quiero ver en el tenebrismo que domina la composición, las pieles plegadas que semicubren el torso de la figura, sus enortijados cabellos y su sensual sonrisa una forma rudimentaria del drapeado erótico. La mano de la imagen, inquietante al fin de cuentas, apunta con el índice hacia el cielo. ¿Por qué me parece ver que esa mano señala y convida a la muerte?

<sup>37</sup> El *aposematismo* es la coloración brillante y llamativa que presentan algunos animales para advertir a sus depredadores del peligro que les aguarda si se aproximan. La palabra se compone de las raíces griegas *apo* 'lejos, aparte' y *sema* 'señal', lo que puede traducirse como el uso de señales de advertencia. El fenómeno opuesto al aposematismo es la atracción.

“Me acerqué a la pequeñuela con ese sentimiento mezclado de fascinación y horror que acompaña al asesino antes de cometer un crimen, me detuve a su lado para preguntarle el precio de su amor. Su sonrisa amarga desvaneció de un golpe mi alucinación, ella —que se vendía por cien pesetas menos que las prostitutas del café vecino— no era la niña impúber de mi imaginación enferma, sino una enana de proporciones armoniosas pero no por ello menos patológicas, en todo caso exhibidas como un engendro erróneo de la noche, como un monstruo perfectamente atrincherado en la tramposa seducción de su apariencia.” (Almendo, 245)

Este carácter sagrado ya es posible encontrarlo en la noción primitiva de *tabú*, pero compenetrada con ‘lo inquietante, peligroso, prohibido e impuro’, y por oposición al *noa*, que representa ‘lo ordinario, lo que es accesible a todo el mundo’. El objeto de lo sagrado es, entonces, lo contrario de aquello que va de mano en mano, es decir, eso que no queremos tocar y, al mismo tiempo, lo que más deseos tenemos de tocar. Y así es como nuevamente todo se reduce —o se abre— a la dimensión del contacto. *Tocar o no tocar, esa es la cuestión.*

Más arriba señalé que los primados metafísicos de la desnudez y del revestimiento le habían otorgado a la visibilidad una dimensión absoluta (herencia totalmente vigente en Occidente). Pues bien, el *tabú* de los pueblos primitivos y la reflexión figurativa del *drapeado* nos han dado ahora la contraparte de esa dimensión.

Los dominios del velo son los del *ver y tocar*.

\*

Volvamos al cisma eclesiástico. Según hemos visto, en una instancia *inicial* —pues si algo caracteriza al velo es su inestabilidad, los tempos de su oscilación, de su transparencia y hasta de su desaparición, según se tiendan o distiendan sus pliegues— el estatuto del velo se nos revela altamente contradictorio (casi herético) y ficticio (lo cual lo vuelve franqueable y novelesco). Queda claro que tras su imposición primera no hubo el cese de la literatura erótica, sino más bien la «carta abierta» —bajo el pretexto de la «censura de las malas costumbres»— para su más desafortunada difusión. Un movimiento de intolerancia dio lugar a una tolerancia inusitada.

Pero esto cambiará en una *segunda* instancia. En efecto, todo lo anterior se ha desarrollado —en un estado de frenesí— dentro de los confines del cisma. Pero, por paradójico que parezca, la velación ha adolecido de sobreexposición... Y el espectáculo de dos bandos que se baten por un «ideal» o una «virtud» que no cesan de contravenir con sus acciones (¡oh instantánea de la humanidad!) no puede resultar por menos que enojoso y desencantador. Para aquellos testigos que observaban desde lejos, en frío —que *observaban* simplemente<sup>38</sup>—, nada venerable estuvo puesto en juego en todo ese jaleo. Aquellos que fueron testigos de semejante gresca de bestias, ciertamente no tuvieron por caro ese trozo de

---

<sup>38</sup> Desde la periferia, con la mirada antidogmática de la ensayística.

carne podrida — maldición inversa a la del rey Midas, todo lo que la Iglesia toca se empantana.

Es entonces cuando la novela rudimentaria se ve excedida por su forma moderna. La novela, como escribió Adorno, es el género del desencanto<sup>39</sup>. Su origen está determinado por una revelación desalentadora. Es una forma vidente y traumada, de retinas siempre vírgenes. Tal vez por este motivo ella misma custodió el velo por tanto tiempo, como la guardiana de un terrible secreto. Pero ahora ha emprendido una nueva acometida, más bien contra el mundo o contra lo *real* que contra la primigenia forma de la novela. Así, la maniobra de la antinovela puede ser entendida también como la superación de la revelación de una angustia aplastante, o sea, como una ascesis escritural.

Históricamente, lo que ocurrió fue una *imitatio* negativa: la dialéctica erótica prohibición/transgresión, al transformarse en una comedia de argumento grotesco, acabó vulnerando y desacreditando los demás órdenes del mundo, pues «la transgresión organizada forma con lo prohibido un conjunto que define la vida social» (Bataille, 69): si uno de los vectores afloja, todo se viene abajo. Los «afuerinos», que Alexandrian llama «libertinos», no sólo le dieron rienda suelta a lo que, ya desde antes de la imposición del velo, estaba velado, esto es, a sus impulsos eróticos, sino que a su vez buscaron *velar* —ya que esto deparaba tantas prerrogativas— eso que por definición está más allá o más acá de cualquier velo: los dioses (o *El Dios*). Y para ello era necesario primero remover los dogmas. Entonces el monstruo que estaba plegado adentro del velo (como la mariposa venenosa adentro de la oruga) se desplegó, automática y salvajemente:

“El clima de tolerancia cambió bruscamente porque en medio del conflicto entre católicos y protestantes nació una nueva corriente ideológica, el libertinaje, auspiciada por intelectuales que querían liberarse de uno y otro dogmatismo. El gran adversario de los libertinos, el padre Garasse, los distingue así de los heréticos: «Los heréticos no rechazan indiscriminadamente todos los artículos de fe, sino que eligen aquellos que les vienen bien»; mientras que los libertinos piensan «que la creencia de los hombres cultivados es no creer en nada ni dejarse cautivar por nada».” (110)

El libertinaje se mofa de todos los velos, y remeda su gesto mientras los destroza. Comienza, pues, la verdadera censura. El velo se vuelve ominoso, inexorable, hegemónico. La represión se desplaza desde el terreno de los signos al de los cuerpos. La prohibición se hace efectiva a punta de imponer castigos desmoralizantes. Todo esto es un juego muy humano, demasiado humano... La postura de los libertinos es comprensible, aunque poco fiel al instinto de supervivencia — pasional. ¿Por qué habrían de adherir o siquiera respetar un dogma cismático? Uno de los primeros libertinos<sup>40</sup> fue el contumaz Lucilio Vanini —que habría de seguir los pasos de Bruno hasta la mismísima hoguera—, quien abrazó la doctrina

---

<sup>39</sup> Véase: Adorno, Theodor. “El narrador en la novela contemporánea”, en *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel, 1962. Pág. 47

<sup>40</sup> Ocupo aquí la palabra ‘libertino’ con la acepción que Alexandrian le da, es decir, más con el sentido de ‘librepensador’ que de ‘disoluto’.

panteísta, lo que significa que tendió a suplir el credo de Dios por el de la Naturaleza. Pero pagaría caro su osadía, en este mundo donde, como dice Nietzsche, tal vez todo se paga muy caro.

“Uno de ellos, el italiano Lucilio Vanini, en tiempos de la regencia de María de Médicis fue en París el favorito de un grupo de gentileshombres (...) Pero una historia escandalosa seguida del asesinato de un rival le obligó a huir. Sus diálogos *De admirandi naturae arcanis* (1616) le valieron además una acusación de ateísmo. Se instaló en Tolosa, donde la juventud dorada se lo disputó a causa de su espíritu. El 9 de febrero de 1619, acusado de haber dicho en privado palabras irreligiosas, fue condenado en esta ciudad a que se le arrancase la lengua para luego ser quemado vivo. Murió como un filósofo, rechazando el crucifijo que le presentaba un monje, negándose a pedir perdón a Dios, que —afirmaba él— no existía o no era otra cosa que la Naturaleza. Vanini, «hombre de un valor desesperado —dirá Garasse—, hizo temer a las autoridades que los jóvenes, con el pretexto de gozar de la vida, se apartaran de los preceptos de la religión.” (110 – 111)

Así pues, para Alexandrian la represión contra la literatura erótica del siglo XVII fue una maniobra de prevención y escarmiento contra el ateísmo. En todo caso, en la hoguera de los libertinos hay un poco de ese enojo consigo mismo que embarga al que se le ha ido el juego de las manos, y también algo de aquel temor al contagio (esta vez con la connotación que Freud le da a la palabra) inherente al *tabú*. Esta maniobra fue des-plegada por el segundo tiempo de oscilación del velo (el monstruoso), en el cual lo herético se vuelve puritano, y lo ilusorio, flagrante. El primer tiempo de oscilación —que es el que estéticamente nos interesa— es un ilusorio juego de claros y oscuros, un tránsito erótico entre ocultación y develamiento, una dialéctica entre prohibición y transgresión.

El velo de los cismáticos, que ciertamente no son del agrado de Dios<sup>41</sup>, nos sirve para ilustrar la volubilidad de la forma prohibitiva que el velo representa, y, conjuntamente, la contradictoria relación que se ha dado desde siempre en nuestra sociedad entre prohibición y transgresión (como pudimos ver, el padre Garasse jamás reparó en el «No matarás» del decálogo), la lámina transparente y permeable que separa a la una de la otra, la una y misma cosa que son al fin de cuentas.

De todas formas es necesario dejar en claro desde ya que el velo, como categoría estética, dista mucho de ser un corsé. Ese juego barroco, proteico y sacrílego —y no del todo exento de vanidad— que el velo fue en un principio, antes de que la razón raptora lo volviera un telón de la hoguera, el exceso ‘libertino’ que aviva, y el enfrentamiento entre estos dos impulsos, son el eco de los apasionados movimientos de la vida interior que, llevados a la escritura, dan origen a la obra literaria. El velo erótico de los cismáticos —una aberración

---

<sup>41</sup> En el canto XXVIII de la *Divina Comedia*, estando Dante en el círculo VIII, se describe “el deforme y horrible espectáculo del noveno saco, donde son castigados los que siembran civiles disturbios y discordias religiosas en la humana familia. Esos pecadores tienen mutilados y despedazados espantosamente sus miembros; los cuales, tan pronto como vuelven a unirse y componerse, son rotos otra vez por un demonio encargado de hacerles sufrir esta feroz alternativa.” Alighieri, Dante. *La Divina Comedia*. B. Aires: Ed. Sopena Argentina, 19xx. (traducida al castellano por D. Juan de la Pezuela) Pág. 178



revolucionaria— ha sido el «(non) plus ultra» de la novela moderna. ¿Desvencijará la antinovela este dispositivo?

\*

Pero antes de cerrar este subcapítulo resolvamos inmediatamente una cuestión. ¿Puede decirse de *El Bautismo* que se trata de una «antinovela erótica»? Si nos atenemos a lo que Sarane Alexandrian nos dice en la introducción a su *Historia de la literatura erótica*, pareciera que no:

«Debe distinguirse a la novela que contiene pasajes eróticos, de la novela erótica propiamente dicha, que tiene por tema el acto sexual con todas sus variantes. La primera evoca libremente la sexualidad porque el autor piensa que los personajes privados de dicho resorte fundamental estarían incompletos; pero de todos modos sirve a un plan más vasto. La segunda sólo expresa la sexualidad, y nada más; y ello con el objetivo de excitar al lector.» (Alexandrian, 9)

Pero con esta obra (precisamente por ser una «antinovela» y no una novela tradicional) se nos presenta un problema — y de cualquier modo no será este tipo de criterios clasificatorios y excluyentes los que lo resuelvan. Evidentemente no se puede decir que su único objeto sea el erotismo, pues existen pasajes, capítulos y hasta libros enteros donde aquel impulso está ausente (o no más presente que en cualquier novela decimonónica). Sin embargo, el erotismo es algo así como la fuerza centrípeta dentro de la obra, y los puntos álgidos de su digresión los marcan justamente sus acopios y desbordamientos. Si esta copa rebosa es por su influjo; influjo que, con Bataille, hemos aprendido a considerar más humano que ningún otro. ¿Qué plan podría ser “más vasto”?

Por lo demás, las fronteras ya han sido violadas y hoy todos los campos y todas las categorías se encuentran en estado de superestrato y de con-fusión; lo que atañe a una, de alguna manera atañe a todas. La nueva alegoría del mundo es la *red*. Esto es producto de la indiferencia que actualmente reina en el funcionamiento de las principales actividades del hombre, indiferencia que a su vez surgió de aquella extraña pero evidente *epidemia del valor* de la que nos habla Baudrillard en *La transparencia del mal*. ¿En qué lugar, pues, podría *no tener lugar* el erotismo?

*El Bautismo* es una antinovela erótica, sobre todo, porque *moviliza la vida interior*, haciendo que el ser, conscientemente, se cuestione a sí mismo. Este es, en la opinión de Bataille, el rasgo decisivo que diferencia nuestra sexualidad de la del resto de los seres vivientes.

En verdad, no hay sino que dirigirse al título de la obra para descubrir su sentido erótico. «Nada en el desarrollo del erotismo es exterior al terreno de la religión» (Bataille, 35). Los movimientos de la religión cristiana y los de la vida erótica son un solo y mismo vaivén: el movimiento del ser dentro de nosotros. El término griego *báptisma* (derivado del verbo *báptō*) significa el proceso de ‘inmersión’, es decir, sumergirse y emerger —con los romanos la

inmersión originaria degeneró en aspersion—, y para el cristianismo primitivo representa simbólicamente la muerte, sepultura y resurrección del Cristo. La perversión intrínseca a la escritura de Almendro le impele a este sacramento el primado de la *repetición*. ¿Y qué es el erotismo sino ese tránsito descrito por Perniola que se instaura entre lo oculto y lo visible, entre lo que yace y lo que subyace? Sumergirse en el agua lustral, en donde flotan las cenizas del tizón del sacrificio, para emerger purificado —no de las “inmundicias de la carne”, sino de las formas caducas del *ser* y del *hacer*— e ir, como Rimbaud, a saludar «el nacimiento del trabajo nuevo», he aquí el verdadero sentido del título de esta antinovel. ¡Incluso en esta búsqueda de un imposible se revela su erotismo!

## EL VELO DE LAS DROGAS

Ahora bien, con respecto al velo impuesto sobre las drogas<sup>42</sup>, debo decir que si bien opera de manera similar a la del velo erótico, su imposición es, con creces, mucho más reciente —harán poco más de 80 años cuando mucho—, pese a que el uso de estas sustancias se remonta a los albores mismos de la civilización, y más atrás todavía, a la aparición de los primeros grupos humanos. ¿A qué puede deberse este retardo en el actuar de los dispensadores de mortajas —poseedores de un olfato de sabueso para todo aquello que consideran *contagioso*? ¿Lo habían pasado por alto? ¿Lo veían con *buenos ojos* quizá? ¿Y qué hizo que en un momento dado se diera inicio a lo que Antonio Escohotado denomina en su *Historia general de las drogas*<sup>43</sup> como la «cruzada contra las drogas»?

Ya en Homero podemos encontrar menciones a las drogas. En la *Telemaquía* el hijo de Odiseo visita el palacio de Esparta, donde es agasajado con un banquete de honor por sus anfitriones Helena y Menelao. Allí, como quiera que la tristeza se hubo apoderado de todos los comensales a raíz del triste relato de Telémaco, Helena decide echar polvo de nepentes<sup>44</sup> en el vino escanciado: como por arte de magia la aflicción se disipa de todos los corazones... De este simple ejemplo ya podemos inferir que desde la más remota antigüedad los humanos siempre han buscado desprenderse —fugarse— de la realidad sensible y alcanzar otros estados de conciencia, y las drogas siempre han estado allí como «sustancias mágicas» para cumplir este requerimiento.

El concepto de *droga* es esencialmente anfibiológico, pues indica ‘remedio’ y ‘veneno’ al mismo tiempo. Según señala Escohotado, los usos ancestrales de las drogas pueden reducirse a tres: el uso ritual —o ceremonial—, el uso estimulante y el uso terapéutico. En el primero, que es por mucho el más importante de todos, se ubican los enteógenos o

---

<sup>42</sup> Se habrá advertido que vengo empleando el término *velo* como una forma de interdicto a partir de la noción de prohibición trabajada por G. Bataille en *El Erotismo*, o sea, como una prohibición en constante diálogo con la transgresión —repliegues monstruosos y despliegues eróticos—. Pero, en tanto *velo*, supone además la dimensión de aquello que debe ser mantenido en la sombra, y tratado como si no existiera —simulacro—, independiente de que su supresión absoluta sea del todo imposible. Se trata, pues, de un tema *tabú*, que no debe ser ni *visto* ni *tocado* ni *nombrado*, tan altos son sus niveles de «contagiosidad».

<sup>43</sup> Escohotado, Antonio. *Historia general de las drogas*. Madrid: Alianza, 1998. v. 1.

<sup>44</sup> Literalmente ‘sin duelo’, ‘sin dolor’.

alucinógenos<sup>45</sup>, que producen profundas alteraciones en la percepción de la realidad (“alucinaciones”), y posibilitan la emersión de lo que Aldous Huxley denomina «conciencia mística». En las revelaciones a las que se accedía en este estado algunos han querido ver el origen de las religiones. Brian W. Aldiss, por ejemplo, escribe en el prólogo a *El Club del Haschisch*<sup>46</sup>: «las drogas (...) son tan viejas como la misma humanidad. Lo que equivale a decir (si adivinar no es falsear) que los estados psíquicos provocados por las drogas se hallaban en el mismo nacimiento de la religión, el arte y la ciencia, nacidas todas ellas de un mismo impulso creador.» (12)

En el uso terapéutico caben los narcóticos —sobre todo los derivados del opio, como la mentada nepentes, pero también todas las variedades de alcohol—, que por lo general eran administrados por los mismos brujos o chamanes que procuraban las drogas reveladoras, pero en este caso con el fin de aliviar las dolencias de los miembros de su comunidad. Finalmente, los estimulantes (como, por ejemplo, los derivados de la hoja de coca) servían para soportar duras faenas y sobrellevar las inclemencias del medio.

Ahora bien, estos tres usos ancestrales serán también los “usos oficiales” de las drogas. He aquí la punta del hilo de Ariadna. Sacerdotes y gobernantes refrendaron y administraron los tres usos “correctos” de las drogas durante mucho tiempo, pero (¿es necesario decirlo?) no por benevolencia, sino por conveniencia. Los primeros administraban el uso ritual de las drogas alucinógenas y el uso medicinal de los narcóticos, asegurando así el culto a los dioses que a su vez aseguraban su posición suprahumana, en tanto que los soberanos constataban que mediante el uso de los estimulantes se lograba un mejor rendimiento laboral y una mayor furia por parte de los soldados en el campo de batalla (vg.: los *berserker*). Las drogas estaban, pues, al servicio de la clase dirigente. Pero este sistema de dispensación no podía durar demasiado. Las revelaciones despertadas por las drogas eran demasiado intensas como para conformarse con el papel de tigre domesticado. Lo que los “amos” procuraban dosificadamente para justificar la esclavitud se transformó en el impulso que destroza los grilletes.

El origen del velo impuesto sobre las drogas está en el desvío de la finalidad legítima del uso de éstas, vale decir, en el problema de los usos “correctos” e “incorrectos” —léase provechosos o peligrosos para el Estado, formado por la fusión de las castas eclesiástica y política—. En su confección se cruzaron intereses religiosos y económicos (sobre todo con el desarrollo de la farmacología). La superstición y el positivismo unieron sus fuerzas, y el resultado, como siempre que se trata de la instauración de un «interdicto-velo», fue inversamente proporcional a la proclama que lo justifica: se sentaron las bases del *vicio*, en este caso, de la drogadicción.

Pero todo esto se desarrolló de manera paulatina. El seguimiento histórico de tal proceso rebasaría por mucho las intenciones de este ensayo, y aumentaría peligrosamente sus

---

<sup>45</sup> En esta categoría caben el LSD, los hongos psilocibios, la mescalina y también la hibogaína, que tendrá un papel tan importante en *El Bautismo*.

<sup>46</sup> Haining, Peter (compilación e introducción). *El Club del Haschisch, la droga en la literatura*. Madrid: Taurus, 1976.

dimensiones<sup>47</sup>. El caso es que en un determinado momento el hombre comenzó a usar las drogas no ya sólo para mitigar sus dolores ni para intensificar sus capacidades laborales o combativas, sino con el simple objeto de procurarse placer. Este “uso recreativo” de las drogas puso el acento en el «yo», y no en el trabajo, en la enfermedad o en Dios (aunque la dimensión litúrgica que pone al humano en contacto con su(s) divinidad(es) nunca pudo ser erradicada del todo), los usos estimulante, terapéutico y ceremonial respectivamente. La época culmen de este nuevo uso está marcada, sin lugar a dudas, por el romanticismo, donde el Yo exaltado se eleva por sobre toda razón y toda regla para dar su propio y original grito de libertad. El opio y el haschisch fueron el «tercer ojo» de muchos poetas románticos, tales como De Quincey, S. T. Coleridge, Poe, o el desconocido pero genial James Mangan. Y es que hace sólo dos siglos, en Europa, los opiáceos y las drogas denominadas “blandas” podían adquirirse fácilmente —sin ninguna prescripción médica— en cualquier farmacia de la ciudad, con lo que la vieja cantinela que reza que «todo tiempo pasado fue mejor» sube nuevamente a nuestros labios. En su introducción a *El Club del Haschisch*, P. Haining explica, hablando de los poetas románticos:

«Al examinar la atmósfera social en la que estos hombres tomaban drogas es interesante notar cómo el láudano (un líquido derivado del opio), el opio y el haschisch, eran fácilmente asequibles. Eran considerablemente más baratos que la cerveza, la ginebra y el tabaco, y podían obtenerse en cualquier botica o farmacia. (...) Aquí [East Anglia, Reino Unido] la gente mayor todavía puede recordar a sus abuelos contando cosas de la gente que compraba «una exaltación de a penique» al boticario de feria —consiguiéndose por un penique una botella de láudano suficiente como para que durase hasta la próxima feria. El uso de las drogas, en aquel entonces, se daba en todas las clases, pero sólo las personas pudientes e instruidas podían realmente reseñar sus experiencias.» (16 – 17)

Ahora bien, ciertamente los románticos eran *peligrosos*, más aún de lo que en su momento lo serían los vanguardistas. Le habían dado la espalda al racionalismo (y al despotismo) ilustrado y a la tradición clasicista, y, por si fuera poco, reemplazaron al Dios hacedor por su propia conciencia creadora de universos oníricos: el poeta como demiurgo<sup>48</sup>. Llevaron a cabo —muchos de ellos azuzados por las maravillosas visiones que se les revelaban a través del uso de las drogas— una verdadera revolución tanto a nivel político, religioso y estético.

---

<sup>47</sup> Quien desee informarse al respecto no debe sino dirigirse a la obra de A. Escotado, considerada la principal en su materia.

<sup>48</sup> «— El haschisch hace al hombre semejante a Dios, respondió el extranjero con voz lenta y profunda. — Sí, replicó Yusuf con entusiasmo; los bebedores de agua no conocen más que la apariencia grosera y material de las cosas. La embriaguez, al tiempo que turba los ojos del cuerpo, ilumina los del alma; entonces el espíritu, liberado del cuerpo, su duro carcelero, huye como un prisionero, cuyo guardián se ha dormido, dejando la llave puesta en la puerta del calabozo. Gozoso y libre vaga en el espacio y la luz, conversando familiarmente con los genios que encuenra y que le deslumbran con revelaciones repentinas y encantadoras. Flota con facilidad en atmósferas de indecible felicidad, y esto ocurre en el lapso de un minuto que parece eterno; tantas sensaciones se suceden y con tanta rapidez.» (Nerval de, Gérard. «Haschisch» (relato) en *El Club del Haschisch*. Pág. 104 – 105)

Podemos asirnos de este gesto romántico para explicar las primeras puntadas de lo que acabaría convirtiéndose en el actual velo sobre las drogas. Nuevamente —¿mera coincidencia?— encontraremos a los “puritanos” detrás de la rueda. La llamada «cruzada contra las drogas» implicó, en sus inicios, un proceso análogo al de la imposición del *tabú* de los pueblos polinesios: una *demonización* de las drogas. Sabido es el culto que los románticos le rindieron a la muerte (recuérdese a los «Graveyard Poets») y el espíritu faustiano que identificó a sus generaciones. La droga ya no ponía a los hombres en contacto con los dioses oficiales, sino que los alejaba de ellos y los hacía abrazar otras fuerzas y otras potestades, oscuras y traicioneras, al tiempo que les revelaba todo lo que de horrible y defectuoso tiene la civilización. Despertaba una rebeldía natural y llena de garbos malditos.

El más renombrado antecedente de esta *demonización* y, en general del *modus operandi* que, según hemos visto, caracteriza al interdicto-velo lo encontramos ya a principios del siglo XX, en la famosa Ley Seca de los Estados Unidos (1920 – 1933). Ésta fue en su origen un movimiento reformista llamado Movimiento por la Templanza<sup>49</sup>, detrás del cual estridulaba un exacerbado puritanismo, y que logró —ayudado indirectamente por la guerra y otras eventualidades sociales— vincular el consumo y la venta de alcohol con estados como la prostitución, la pobreza, las enfermedades, la demencia, la delincuencia, y en general con un estado de profunda decadencia moral, con lo cual le preparó el terreno a la Ley. Carrie Nation (1846 – 1911), ferviente activista de este movimiento (y quien se describía a sí misma como «un bulldog que corre a los pies de Jesús y ladra a lo que él rechaza»), entraba en las tabernas con un hacha de mano destrozando botellas. Con este ejemplo de “templanza” no queda mucho más que decir. Para derogar una sustancia que supuestamente provocaba daños físicos y psicológicos se recurría a los hachazos... Una auténtica velación. Estas son las declaraciones del senador Andrew Volstead, tras haberse aprobado en 1919 la enmienda que prohibía la «venta, importación, exportación, fabricación y el transporte de bebidas alcohólicas en todo el territorio de Estados Unidos»<sup>50</sup>:

«Esta noche, un minuto después de las doce, nacerá una nueva nación. El demonio de la bebida hace testamento. Se inicia una era de ideas claras y limpios modales. Los barrios bajos serán pronto cosa del pasado. Las cárceles y correccionales quedarán vacíos; los transformaremos en graneros y fábricas. Todos los hombres volverán a caminar erguidos, sonreirán todas las mujeres y reirán todos los niños. Se cerraron para siempre las puertas del infierno.»<sup>51</sup>

Como todos saben, la Ley Seca, lejos de cumplir las monocromáticas utopías del señor Volstead, provocó un auge considerable de la industria clandestina y del crimen

---

<sup>49</sup> El cual entendía por «templanza», inicialmente, una frugalidad en el comer y en el beber, y, más tarde, una repulsión hacia todo lo que tuviera que ver con el alcohol. En el siguiente capítulo tendré la ocasión de explicar lo que realmente significa esta virtud (que por supuesto nada tiene que ver con fanatismos religiosos).

<sup>50</sup> Exceptuando los casos excepcionales en que los médicos recetaban la ingestión de alcohol con fines terapéuticos, y los usos religiosos de vino para el rito religioso de la eucaristía; vale decir, exceptuando los fines legítimos y “correctos” del narcótico.

<sup>51</sup> En: [http://es.wikipedia.org/wiki/Ley\\_seca\\_en\\_los\\_Estados\\_Unidos](http://es.wikipedia.org/wiki/Ley_seca_en_los_Estados_Unidos)

organizado, tal y como actualmente ocurre con el mercado de drogas ilegales. En vez de resolver los problemas sociales, el alcoholismo, la corrupción y la delincuencia aumentaron de forma nunca antes vista, los penales no daban abasto. El efecto de inversión —como el de un espejo cóncavo— característico del velo oscilante fue aquí perfecto, tanto en su confección como en sus resultados.

En *El Bautismo* existe un guiño directo a los remanentes de esta ley, pues en la «Antinovela final» se nos dice que en Iowa, donde Juan Agustín Palazuelos cursaba su beca, la venta de alcohol estaba totalmente prohibida, excepto en un único y alejado depósito reconocido por la ley y que estaba a cargo de viejos ex-alcohólicos, de suerte que el escritor debía hacer un largo viaje hasta allí, anotar sus datos en una hoja de papel y exponerse a «la mirada turbia de deseo y contrición de aquellos arrepentidos pecadores» (Almendro, 233) para poder abastecerse de licor.

Algunos años más tarde —con las últimas novedades de la farmacopea—, el papel de los sacerdotes pasaron a tomarlo los médicos, pues si por un lado está el puritanismo de los reformistas, por otro prima un factor crematístico. Las drogas procuran placer, y en este mundo absurdo y doloroso, el placer es lo buscado. «Una orgía real nunca excita tanto como un libro pornográfico» escribía Aldous Huxley, y ya pudimos ver de qué modo se reprimió la literatura erótica. «Todo lo que es agradable está prohibido»<sup>52</sup>, pero no tanto quizá por el hecho de que ello signifique la violación de una prescripción *tabú* como por el deseo de adjudicarse las ganancias. Las asociaciones de médicos y farmacéuticos querían organizar y distribuir el mercado de las drogas para —decían— limitar su uso al estrictamente terapéutico, pero tras ese velo se hallaba la secreta ambición de dispensarlas como mejor se les viniera en gana y de cobrar por ello grandes sumas de dinero. Por supuesto, devinieron mercado ilegal.

Hoy en día, las autoridades han comprendido que la existencia del mercado negro es *necesaria* para mantener el equilibrio social, que se basa en la dinámica entre prohibición y transgresión organizada. De ahí que los poderosos a menudo decidan hacer la vista gorda o bien entrar directa o indirectamente en el negocio —¡son Sísifos del equilibrio...! Sólo que en vez de ir a pie se movilizan en coche, y en vez de cargar una roca llevan una tarjeta dorada en la cartera—. De ahí también que el tema de la legalización esté destinado a permanecer eternamente en el limbo. El *velo* impuesto sobre las drogas será, pues, también su *revelación* limitada: cierre y apertura al mismo tiempo.

\*

Pero dejemos de lado por ahora el sentido de interdicto que el *velo* viene arrastrando y retomemos su sentido ontológico de «velo de Maya». Éste nos será de gran utilidad para explicar los desplazamientos y las desterritorializaciones “mentales” que la auténtica experiencia alucinógena pone en juego (de esta manera las elucubraciones anteriores y posteriores serán más inteligibles).

---

<sup>52</sup> Nerval de, Gerard. «Haschisch» en *El Club del Haschisch*. Pág. 104.

Me centraré principalmente en los enteógenos por ser las drogas que están presentes en la historia —y si no en la producción, al menos en el bagaje experiencial— de *El Bautismo*, pero también por ser las que más violentamente interrumpen el estado normal de conciencia, alterando la percepción de la realidad sensible, y dando lugar a oscilaciones emocionales muy intensas.

Ciertamente las drogas poseen una poderosa cualidad reveladora. Bajo sus efectos todo a nuestro alrededor nos parece esencialmente distinto, incluso las situaciones, lugares u objetos a los que estamos habitualmente acostumbrados (de hecho, hasta nuestro propio «yo» nos parece un extraño, bienaventurado las más veces debido al placer que suele acompañar la visión). Es como si nos viéramos súbitamente *desautomatizados*, capaces de reparar en todos esos detalles que la rutina había velado, de mirar a las cosas “como si se las estuviese viendo por primera vez”. Ese quitar velos al que las drogas responden —y que es su cualidad reveladora— Benjamin lo explica como si deshiciésemos una madeja:

«Para aproximarnos más a los enigmas de la dicha de esta embriaguez [la provocada por el haschisch] habría que cavilar acerca del hilo de Ariadna. ¡Cuánto placer en el mero acto de desenrollar una madeja! Y este placer está profundamente emparentado tanto con el de la embriaguez como con el de la creación.»<sup>53</sup>

Pero esa madeja no es otra cosa que la «empalizada de símbolos verbales» que se interpone entre nuestra conciencia y el mundo, y que en estados de conciencia alterados (como la medicina los denomina) somos capaces de desenmarañar, eludiendo todas y cada una de sus falsarias y acaparadoras etiquetas<sup>54</sup>. Como seguramente recordarán, durante el día Penélope tejía un sudario, no aguijoneada por el *ser* sino por el *parecer*. Mas por la noche, que es la instancia en que las pulsiones reprimidas salen a flote, deshacía todo lo que había hecho. Sólo por la noche Penélope se liberaba de las convenciones culturales y podía ser ella misma. Las drogas son esa Noche que despoja al «yo» y al mundo de las cegadoras reverberaciones de las placas del Día.

Pero lo mismo podríamos decir que las drogas revisten de un mágico esplendor todas estas ruinas rebobinadas. ¿Por qué no? ¿Quién puede asegurarme que el alud de seda que vi desplazándose por aquellas laderas me fue *revelado*? ¿Y si fui yo quien lo sobrepuso al paisaje, así como Klimt incrustaba sus ornamentos sobre los cuerpos “desnudos”? ¿Logré realmente *oír* aquel ruido de jarcias troyanas en la costa o yo mismo me lo ideé? En la experiencia alucinógena tendemos a creer que estamos develando la verdadera esencia de las cosas, abriendo portales, burlando centinelas, pero es posible —y mucho más probable— que se trate de una plétora de la *poiesis* con la que cada humano nace: «Cada hombre lleva en sí su dosis de opio natural, renovada y secretada sin descanso».<sup>55</sup> El propio Benjamin nos dirá: «No hay legitimación más eficaz del crock que la conciencia de que con su ayuda nos adentramos

---

<sup>53</sup> Benjamin, Walter. *Haschisch*. Madrid: Taurus, 1974. Pág. 33

<sup>54</sup> Esta idea pertenece a Aldous Huxley y en el último capítulo de este ensayo está desarrollada con más detención.

<sup>55</sup> Baudelaire, Charles. «Invitación a viajar», en *Pequeños poemas en prosa*. Barcelona: Bosch, 1997. Pág. 80

de sopetón en ese mundo superficial, encubierto y, en general, inaccesible, que representa el ornamento.» (39) De manera que, tratándose del efecto de las drogas, el concepto de *revelación* es anfibológico, pues supone un develamiento pero también ‘velación sobre velación’. Para ejemplificar la relación que la experiencia alucinógena guarda con el velo —esta vez materializado— transcribo el siguiente pasaje, que parece venirle como anillo al dedo a estas reflexiones:

«Pero junto al ornamento aparecen ciertas otras cosas del mundo perceptible más trivial que son las que transmiten al crock el sentido y la importancia que les son inherentes. Entre otras, cuentan las cortinas y los encajes. Los visillos son intérpretes para el lenguaje del viento. A cada uno de sus soplos le dan la forma y la sensualidad de las figuras femeninas. Y le permiten al fumador que se enfrasca en su juego disfrutar de todas las delicias que podría ofrecerle una consumada bailarina. Pero si la cortina es calada, será entonces instrumento de un juego mucho más singular. Porque esos encajes le servirán al fumador de alguna manera como patrones que le coloca al paisaje para transformarlo particularísimamente. El encaje somete al paisaje, que aparece tras él, a la moda, un poco como el arreglo de ciertos sombreros somete a la moda el plumaje de los pájaros o la pujanza de las flores.»<sup>56</sup>

Las drogas no destruyen el velo de Maya, sino que ponen sus proteicos des-plegues y re-plegues al servicio de la alucinación: lo convierten en un instrumento de creación. El *drapeado* alcanza su máxima expresión en la experiencia alucinógena, pues su devenir se hace visible a nuestros ojos. “Someter a la moda al paisaje” significa entablar con él una relación de belleza, de la que los artistas pueden sacar mucho provecho (en último término una obra de arte que prescinde de todo velo nos daría un paisaje costumbrista). Velo y creación artística se complementan.

Ahora bien, dando por sentado que el velo oscilante es imprescindible para la alucinación, debemos considerar el elemento de distorsión espaciotemporal presente en la experiencia alucinógena. En *Haschisch*<sup>57</sup>, Benjamin nos habla de las «pretensiones que sobre el tiempo y el espacio tiene el comedor de haschisch»:

«Para el que ha comido haschisch, Versailles no es lo bastante grande y la eternidad no dura demasiado. Y en el trasfondo de estas inmensas dimensiones de la vivencia interior, de la duración absoluta y de un mundo espacial inconmensurable, se detiene, con una risa feliz, un humor maravilloso, tanto más grato cuanto que todo ser resulta ilimitadamente cuestionable.» (21)

La duración y las distancias parecen fluir y extenderse sin límites. Tal y como sucede en la experiencia erótica, bajo el efecto de las drogas nuestra *vida interior* se pone en

---

<sup>56</sup> Óp. cit. Pág. 40

<sup>57</sup> Peter Haining señala que la cannabis (de la que se extrae el haschisch), el opio, el LSD, y la mescalina «afectan al usuario de manera semejante, si bien varían grandemente en la potencia del efecto conseguido» (19).



movimiento, pero no en consonancia con otro ser, sino con el mundo y sus diversas manifestaciones — de ahí que la velocidad y el encabalgamiento que caracterizan la escritura de *El Bautismo* se corporicen precisamente allí donde los efluvios alucinógenos y eróticos son más fuertes, esto es, en el «Libro Segundo». Pero esta prodigiosa contemplación de un mundo infinito y eterno que a su vez moviliza la *vida interior* implica una buena dosis de ceguera, lo cual ratifica el mentado sentido anfibológico de la «revelación». Por ejemplo, las “contemplaciones” (en la acepción moral del término) para con la gente se esfuman, lo mismo que el pesimismo, la alerta y el recelo<sup>58</sup>. Cierta desatención, cierta libertad nos es conferida. Esto se debe, en gran medida, a que las drogas abolen de nuestra conciencia el enervante sentimiento del tiempo, prestándonos una inmortalidad ilusoria.

«Cuando Aldous Huxley tomó mescalina por primera vez [...] se encontró a sí mismo en «una intemporal bienaventuranza de visión». Habiendo experimentado una indiferencia completa respecto al tiempo, dice lo siguiente: «Podía, por supuesto, haber mirado el reloj; pero mi reloj, lo sabía, estaba en otro universo. Mi experiencia concreta había sido, era todavía, de una duración indefinida o bien de un presente perceptivo compuesto de un apocalipsis continuamente cambiante.»<sup>59</sup>

Al afectar la experiencia del continuo espacio-tiempo (destruyendo el *principium individuationis*), los alucinógenos crean una conciencia multidimensional que transporta al individuo «fuera de sí», fundiéndolo con «el río que durando se destruye». Debemos reconocer en esta *transportación* la principal razón por la que los humanos consumen drogas. El rechazo a la prisión y al velo de la realidad material conduce a una imperiosa (y nostálgica) necesidad de *fuga* y de *claridad*. La huída de sí mismo significa, en tal caso, acceder a la verdad (revelación). Sin embargo, esto supone con una cruenta paradoja, pues **la realidad material siempre es el punto de partida de las alucinaciones.**

En este sentido, existe una correspondencia entre las drogas y el sueño. En ambas instancias nos hallamos “fuera de nuestra mente”, persiguiendo empresas descabelladas que no se condicen con nuestra voluntad consciente y bajo un flujo temporal distorsionado, pero dentro de un *escenario* a todas luces identificable con la realidad material que culturalmente conocemos. Las drogas y el sueño convergen en el *ensueño*. Brian W. Aldiss, hablando de nuestros ensueños, nos dice:

«Modernas teorías [...] sugieren que nuestros ensueños pueden ser los esfuerzos con que el cerebro trata de ordenar los eventos diurnos, operando a la manera de un computador de un determinado programa. Creo, además, que estas sutiles distorsiones de la energía mental podemos muy bien considerarlas como cicatrices ocurridas por causa de la evolución del hombre a partir del animal, cuando llegamos a ser cabalmente humanos. [...] Quizá el interés que actualmente se tiene por las drogas hayamos de

---

<sup>58</sup> El coloquialmente denominado “persecuimiento” que acosa a algunos drogadictos se debe sin duda a una corrupción de los efectos naturales, a causa de la corrupción de su uso.

<sup>59</sup> Aldiss, Brian. «Prólogo» a *El Club del Haschisch*. Pág. 13

atribuirlo a que de ese modo intentamos compensar esta pérdida no declarada, en una época en la que la evolución puede estar realizando uno de sus cambios de velocidad dentro de nosotros.»

Párrafo a todas luces polémico, pues se considera al ensueño como una turbulencia producida por los cambios de la evolución humana, en términos maldororianos diríase “bello como la desgarradura de los músculos perineales durante el parto”, o algo así. La droga vendría a ser, pues, un modo artificial de *soñar*, y, por ende, de descender —siempre sujeto al arnés de la realidad sensible— al ser originario del que nos alejamos indefectiblemente a grandes zancadas. Tanto las drogas como el ensueño generan considerables desplazamientos a nivel de conciencia. El estado en el cual nos sumen es el de un sismo al ralenti, una *sacudida explorable*. Interfase.

En *El Sueño*, segunda antinovela de Gac (aún bajo el pseudónimo de Almendro), todo esto encuentra forma (una forma artística). Los «sueños dirigidos» y «sueños nocturnos» que desgarran/cosen el cuerpo escritural —temporalmente enloquecido— son el éxodo que, no bien cruza sus fronteras territoriales, se transforma en “reinserción”.

«¿Qué hacer?  
¿Qué soñar?  
¿Qué escribir?»

Así se pregunta Almendro en el primer sueño. Pero la respuesta es axioma: sólo de mundo se puede escribir, sólo de mundo se puede soñar, sólo de mundo se puede alucinar. Toda fuga debe reincorporarse a su celda. Aun el viaje astral, representado en *El Sueño* por el «Cuerpo Astral», se encuentra —según la tradición ocultista—, ligado al cuerpo material por el famoso *cordón de plata*. El *uróboros* es inherente al estado corporal, y la escritura es cuerpo. Así como la obra de arte sólo puede estar *abierta* en su concepción embrionaria, así también los ensueños sólo se abren en la memoria difusa que los obnubila. La ‘realización’ es una pignoración desventajosa, pues no podemos hablar «el lenguaje de los pájaros» ni tenemos las manos de los silfos.

\*

Pues bien, tanto la experiencia erótica como la experiencia alucinógena son distintivas y propias de los humanos. Si en el erotismo el ser es cuestionado, en el estado de conciencia alterada en que las drogas nos sumen ocurre lo mismo pero de manera inducida y espejeante: primero se cuestiona el mundo y, por reflejo, nuestro propio ser. Ambas movilizan la *vida interior* y hacen oscilar el velo en sus diversos planos. El «velo» no representa un *obstáculo* ni para la droga ni para el erotismo, muy al contrario, es un aliciente, el óptimo suplemento del vicio.

Por fin, ambas experiencias nos ponen en relación con la continuidad y, por lo tanto, nos hacen circunnavegar la muerte. «Bajo los efectos del LSD el cerebro está en algunos respectos —por ejemplo, en lo que a oxigenación se refiere— en circunstancias similares al

cerebro que se aproxima a la muerte. Así pues, el viaje significa una lección física tanto como espiritual.» (Aldiss, 14) Sin embargo, salvo casos en que se perpetre una «transgresión ilimitada» (como una sobredosis), ninguna nos hunde en la muerte, sino que, como una reiterada inmersión bautismal, nos pone *en tránsito*. Serán otras las fugas que nos conduzcan a la Muerte Eterna, que es también la Vida Eterna...

\*

Así como toda mujer hermosa es susceptible de convertirse en una tirana o bien en una ramera, así el velo, categoría estéticamente notable, puede prestarse para funciones del todo despóticas o deplorables. Esto podemos advertirlo en el hecho de que la ley instaure y avale velos. Los velos son los sensores del reino. Las estatuas de los parques citadinos, por ejemplo: diríase que están desnudas, *ex-puestas*, pero en verdad un velo que ahuyenta la violencia las protege, como si de un conjuro se tratase. Caso de que el prócer petrificado sea despojado de su espada, o su peana borroneada con algún apotegma violento, todo el peso de la ley caerá sobre el culpable (y dar con éste —hoy que las cámaras de seguridad son al velo lo que Venus a Selene en los solsticios de verano— es algo cada vez más factible). El ataque a una imagen que *re-presenta* el poder del Estado es entendido como un simulacro de magnicidio, así como el desnudar es un simulacro de matar (Bataille). En este sentido, el «velo legal» puede ser subestimado como una forma *menor* de la prohibición, pues se ocupa principalmente de simulacros. Pero no olvidemos que el estado actual de las cosas no es otro que el «estado de la simulación» (Baudrillard) —¡de hecho, no puede hacerse mucho más que simular una revuelta!—, por lo tanto podemos decir que se trata de una forma avanzada de la prohibición.

El velo *en sí* no es infranqueable, no hablamos aquí de un muro. Flojo valladar, cualquiera puede recorrerlo cuando quiera, pero el hacerlo es como encender las almenaras de los montes sin-luz (las que dan el aviso al «Castillo»). El velo tiene un *después* que permuta el consuetudinario anonimato que tan tediosamente nos cobija, por lo que Agamben llama en sus *Profanaciones* «la llamarada de la infamia». El *después* del velo es un fatídico clarear, un foco de persecución. El velo en sí no es más que una advertencia —y, por supuesto, una invitación—, igual al canto de las sirenas<sup>60</sup>.

En efecto, al colindar con regiones tan continuamente solicitadas por sujetos deseantes (en el ejemplo de la estatua ¿no es acaso placentero violentar una imagen levantada en honor al orden y la obediencia?) el velo, poco amigo de los períodos monótonos, se convierte en un dispositivo de seducción. Se rasga a sí mismo, y ya no nos priva de la cohorte

---

<sup>60</sup> En este sentido, debe distinguirse entre lo velado y lo que está (o pretende estar) más allá del velo, *fuera* de nuestro alcance, a buen recaudo de la contingencia. El séquito de guardaespaldas y el despliegue policíaco que rodea y escolta a un Presidente de la República, por ejemplo, corresponde más bien a esta segunda instancia, donde la transgresión puede llegar a ser demasiado perjudicial al cuerpo social. Cuando la guarnición antecede al velo significa que se trata de una ocasión extraordinaria que escapa a la usual dialéctica prohibición-transgresión. Entonces no hay dobles lecturas, todo significa *literalmente* lo que significa.

de imágenes violentas de la que es custodio. Orea: da y quita: reduce y seduce. Y todo esto al margen de la voluntad de sus zurcidores, como una diligencia kafkiana.

\*

No es que la novela sea la forma «cerrada» (como Ortega y Gasset creía) y la antinovela la forma «abierta». No es que en la novela todo esté velado y en la antinovela todos los velos se abran. Sólo la razón habla así, y nosotros debemos ir todavía un poco más allá. Para avanzar algo profiramos de inmediato el axioma que reza que el velo *nunca puede ser descorrido por completo*. La forma literaria es —hemos de cumplir toda justicia— una de las peores (si no la peor) de todas en lo que a esta tentativa se refiere. Dentro de aquella, la forma novelesca es, con creces, la más fiel al velo y la más inadecuada para su revocación. Por suerte para ella, esta meta carece por completo de valor ya que el velo no sólo es inherente a su esencia, sino también a las del arte y la vida, sobre todo a la de esa vida que «sólo como fenómeno estético está eternamente justificada» invocada por Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*.

No puede haber un develamiento total porque la «imagen desnuda» ya está velada por sí sola. Esto conecta al velo con la máscara. En las novelas de José Donoso, cuya lectura es poco menos que obligatoria en lo que al tema de las “más-caras” se refiere, el principio que rige a los personajes —y a la narración, en tanto recurso retórico-erótico— es el travestismo, en su grado crítico si se quiere, considerando que aparece bajo la forma de las matrioskas o «capas de cebolla», esto es: máscaras *ad infinitum*. Que realmente no es otra cosa que la auténtica filosofía y la eterna obsesión de Donoso, quien en sus memorias nos dice, en pocas palabras, que la verdadera identidad no es sino otra máscara, es decir, que no existe una «imagen desnuda» oculta tras el antifaz. De ahí el anagrama imagen/enigma: la desnudez sólo es otro atavío.

Es la vida como mascarada. Rimbaud escribe: «Pequeña velada de embriaguez, ¡santa!, aún cuando sólo fuera por la máscara con la que nos has gratificado»<sup>61</sup>. *Ante todo* por la máscara con la que se nos ha gratificado —recordemos que para Nietzsche la apariencia es *lo que vive*—. La santidad es ante todo una continua trashumancia, un constante «cambio de pieles», la fluctuación del ser. Lo enraizado, lo fijo, lo que está confinado: he ahí la más viva imagen de la podredumbre terrenal. «Espera veneno del agua estancada» dice el Proverbio del Infierno. En este sentido, sólo del velo oscilante pueden todavía desprenderse y aflorar signos y acciones deseantes, y no indiferentes y proliferantes como las que flotan estáticamente en la red... Abrir una novelita rusa en medio del fervor de la ciudad «posmo» es como hacer crecer un arbolillo en un agitado pantano.

Ni aún por los espectaculares asedios de la experiencia erótica y la experiencia alucinógena, que son las dos instancias que más empujan al hombre al encuentro de las verdades ocultas<sup>62</sup>, puede el velo ser descorrido totalmente. No porque no sean lo

---

<sup>61</sup> Rimbaud, Arthur. «Mañana de embriaguez», en *Prosa Completa*. Madrid: Cátedra, 2010. Pág. 217.

<sup>62</sup> En el caso de la *experiencia mística* —que de algún modo es el prototipo y el perfeccionamiento de las otras dos—, está en tela de juicio si permite *ver a través de todos los velos*, o si por el contrario sacrifica lo abierto para

suficientemente poderosas como para suscitar la revelación, sino porque *todas son revelaciones*. Las hendiduras están hechas de pliegues, lo que es igual a decir que las aberturas están hechas de cierres. Aquello que está desplegado sólo está plegado de un modo distinto. Todo está replegado tras el velo de la desnudez:

“Al dividirse sin cesar, las partes de la materia forman pequeños torbellinos en un torbellino, y en éstos otros todavía más pequeños, y otros todavía en los intervalos cóncavos de los torbellinos que se tocan. La materia presenta, pues, una textura infinitamente porosa, esponjosa o cavernosa sin vacío, siempre hay una caverna en la caverna: cada cuerpo, por pequeño que sea, contiene un mundo, en la medida en que está agujereado por pasadizos irregulares, rodeado y penetrado por un fluido cada vez más sutil (...).”  
(Deleuze, 13)

Aun los cuerpos son impenetrables, y quien, mediante el uso de la violencia, escarbe en ellos, no dará con el alma, que o bien huye de su «envoltorio», o bien se re-plega a una parte cada vez más pequeña de materia —implosiva y melancólica fuga—, como escribe Deleuze en su libro dedicado a Leibniz. Esto explica la frustración que acosa al sádico o al asesino serial, a los que siempre la *visión prodigio* se les vela en el momento cúlmine de su reiterado ensayo.

Lo que está absolutamente abierto es de mal gusto, es lo primero que se aprende. Por eso cuando en Europa se pusieron de moda las minifaldas, a Bataille no le hizo ninguna gracia... La antinovela de Juan Almendro viene a revelarnos, precisamente, que una transgresión estética no precisa destrozar el colosal *attrezzo* de velos que conforma la literatura para alcanzar su objetivo. Al fin y al cabo, el velo sólo es forma, y si miramos atrás —me excuso, olvidaba que comparecemos en la cuarta bolsa del Malebolge— tendremos que aceptar que esa forma, con todo lo que se le pueda enrostrar, ha demostrado su condición proteica resistiendo, sin cejar, las más furiosas tormentas que la literatura ha dado a luz. Necesitamos el velo. De ahí que la noción de pliegue sea tan importante. El pliegue que el despliegue siempre conserva es esencial a la supervivencia del arte. Si todos los pliegues son desplegados estamos ante un manual, un tratado o una ley, no ante una novela, ni menos aún ante un poema; estamos inmersos en un trámite, una diligencia, un mandato: no en la *vida*. Vamos, no olvidemos que para los Antiguos el velo era el mundo.

\*

En uno de los apartados que Sarane Alexandrian dedica al erotismo surrealista en su *Historia de la Literatura Erótica*, leemos que los surrealistas, en su búsqueda de la «belleza compulsiva», desecharon toda escatología y toda obscenidad<sup>63</sup>, y trabajaron en cambio lo

---

acceder a lo cerrado. Aún si lo primero fuera cierto, esta *visión* no es temporalmente soportable, luego sólo representaría un «lapsus».

<sup>63</sup> El concepto de obscenidad que maneja Alexandrian dista profundamente del propuesto por Bataille. En éste la obscenidad está directamente relacionada con la desposesión de sí mismo, es decir, con el acto de la desnudez (que es el gesto de abertura a la continuidad del ser); mientras que en aquel, la obscenidad «devalúa la carne, que

erótico-velado, que se define como un «juego de luces y sombras que revela al mismo tiempo la parte diurna y la nocturna de la vida carnal». Frente a este efecto contradictorio, los que producen la desnudez sin más o la omisión —«vista gorda»— decimonónica se nos aparecen como muy pobres y atrincherados.

«La metáfora que deja adivinar sirve mejor al amor, a la poesía, que la palabra que lo dice todo. Lo erótico-velado es al mismo tiempo lo erótico-desvelado: es el fulgor que retira el velo a la parte emocionante de la carne en un contexto donde no se espera. Lo erótico-velado comporta una dosificación sutil de cosas desnudas, de cosas sugeridas y de cosas matadas. El poder excitante depende de lo que se oculta y de la apertura hecha en la cubierta para volver susceptible lo escondido.» (Alexandrian, 340)

Creo que es precisamente este factor el que diferencia y delimita lo erótico de lo pornográfico, que en Alexandrian aparecen tan gratuitamente hermanados. La pornografía es la «corneada» de la imagen, con la sola variable hiperbólica que la caracteriza. El erotismo es un des-pliegue de velos y una con-fusión que se emprende para alcanzar la continuidad del ser — lo erótico siempre salva un enmarañamiento—. Pero, por sobre todo, lo que los diferencia es que la violencia erótica moviliza la *vida interior*, mientras que la pornográfica confina con una cámara de film<sup>64</sup>. Si en el erotismo hay pasión mortal, en el porno hay un simulacro de muerte.

La escritura de *El Bautismo*, en tanto que «corpus», será una escritura-velada. Esta es, me parece, una feliz denominación, pues pone de manifiesto su carácter deseante y eventual (de evento), así como su idiosincrasia marcadamente nocturna, esto obviando el hecho de que además remite al contenido mismo de la antinovela, quiero decir a la acción o trama principal, que gira en torno a la fiesta (cuya apoteosis coincide con la caída de la noche) celebrada con motivo de un bautismo. Escritura ritual que se celebra buscando una experiencia interior y colectiva, erótica y sacrificial — *sagrada*.

\*

Es hora de recapitular. El velo es un interdicto esencialmente cristiano. Sus orígenes se remontan a las primeras prohibiciones —vinculadas a la reproducción sexual y a la muerte—, las cuales determinaron el alzamiento del hombre por sobre el animal, y exorcizaron la violencia (origen de todas las prohibiciones) con el fin de que la comunidad no fuese desmantelada por ésta. Así acabó inhumándose al cadáver para que su virulencia corrosiva no contagiara a los demás. El velo, en cambio, es una forma ominosa y a la vez seductora, no una forma impenetrable ni permisiva sino una forma particularmente problemática en tanto que oculta mostrando y cubre tocando. El velo entra en contacto

---

así se asocia con la suciedad, las imperfecciones, los chistes escatológicos, las palabras sucias» (Alexandrian, 8). Etimológicamente *ob* 'hacia' y *scenus* 'escena' darían «fuera de escena», esto es, aquello que no se representa explícitamente en la escena —lo que está velado—, pero también aquello que “no se finge”.

<sup>64</sup> Lo que no significa que haya movilización de la vida colectiva, como en la experiencia orgiástica, sino la simple emisión de una escena destinada al uso privado de una masa anónima.

directo con aquello que vela. Es una variante del *tabú*, y al recorrerlo también nosotros pasamos a ser *tabú*. Además, su constitución barroca, formada por claroscuros y «pliegues que van al infinito», lo inmunizan contra una total abolición, pues en cierto momento el velo se disuelve y es ya todo uno con aquello que vela. Así, por ejemplo, la desnudez de los cuerpos ya no significa un sujeto (o un objeto) develado. El velo siempre se re-pliega como una matrioska sin fin, o se des-pliega como una rosa infinita. En sí, la revelación vital carece de forma: habiendo forma siempre habrá velo.

Ahora bien ¿cuál es la forma de la literatura? Acertijo pueril: la escritura. No hay literatura sin escritura —“Juan-Agustín” llegará a decir en *El Bautismo* que «no hay realmente literatura mientras no hay página impresa»—, luego tampoco hay literatura que esté exenta de velos. ¿Pero entonces el velo no tiene nada que ver en la maniobra transgresora emprendida por la antinovela? Nada más lejano a la verdad. El velo es la materia prima y la arena de combate. Dije más arriba que la antinovela *abre caminos*, pues bien, el velo es la tierra desplazada, surcada, «de-lirante». El creador es libre de decidir qué forma le dará a su velo, si dosel luz-de-luna, telaraña de niebla, cortina de tiras, gasa ensangrentada, ventana de buharda, celosía de torre, ¡qué sé yo! Asimismo puede escoger a través de su escritura las oscilaciones, transparencias, transposiciones y permutaciones que efectuará.

Cuando la página está en blanco todo está develado, hay aridez absoluta. La *obra* es un juego de velos infinitos. Lo que define a la antinovela son sus pliegues monstruosos, eróticos, desconcertantes y aleatorios, así como la borneadura y supresión de ciertos pliegues caducos. *El Bautismo* será, pues, una escritura del derrocamiento y del derroche<sup>65</sup> — *limitados*.

---

<sup>65</sup> Ambas palabras poseen la misma raíz: DERROCHAR, ‘malbaratar’, parece haber significado primeramente ‘derribar peleando’, de donde la actual acepción, por metáfora; probablemente del fr. *dérocher* ‘despeñar’, derivado de ‘roca’, equivalente del cast. *derrocar*. 1<sup>ª</sup> doc: 1596, C. de Fonseca; Acad. 1817, n<sup>º</sup> 1783. (Corominas, Joan. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. v. 2. Madrid: Ed. Gredos, 1980 – 1991).

### III. LA PASIÓN MORTAL



«Más grande que la conquista en batalla de mil veces mil hombres  
es la conquista de uno mismo.»

Buda.—

«Los hombres más espirituales, suponiendo que sean los más valerosos, son también los que viven con mucho las tragedias más dolorosas: pero ellos honran la vida justo porque ésta les opone su hostilidad máxima.»

Nietzsche.—

Hasta el momento se ha tratado aquí casi exclusivamente del *velo* impuesto sobre la experiencia erótica y sobre las drogas, y en general del «velo-interdicto», cuyas raíces se remontan al concepto de *tabú* de los pueblos primitivos, pulido y tergiversado luego por el cristianismo, y sobre todo por el clero, que ha funcionado como un verdadero motor dialéctico de reinención (al margen de sus propósitos “puristas”, claro está). Pero no he hablado aún de la forma más milagrosa, erótica, excelsa y porvenirista que el velo —categoría proteica por antonomasia— ha podido adoptar a lo largo de la historia, la cual se gestó a fines del siglo XI, en el mediodía de las Galias. Me refiero, ya se adivina, al velo instaurado por el amor cortés o *fin's amors*, «cuna de la idea occidental del amor; probablemente el momento más esplendoroso para esta idea que ha marcado a nuestra cultura», en palabras del poeta mexicano Dante Salgado<sup>66</sup>.

Al escuchar hablar de amor cortés, a la mayoría de las personas se les viene a las mientes un episodio de balcón, en el que un caballero se postra y le declara su amor a una fina dama. Esta imagen, pese a ser un velo —y más precisamente un tapiz—, contiene ya algunos de los elementos más reconocidos de la ideología del amor cortés, tales como el culto a una dama socialmente superior al hombre; el estatus de *señora* y de *ideal* que esta dama posee a los ojos de su enamorado; la primordial *distancia* que determina las relaciones entre los amantes, etc. Todo ello hace, en efecto, parte importante del amor cortés. Pero es preciso que seamos más *perspicaces*, y veamos un poco más allá del castillo, del suspirante caballero y del alféizar en donde la dama se acoda para recibir la prenda de amor que el rui señor depositará en sus manos. Las cosas pueden ponerse insospechadamente oscuras si atravesamos el velo de las apariencias... ¿Quién sabe si un inocente cuentecillo de amor que nos prestamos a oír cierta mañana en el vergel, bajo la semisombra de un árbol frutal, se convierte de pronto en una leyenda cuyo trasfondo debiera ir a parar al Infierno de las bibliotecas, en un relato esencialmente — *nocturno*?

<sup>66</sup> Salgado, Dante. *Brevísima relación de la idea de amor en Occidente*. México: Gobierno del Estado de Baja California Sur: Instituto Sudcaliforniano de Cultura: Editorial Praxis, 2007. Pág. 11.



El amor cortés cuenta con todos los elementos necesarios para planteárenos como un verdadero enigma salido de la boca de la Esfinge. Su propio origen, tanto como concepción filosófica, social y artística, ha resultado ser el más inamovible de todos los velos, rehusándose a develar su secreto incluso ante las variadas combinaciones de caja fuerte ensayadas por los más reconocidos investigadores, historiadores y romanistas, que se han desvivido buscando antecedentes que puedan explicar la eclosión de tan admirable fenómeno. Teorías las ha habido a granel, han corrido ríos de tinta, mas todavía nadie ha podido elevar al cielo un ¡*Eureka!*, ni dar el martillazo definitivo del pleito. «El Hombre» —escribía Gide en su *Edipo*— «la respuesta siempre es el Hombre». ¿Contentará su fórmula a esta «cruel cantora»? Pero veamos qué implica esta doctrina del amor, así se comprenderá mejor hasta qué punto es revolucionaria su aparición y su velación metafórica.

Como ya advirtió Denis de Rougemont en *El amor y Occidente*, cuando hablamos de *fin's amors* debemos tener en cuenta, sobre todo, dos factores históricos. Primero: el nacimiento en las regiones de Aquitania y Galia Narbonense de una poesía en lengua romance, de formas fijas y altamente estilizada, que hoy conocemos bajo el nombre de lírica trovadoresca o poesía provenzal. Segundo: un cambio radical en la manera de ver a la mujer, la cual pasa de ser un «bien» a elevarse *por encima del hombre*, transformándose en su «ideal nostálgico». En este sentido, transita desde el estado de 'objeto' directamente al de «suprahumanidad», saltándose el estado de 'sujeto'. Estamos, pues, ante un fenómeno que supone tanto un testimonio literario como un cambio de conciencia respecto de una determinada realidad.

La lírica trovadoresca fue cultivada entre los siglos XI y XIII por los trovadores que escribieron en la lengua comúnmente —aunque inapropiadamente— denominada provenzal<sup>67</sup>. Su área geográfica abarcó una vasta zona del sur de lo que actualmente es Francia, rebasando nacionalidades y feudos (pues Aquitania, Gascuña, Tolosa, Alvernia y Provenza tenían por entonces una misma base idiomática). La importancia de esta poesía es tal que, según ha escrito Martín de Riquer, debemos reconocer en ella «el punto de partida indiscutible del lirismo europeo» (VII).

A caballo entre el clérigo y el caballero —las dos figuras clásicas del Medioevo—, los trovadores (de *trobar*, 'hallar' o también 'inventar') fueron «la palanca que impulsó la creación del amor como idea; le cantaron pero también lo propusieron como una ética y una estética, crearon un código que rigió no sólo sus conductas sino su vida» (Salgado, 11). Compusieron al mismo tiempo los versos y la música de sus poesías, pues éstas eran escritas con la finalidad de ser escuchadas en público, ya fuera en cortes o en plazas públicas. Por su parte, los juglares (*joglar*), por lo general de condición social más baja, eran los encargados de divulgar las canciones por todo lo ancho del territorio, lo que no quita que hubiese trovadores que interpretaran sus propias poesías, ni juglares que compusieran las suyas.

---

<sup>67</sup> Martín de Riquer nos explica en su Introducción a *La lírica de los trovadores* que «el término *provenzal* es impugnado por una serie de críticos, por lo general franceses, a causa de que la poesía trovadoresca ni surgió en la Provenza propiamente dicha —Raimbaut d'Aurenga es el primer trovador nacido allí—, ni son precisamente provenzales la mayoría de los trovadores». (Barcelona: Escuela de Filología, 1948. Pág. VIII)

A juzgar por sus composiciones, muy estrictas y complejas en cuanto a técnica formal y esquemas estróficos, se sabe que los trovadores tenían una sólida base retórica, pero la fuente de ésta es uno de los puntos en los que Eris ha dejado caer su manzana. Se han citado como probables fuentes retóricas las canciones de mayo, la poesía latina medieval y la poesía árabe (Menéndez Pidal), sin que ninguna de éstas haya sido realmente admitida por los medievalistas. Para algunos se trataría de una reacción contra «las costumbres rudas y violentas de la caballería» (Alexandrian, 37), pero en realidad esto no nos dice nada, y sólo confirma la absoluta oposición en que esta poesía se hallaba con respecto a las condiciones sociales en que nació, marcadamente “viriles”. Rougemont busca sus pistas en el pensamiento religioso de la época —que en la Edad Media engloba también lo social— y relaciona la emergencia de la lírica trovadoresca con las herejías gnósticas que en aquella época surgieron en Occitania, particularmente con la de los cátaros o albigenses, las cuales a su vez serían la esencia de los *romans* bretones<sup>68</sup>. Parece muy verosímil pensar a los trovadores en estrecha relación con la Iglesia, y de esta suerte también se ha querido vincular a la poesía trovadoresca con la himnología litúrgica y la literatura sacra. Con todo, la teoría más sensata parece ser la barajada por Edmond Faral y apoyada por Martín de Riquer, quienes creían que la perfección formal de la lírica cortés proviene directamente de la retórica latina clásica (fundamentalmente el tratado *De inventione* de Cicerón y el *Ars poetica* de Horacio), que era la que se enseñaba en las escuelas medievales del Midi en las que presumiblemente se formaron los trovadores. De ser esto cierto, su técnica literaria y estilística sería, en el fondo, «un traslado a la lengua vulgar de lo que vieron teorizado para la composición latina en los tratados de retórica que estudiaron» (Riquer, XVII), aunque, por supuesto, al servicio de una ideología del todo desconocida —e inimaginable— para los Antiguos.

Sin embargo, sería faltar a la verdad el afirmar que toda la lírica trovadoresca le rendía culto al amor cortés. Existían algunas escuelas que abominaban expresamente de éste, con intenciones claramente moralizantes. Éste era el caso de la llamada escuela «realista», a la que pertenecieron Marcabré, Bernart Martí y Peire d’Avernha, entre otros reconocidos trovadores que representaban la veta más popular (pero no por ello más simplista) del *trobar*, por oposición a la escuela «idealista». Por lo general, mientras más aristocrática era la formación del trovador, más al servicio estaba del *fin’s amors*. En el amplio sentido de la palabra, las escuelas idealista y realista podrían también denominarse «cultas» y «populares», y de ellas saldrá lo que luego conoceremos como *trobar clus* y *trobar ric* respectivamente, las llamadas «escuelas herméticas». Como todo movimiento histórico, la lírica trovadoresca (por más cercana a lo legendario que pueda estar) no prescindió de fraccionamientos, bravatas y «bulbos» cismáticos<sup>69</sup> entre sus cultores, a los cuales, por desgracia, no puedo pasar revista aquí.

---

<sup>68</sup> En todo caso, las consideraciones de Rougemont nos sirven mucho más para efectos de concepto que de retórica.

<sup>69</sup> A este respecto, no puedo por menos que permitirme transcribir (traducidos) unos notables y casi humorísticos versos de Raimbaut d’Aurenga, primer trovador de la Provenza: «Nunca, desde que Adán comió de la manzana, ha existido ningún trovador cuyo trobar —pese a quien pese— valga un rábano comparado con el mío, que me ha elevado; ni creo que ninguno se entregue a empresas tan altas, porque yo he hallado y alcanzado lo mejor del amor, después de mucho buscarlo. Y quien quiera desmentirme, que tome en seguida la coraza, la lanza y el

Pero ¿por qué el amor cortés suscitaba tanta idolatría de un lado y tanta repulsa del otro? Principalmente, me parece, por su carácter subversivo, aristocrático y herético<sup>70</sup>, velado sin embargo por una exquisita disciplina de orden estético. El amor cortés se levanta contra el matrimonio del cristianismo<sup>71</sup> y glorifica la *pasión*, pero su insurrección se despliega bajo la forma de un *vasallaje* (como si alguien pudiese rebelarse bajando la cabeza) y su aprobación del adulterio aparece bajo la forma de la fidelidad, la contención y, más aún, del sufrimiento (lo que de Troyes llama el «tormento delicioso»). Se trata, sobre todo, del perseguimiento de la virtud a través de la preferencia por el *obstáculo*. Para entender esto, debemos detenernos primero en el otro gran nacimiento que el amor cortés supone: el de la idealización de la mujer.

Este cambio de perspectiva implica la noción de *donnoi* o *domnei*: el vasallaje amoroso. Se trata de uno de los aspectos más conocidos pero, a la vez, más extraordinarios de toda la *cortezia*. El amor cortés está planteado —incluso en su propio código amoroso— como un trasunto de los preceptos que rigen la relación feudal entre señor y vasallo, sólo que aquí el papel de señor pasa a desempeñarlo la mujer, quien necesariamente debe pertenecer a la aristocracia y ser casada. Por tanto, el enamorado de las poesías trovadorescas considera a su Dama como un ser superior e inalcanzable al que le rinde un homenaje de sumisión. Considérese, para dimensionar bien la magnitud de esta transposición de facultades, la misoginia que imperaba en las instituciones feudales del Midi, donde la mujer era poco más que un objeto, un agregado de la dote<sup>72</sup>. ¿Cómo es que algo así pudo ocurrir precisamente en esa región y en esa época? Es este uno de los grandes enigmas del amor cortés.

“Según la tesis oficialmente admitida, el amor cortés nació de una reacción contra la anarquía brutal de las costumbres feudales. Se sabe que el matrimonio, en el siglo XII, se había convertido para los señores en una pura y simple ocasión de enriquecerse y de anexionarse tierras dadas en dote o esperadas como herencia. [...] A tales abusos, generadores de querellas interminables y de guerras, el amor cortés opone una *fidelidad* independiente del matrimonio legal y fundamentada sólo en el amor. Llega incluso a declarar que el amor y el matrimonio no son compatibles.”  
(Rougemont, 34)

---

escudo, porque lo haré callar vencéndolo.» (Pillet-Carstens, 389, 15; texto, Mahn, *Werke*, I, pág. 70. Cit. en Riquer, 135)

<sup>70</sup> Lo que significa atraerse de inmediato la desaprobación de los conservadores, de la plebe y de la Iglesia. Si a estos detractores añadimos el *gilós* (poderoso señor y marido legítimo de la dama requerida de amores) y los *lausengiers* (los ‘lisonjeros’ o ‘felones’ siempre prestos a informar al *gilós* acerca cualquier señal de infidelidad de su esposa), entonces comprenderemos hasta qué punto el amor cortés era socialmente una empresa esencialmente clandestina (velada), aunque no totalmente secreta, pues también existían confidentes.

<sup>71</sup> Y, además, contra la idea de que el acto carnal debe ser llevado a cabo exclusivamente con objeto de procreación.

<sup>72</sup> En este sentido Sarane Alexandrian es muy ilustrativo: «En la clase privilegiada, la mujer representaba ante todo un feudo. Ella no tenía que elegir al marido; se disponía de ella a partir de los doce años para pactar una alianza matrimonial, recompensar a un vasallo, etcétera. Su papel consistía en ser la criada del hombre. (...) El derecho feudal permitía al marido golpear a la mujer cuando ésta lo contrariaba. Aimeri de Narbona derribó de un puñetazo a su mujer, Ermenjart, cuando ésta le reprochó haber alejado a su hijo. En *Rigomer*, el rey Arturo quiere cortarle la cabeza a su esposa porque ella no comparte su opinión.» (37)

Pero una “reacción” de este tipo es demasiado abstracta, no se condice con el carácter velado que debió adoptar el amor cortés, ni tampoco explica el origen del *donnoi*, elemento primordial para entender la elevación de la dama. ¿Qué fue el *fin’s amor* sino un montón de correrías por el vergel a medianoche, los labios sellados de una mucama, un enceguecido «compadre de la luna» y, en fin, dos que se aman en un eterno y voluptuoso preludio, retardando el placer y la desilusión? Tuvo que haber algo que volviese gradualmente *potencial* esta nueva visión de la mujer. Ese *algo* bien pueden ser las herejías cristianas... El catarismo —que tuvo muchos adeptos en la región languedociana, en la misma época en que el amor cortés florecía— al despreciar el mundo material, postulaba la igualdad de género, y enseñaba que tanto hombres como mujeres eran capaces de alcanzar la Perfección. Por su parte, la orden del asceta bretón Robert d’Arbrissel (1047 – 1117), pese a no ser acusada de herejía —aunque en puritanismo no le iba a la zaga a los cátaros—, al disponer que la Abadía de Fontevrault fuese administrada por una dama (que debía ser viuda), contribuyó a dar a la mujer no soltera una facultad de señorío inusitada hasta el momento. Teniendo en cuenta estos antecedentes, es muy posible que el puritanismo haya coadyuvado inconscientemente a poner a la mujer, al menos, en el mismo nivel que el hombre. Pero a decir verdad, lo que se manifiesta en esta época es una propensión herética del deseo a dirigirse hacia una cierta suprahumanidad<sup>73</sup>, no a personificarla (como hemos visto que sucedería cinco siglos más tarde con los cismáticos que velaron la literatura erótica), sino a darle una forma y a honrarla, en el caso de los cátaros en la velada simiente espiritual, en el caso de los trovadores en la revelada imagen femenina. Desde este punto de vista, más que de una idealización de la Dama, podemos hablar de una revelación<sup>74</sup> de la mujer:

“De hecho, a partir del siglo XI, la élite intelectual de Europa, liberada de sus terrores milenaristas, comienza a preguntarse si el amor es un simple juego, una simple cópula destinada a perpetuar la especie, o si no será un medio de llegar a la trascendencia, un medio para superar lo humano hacia lo divino. Entonces, la mujer, que hasta el momento, y en parte a causa de los Padres de la Iglesia, había sido objeto de desprecio y desconfianza, brota de la oscuridad en la que la habían mantenido.”<sup>75</sup>

El trovador occitano Uc de Saint Cirq llegará a decir que «a Dios se llega por medio de la mujer». Es esta mística profana y erótica la que le otorga al amor cortés su calidad herética (ironías de la vida: Uc había participado, junto al conde a quien servía, en la cruzada contra los albigenses). Por supuesto, tal mística se hallaba de manera *entrebescada* (velada) en la poesía hermética de los trovadores, de otra manera resulta incomprensible el hecho de que haya sido tan bien acogida en tantos territorios cristianos de las Galias. Si volvemos a la escena del balcón, todo esto puede resumirse en que la Dama encarna todas las virtudes y las

---

<sup>73</sup> Esto, como se verá más adelante, supone la conversión del deseo en *pasión*. Mas si el deseo es el flujo esencial de la vida, la *pasión* es la inconsciente búsqueda de la Muerte.

<sup>74</sup> [Anfib.]: 1. Acción de sacar a la luz lo que estaba velado. 2. Manifestación de Dios a los humanos de lo futuro u oculto.

<sup>75</sup> Markale, Jean. *El amor cortés o la pareja infernal*. Barcelona: Imago, 1998. Pág. 19 – 20.

perfecciones morales y físicas, y a través de sus favores el enamorado puede acceder a esferas trascendentales más altas. No obstante, a menudo ella se niega a tomar en cuenta a aquel que la requiere, de ahí que Rougemont diga que la lírica trovadoresca es «la exaltación del amor desgraciado». Esta es, en todo caso, la esencia del amor cortés, y también lo que lo diferencia del concepto de amor que encontramos, por ejemplo, en los poetas de la Antigüedad.

Por otra parte, el arte del *fin's amors* puede entenderse como una depurada técnica de la seducción. Esto está directamente relacionado con el velo erótico que encontraremos operando en el *donnoi*:

«La idea feudal se cruza con los postulados de la caballería medieval; y así vemos que del mismo modo como el caballero novel ha de someterse a un noviciado de armas, pasando por los estados de paje, palafrenero y escudero hasta recibir la orden de caballería, el enamorado, hasta lograr que su dama se digne aceptar su homenaje amoroso, debe pasar por una primera etapa de timidez suspirante, en la que actúa como *fenhedor* —palabra cuyo significado se extiende hasta el de «tímido»— ; luego ya se atreve a dirigirle claramente súplicas y peticiones de piedad (*mercé*), con el nombre de *precador*; más adelante habla como enamorado (*entendedor*), estado próximo al de *druit*, o sea «amante», cuyos servicios son recibidos benévolamente y tal vez recompensados con el *gardó*, «galardón, premio», para cuya consecución ha sufrido este largo noviciado sentimental...» (Riquer, XXX)

El amor cortés consiste, pues, en un develamiento paciente y paulatino. La debida mantención de los velos preliminares determinará la ulterior revelación. Esto se patentiza mucho más aún en el servicio amoroso propiamente tal, que se ubica entre los grados de *entendedor* y *druit* respectivamente, donde el «autocontrol» y el «valor» son puestos a dura prueba<sup>76</sup>. El amante debe primero demostrar que es capaz de respetar todas las prohibiciones y de resistirse a todas las tentaciones que el influjo erótico del velo cortés le impone para luego poder acceder al beneplácito de una transgresión limitada. Hay una ligera modificación con respecto a la dialéctica batailleana en el sentido de que acá la prohibición (planteada ya dentro de un terreno «ilegal», como lo es el sí al adulterio) *debe* ser respetada, y es el acatamiento a sus reglas lo que la revoca. Sin embargo, como se verá, esta transgresión no representa la meta del

---

<sup>76</sup> «El servicio amoroso consistía en honrar (*onrar*), disimular (*celar*) y soportar (*sufrir*). En principio el único favor se limitaba a la conversación particular (*donnei*), en la que el trovador hacía brillar el don de la palabra, esforzándose en mantener la medida (*mezura*). Si la señora estaba contenta con su sirviente, segura de su discreción, le ofrecía como recompensa la contemplación de su desnudez. Lo hacía conducir en secreto a su habitación cerca de la hora de levantarse o de acostarse, a veces en presencia de una camarera. Él asistía a un episodio de tocador que le mostraba fugazmente la desnudez de su señora. Si estando ella desnuda le concedía un beso, él no tenía derecho a devolvérselo, so pena de ruptura definitiva. La recompensa suprema era el ensayo (*asag*), donde la contención del hombre se ponía a dura prueba. Había que saber si él era capaz de ese autocontrol indispensable a la cortesía. Entonces la señora invitaba al amante a compartir la cama. Allí permanecían desnudos durante toda la noche, con autorización para acariciarse pero sin llegar al «hecho». En caso de que el hombre cediese a la tentación, con ello probaba que no amaba lo suficiente, y en consecuencia era rechazado, declarado indigno del *fin's amors*. En caso contrario adquiriría el «valor», y podía esperar convertirse pronto en amante carnal (*druit*). La erotología cortés prescribía diferir el acto sexual durante el mayor tiempo posible porque se temía que después de ese momento acabarían las exquisitas maniobras del hombre y de la mujer que buscaban hacerse desear.» (Alexandrian, 39)

sacrificio, como Riquer supone al final del párrafo citado; o mejor dicho: no es la *meta* lo que el verdadero amante busca.

Un antecedente de aquel «autocontrol» erótico que el amor cortés supone lo encontramos en los conceptos griegos de *enkrateia* y *sophrosyne*. En un principio quizá puede sorprender el que los griegos —¡los claros griegos!—, dueños de una moral tan consabidamente *viril*, «hecha por hombres para hombres», puedan proporcionarnos algún antecedente para una ideología que ensalza e incluso deifica a la mujer; más aún por el hecho de ser precisamente *aquellos* conceptos, aparentemente tan opuestos a la *pasión* glorificada por los trovadores. Pero ¿qué es lo que se ha venido verificando hasta ahora sino un persistente y casi manido efecto de *inversión* en todos los campos? El catastro de la genealogía contradictoria de los conceptos es el caballito de batalla de la ensayística moderna, su pienso predilecto, incluso desde antes de la aparición de los deconstructivistas, cuya escuela representa la apoteosis de la inversión. Tal vez el atractivo de esta tendencia radique más en la afirmación de la aleatoriedad de la existencia —en un homenaje al caos— que en el rimbombante anti-logocentrismo con que suele vincularse su maniobra reveladora.

En rigor, la *enkrateia* es el «autodominio», y la *sophrosyne*, la «templanza». El medio y el fin, respectivamente. Ambos conceptos están estrechamente vinculados con el «Conócete a ti mismo» (el famoso aforismo que descendió del cielo y se grabó en el pronaos del templo de Apolo) y apuntan a buscar un equilibrio en el goce de los placeres basado en la idea de necesidad<sup>77</sup>. Para conseguirlo es preciso establecer, a través del ejercicio de la voluntad, un dominio sobre los deseos, los cuales a menudo nos sobrepujan, conduciéndonos a realizar actos desmesurados (en este caso en el ámbito de la *aphrodisia*). En este sentido, el exceso significa ser esclavo de los deseos. Por lo tanto, la *enkrateia* está planteada como un combate con uno mismo, en el cual vencer equivale a adjudicarse la más preciada de las victorias, mientras que perder es sufrir la más vergonzosa de las derrotas.

«El planteamiento moral con relación al sexo, entre los griegos, tiene que ver con una introspección, es decir, con una relación con uno mismo llamada *enkrateia*, ésta “se caracteriza más bien por una forma activa de dominio de uno mismo, que permite resistir o luchar, y asegurar su dominio en el campo de los deseos y de los placeres.” El término *enkrateia* implica un combate: es necesario haber vencido en la lucha para alcanzar la templanza (*sophrosyne*).» (Foucault, cit. en Salgado, 19)

La *sophrosyne* nos ubica en las antípodas del *vicio* que, según Bataille, puede definirse como «el arte de darse a uno mismo, de una manera más o menos maníaca, la sensación de transgredir» (189). El velo del amor cortés es el único que promueve honestamente —sin fanatismos religiosos— esta virtud<sup>78</sup>, a la que tengo por más alta que cualquier otra que ostente ese título. En teoría, la *sophrosyne* debiera representar el leitmotiv de cualquier velación (si

<sup>77</sup> De ningún modo equiparable al precepto-cilicio del cristianismo que mandaba tener relaciones sexuales sólo con el objeto de procrear. Como ya dije en otra parte, el pueblo griego era un pueblo carnal, y muy sensual. Este equilibrio tenía por fin evitar la dilapidación y aprender a administrar de manera adecuada las fuerzas naturales; no se trataba, pues, de una prohibición.

<sup>78</sup> La templanza es una de las cuatro virtudes cardinales.

consideramos la contención de un exceso que originalmente ésta significa), pero por lo general (ya lo hemos visto) no es invocada sino como un pretexto para entregarse más resueltamente al sentimiento velado — aspecto que el cristianismo ha transformado en el sello de cualquier velación, motivo por el cual la antinovela se vale de multitud de velos y relevos velados para darle cuerpo a su exceso escritural. «¿Pero acaso no ocurre otro tanto en el mentado servicio amoroso?» se me preguntará. «Sí y no» respondo, pues el autocontrol y la templanza están desplegados aquí en términos de catapulta o de eyección hacia un exceso todavía más radical, pero, al mismo tiempo, más alejado del deseo y de la carne. El amor cortés es el apagón de la última dendrita antes de recibir el dilatado flujo del deseo, la única bandera negra alzada cuando el arcoíris bendice los cielos.

\*

Ya se hace de noche en el vergel. Regresad pronto a vuestros hogares si le teméis a la oscuridad. Cuando el «gran astro» se oculta todo muda de aspecto, mostrando una cara ni verdadera ni falsa, pero sí *otra*, una que, en todo caso, a las instituciones de poder no les conviene revelar. He aquí la escena censurada del filme, el «final alternativo» velado por la escena del balcón<sup>79</sup>.

La *sophrosyne* anula el autónomo bullir de los deseos, pero a su vez le abre las puertas a la *pasión*. Me explico. Mencioné más arriba que la subversión adúltera del *fin's amors*, fuera de desplegarse como una infidelidad y, en último término, como un pecado para sibaritas, involucraba una especial fidelidad, contención y sufrimiento. «Pero esa fidelidad cortés» — explica Rougemont— «presenta un rasgo de los más curiosos: se opone, tanto como al matrimonio, a la «satisfacción» del amor. No sabe de *donnoi* verdaderamente nada quien desea la entera posesión de su dama. *Deja de ser amor lo que se convierte en realidad.*» (35) Éste es el adagio de las sombras, el que promueve la calamidad. Nietzsche lo reafirma, cuando escribe que «el amor es el estado en el cual, la mayoría de las veces, el hombre ve las cosas como no son»<sup>80</sup>. Consumarlo, cediendo al ariete de los deseos, implica remover de sopetón el velo tanto tiempo preservado y venerado, invalidando toda una ardua labor y un combate espiritual que aventaja por mucho al más ardiente de los acoplamientos posibles. Esto, en cierta medida —hay que admitirlo—, roza la pulsión de la santidad, pero, como ya se ha dicho antes, es bastante más profano y tenebroso.

El amor-pasión es sinónimo de sufrimiento, como el que embarga al *precador* desoído, pero también como el que se «autoimpone» el *dрут* que ya ha logrado sortear mil obstáculos. La *pasión* de éste es mayor, no porque haya sido recompensado con el *gardó*, sino porque los obstáculos externos a los que debe enfrentarse han disminuido considerablemente de proporciones y, por tanto, su «desgracia» resulta mucho más difícil de nutrir. La «poiesis» del héroe del *roman courtois* consiste en crearse para sí mismo un sufrimiento que esté a la altura de

---

<sup>79</sup> La siguiente lectura del amor cortés pertenece absolutamente al suizo Denis de Rougemont, aunque en su libro *El amor y Occidente* jamás hable de los conceptos griegos con que yo la he preludiado y, de alguna manera, mezclado.

<sup>80</sup> *El Anticristo*, XXIII.

su *pasión*, y para esto debe idear sus propios obstáculos (como puede apreciarse, la *cortezija* tiene mucho de confección). Patológicamente hablando —el tópico del amor como enfermedad—, existe una cierta algofilia<sup>81</sup> en la idea del amor cortés, la cual se manifiesta en aquella «preferencia por lo que *pone trabas* a la pasión, por lo que impide la «felicidad» de los amantes, los separa y los martiriza» (Rougemont, 38). El *obstáculo*, que exige una máxima tensión del espíritu, es lo que aviva el fuego de la *pasión*, que se define como la impetuosa necesidad de sufrir y vencer.

«A partir de cierto punto no hay retorno. Ése es el punto que hay que alcanzar» escribe Kafka en sus «Consideraciones acerca del pecado». Lo mismo ocurre aquí. En un determinado momento la plétora de la *pasión* es tan deliciosa y tormentosa que el medio se releva con el fin, y el obstáculo acaba transformándose en la verdadera meta, en el objeto mismo de la *pasión*. Entonces las cartas están echadas (es el Arcano sin Nombre). Tratándose de obstáculos, el más grande será siempre aquel que el propio amante se autoimponga, verbigracia la ausencia<sup>82</sup>: mantenerse un largo período de tiempo privado de la visión y del contacto (*ver y tocar*) del ser amado (o, más precisamente, del ser que exalta su pasión de amor: a estas alturas la Dama en sí ya no representa ni el fin ni el ideal, sino más bien un leño de la *pasión*<sup>83</sup>); o la castidad: poner una espada desnuda entre los amantes recostados; pues para superarlo debe vencerse a sí mismo. El obstáculo autoimpuesto supone una deliberada y sufriente confección de velos y *tabúes* que encarnizarán el combate, volviéndolo más violento y mortal... Una perspectiva materialista de esta apasionada obsesión por el *obstáculo* nos la da Nietzsche en un conocido pasaje de *Así habló Zaratustra*:

«Hay muchas cosas pesadas para el espíritu, para el espíritu fuerte, de carga, en el que habita la veneración: su fortaleza demanda cosas pesadas, e incluso las más pesadas de todas. ¿Qué es pesado?, así pregunta el espíritu de carga, y se arrodilla, igual que el camello, y quiere que lo carguen bien. ¿Qué es lo más pesado, héroes?, así pregunta el espíritu de carga, para que yo cargue con ello y mi fortaleza se regocije. ¿Acaso no es rebajarnos para que padezca nuestro orgullo? ¿Dejar brillar nuestra locura para burlarnos de nuestra sensatez? ¿O acaso es apartarnos de nuestra causa cuando ella celebra su victoria? ¿Subir a altas montañas para tentar al tentador? ¿O acaso es alimentarse de las bellotas y de la hierba del conocimiento y padecer hambre en el alma por amor a la verdad? ¿O acaso es estar enfermo y despedir a los consoladores, y trabar amistad con sordos que no oyen nunca lo que tú quieres? ¿O acaso es zambullirse en agua sucia cuando ella es el agua de la verdad, y no apartar de sí a las frías ranas y a los calientes sapos? ¿O acaso es amar a los que nos desprecian y tender la mano al fantasma cuando quiere asustarnos?»<sup>84</sup>

---

<sup>81</sup> Ésta se define como la «búsqueda mórbida de sensaciones dolorosas; se observa en el curso de ciertos delirios místicos o de la melancolía. La ausencia de todo carácter erótico la diferencia del masoquismo». (Diccionario Médico Interactivo, en [www.portalesmedicos.com](http://www.portalesmedicos.com))

<sup>82</sup> En el *Quijote* este obstáculo autoimpuesto es parodiado en el episodio en que Don Quijote “hace penitencia” en Sierra Morena para honrar a su Dama.

<sup>83</sup> De manera que la ruidosa idealización de la mujer representa el punto álgido de un ciclo que vuelve a situarla en la categoría de objeto.

<sup>84</sup> Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza, 1997.



Pero lo que más seduce al amante verdadera y fatalmente apasionado es el *obstáculo insuperable*: de entre todos, éste es el que se lleva la palma. A la manera de las falenas que danzan extasiadas alrededor de las bombillas que las chamuscarán, la pasión-amor es «una llamarada que no puede sobrevivir al resplandor de su consumación» (Rougemont, 46). Así, pues, queda claro que el verdadero y velado objeto de la *pasión* no es otro que la Muerte, y, por lo tanto, su meta resulta ser su propia extinción, pero ante todo su «transfiguración». En el siguiente párrafo, a propósito del matrimonio que Tristán contrae con la otra Isolda, “la de las blancas manos” —un obstáculo autoimpuesto—, Rougemont resume casi todo lo que he venido apuntando:

“El amante presente, en esta nueva prueba *que él se impone*, la ocasión de progresar de manera decisiva. El matrimonio casto con una mujer que encuentra bella es el obstáculo que no puede superar más que con una victoria *sobre sí mismo* (tanto como sobre el matrimonio, que arruina así desde dentro). ¡Proeza cuya víctima es él! La castidad del caballero casado responde a la colocación de la espada desnuda entre los cuerpos. Pero una castidad voluntaria es un suicidio simbólico (aquí vemos el sentido oculto de la espada). Es una victoria del ideal cortés sobre la robusta tradición céltica que afirmaba el orgullo de vivir. Es una manera de purificación de lo que en el deseo subsistía de espontáneo, animal y activo. Victoria de la «pasión» sobre el deseo. Triunfo de la muerte sobre la vida.” (47)

La estrecha relación que el erotismo guarda con la muerte no es en verdad ninguna novedad (aunque por supuesto no hace parte del ideario oficial y propagandístico del erotismo, que tiende, como es natural, a asociarlo con la «vida»). Sade pensaba que la mejor forma de familiarizarse con la muerte era «asociándola a una idea libertina». Bataille nos habla de la violación rayana en asesinato que simbólicamente se perpetra en el erotismo de los cuerpos (como si de un sacrificio se tratara), y de la disolución del ser a que ésta da a lugar. Pero es el caso que la *pasión* —tal y como la entendían los prosélitos del *fin's amors*— no supone consumación alguna, y el único goce que le depara a sus «víctimas», ellas lo extraen precisamente del sufrimiento y el infortunio que sus propios desafíos, que sus propias pírricas victorias les producen<sup>85</sup>. Por lo tanto, se trata de un estado espiritual maldito, esencialmente nocturno, casi una posesión demoníaca excepto por el hecho de que aquí el demonio no es otro que el propio amante atormentado —«*Rintrah roars and shakes his fires in the burdened air...*»—, como un demonio virtuoso que se ha prendado del Abismo.

De todas formas, la *pasión*, distópica por naturaleza, aspira al único progreso que realmente existe: el progreso hacia la muerte, que es también —de acuerdo al ciclo sadiano de la existencia— el progreso hacia la vida, el regreso a la «continuidad», barro vital y siempre añorado del que se desprenden (nostálgicamente) todos los futuros seres individuales. De ahí

---

<sup>85</sup> Por supuesto, actualmente el concepto de *pasión* se ha vulgarizado, y su culto ha perdido «sus virtudes estéticas y su valor de tragedia espiritual» (supongo que no necesito dar ejemplos de ello), aunque aún permanece subrepticamente, en el inconsciente colectivo, su verdadero valor de adulterio, fatalidad y ruina; pero eso sí, con una completa dependencia del acto sexual.

que se hable de una «muerte transfiguradora». Este aspecto abre un último signo de interrogación en torno al verdadero origen de la *pasión*, pues los ya mentados cátaros también creían en la reencarnación, y postulaban que las almas no saldrían del ciclo de la pecaminosa materialidad hasta que alcanzaran el autoconocimiento necesario y finalmente Dios se les revelara: entonces pasarían a ser Perfectos. En verdad, no es del todo imposible que tras lo *entrebescado* de las canciones de los trovadores provenzales esté bisbiseando la gnosis de las herejías cristianas. Aunque, por supuesto, la duda queda abierta.

El amor cortés no es color de rosa — es negro como el secreto de las lunas. Nada son las revoluciones veniales, los sacrificios paganos ni los manifiestos provocativos e iconoclastas frente a esta verdadera «paciencia mortal», esta prolija autodestrucción. Nada puede rivalizar con la oscuridad en la lucha contra lo establecido. Las desnudeces coléricas no pueden alcanzarla...

\*

Ahora bien, ¿adónde he querido llegar con todo esto?, ¿qué he ganado oscureciendo el amor que exaltaban los trovadores?, ¿qué relación guarda el *donnoi* con *El Bautismo*? Primero que todo, quisiera aclarar que la reflexión que acabo de emprender —breve y turbulenta al fin y al cabo— no representa ningún «río hacia» en particular, sino que es por sí sola todo estuario y manantial, y desde un comienzo tuvo su lugar reservado en este ensayo (aunque mucho tardó en cobrarlo)<sup>86</sup>. Siendo ésta una apología del velo, no pueden faltar ciertos intersticios a simple vista absurdos, puntos de fuga fantasmagóricos, y por lo tanto larvarios, a la sazón y de Perogrullo bajo el brazo a mansalva en puntas de pie. Si Tánatos ha hecho un cameo aquí es por pura casualidad, pero pienso que es una buena cosa el que entre los pliegues de esta escritura se transparente el resplandor de las *verdaderas* osadías: la herejía, el librepensamiento, la pasión mortal (todas las cuales eran recompensadas con la muerte, y aún con la pira y el tormento). Así nuestros disidentes van bajando a tierra y empiezan por quitarse sus relojes Rolex.

¡Antaño hubo bacanales! Pero ya lo he dicho: la *pasión* no es una utopía. De hecho, hoy es cuando. ¡Hoy es cuando las sirenas cantan más fuerte y más melodiosamente! Se encabritan y aúllan contra la vagarosa estrella. Hace falta más que unas cuantas cadenas o un pote de cera para resistirse a su encantamiento. Buena chance para quemar las naves. ¿Quién se atreverá? Como señalo en el próximo capítulo, la escritura es la última áncora a la que debemos aferrarnos. Hay que desaprender. De todos modos (y para arquear el ceño de los cejjuntos) existe un vínculo entre el amor cortés y *El Bautismo*. Es aquel que des-vincula a la «pasión» con el «deseo». Retomemos, pues, la problemática novela/antinovela a partir del velo des-plegado por el amor cortés.

---

<sup>86</sup> A decir verdad, el pre-texto de este capítulo nace con la constatación de que, al igual que el *Quijote* de Cervantes —architexto expreso de *El Bautismo*—, el amor cortés representa una superación de las costumbres caballerescas, que a su vez simbolizan todo lo que de caduco y arbitrario pueden tener las doctrinas y la literatura. Tratándose de una «antinovela» de gran carga erótica, me pareció interesante cotejarla con la mayor revolución erótica que haya dado a luz el Viejo Mundo.

\*

En *El amor y Occidente*, Denis de Rougemont nos habla de la *exigencia mítica* a que responde el *Roman*, en tanto encubridor de lo que realmente se esconde tras la pasión-amor — la que padecen, por ejemplo, Tristán e Isolda—, vale decir (y según ya hemos podido ver): el sufrimiento, la fatalidad, y más profundamente aún (como quiera que psicoanalíticamente podríamos decir “en su inconsciente”), el instinto de guerra y la sombría energía del *destruido* de quienes se abandonan a ella. Esta maniobra escrupulosa y preventiva, esta deliberada mezquindad en la ofrenda, este *silenciamiento* inherente al mito se convertirá en el gesto novelesco por excelencia, ejecutado por directo mandato de la razón, que se ubica en las antípodas de lo «sagrado colectivo».

“Queremos salvar esa pasión y amamos esa desgracia, y, por otra parte, nuestras morales oficiales y nuestra razón las condenan. La oscuridad del mito nos permite, así, acoger su contenido disfrazado y gozar de él con la imaginación, sin tomar una conciencia lo bastante clara para que estalle la contradicción. Así se encuentran puestas al abrigo de la crítica ciertas realidades humanas que sentimos o presentimos como fundamentales. El mito *expresa* esas realidades en la medida en que nuestro instinto lo exige, pero las *vela* también en la medida en que la plena luz de la razón las podría amenazar” (Rougemont, 21).

Esto podría diagnosticarse como una permanente demanda de eclipses o, como yo prefiero llamarle, *el tabú de las luces*<sup>87</sup>. Ya estamos enterados del modo en que el velo opera, esto es, contradictoriamente, y he aquí que la razón está nuevamente al servicio del desborde y su coartada. La ilusión del velo no es sino la posibilitante de la total entrega al sentimiento velado. Sin embargo, no deja por ello de funcionar como un sistema *anestésico*, según la categoría benjaminiana, que protege a la psique del *shock* perceptual y mnemotécnico que la revelación de la verdadera naturaleza de la *pasión* puede llegar a producir en las individualidades, y sobre todo en el cuerpo social.

“Esta medialuz, el velo propiamente tal, tiene por función no provocar destrozos en el orden social, pero también atenuar el ardor de la pasión: «Pues veremos que no es solamente la naturaleza de la sociedad, sino el propio ardor de la pasión sombría lo que exige un reconocimiento *enmascarado*.»” (22).

Velo, *tabú* y represión (aquella que psicoanalíticamente da lugar y nutre al inconsciente) se corresponden en su condición de «interdictos permisivos» —y también en la de «interdictos transmutativos»—. Se trata de la clásica prohibición batailleana que está en constante diálogo con la transgresión limitada que censura, y que aún dirige a la consumación de ésta sus preceptos. Por medio del *drapeado* y el entenebrecimiento visual, el desvío

---

<sup>87</sup> Instaurado por “las luces”, o sea, por la razón, y a la vez concebido como un medio de defensa contra las luces.

metafórico y las representaciones del inconsciente podemos entregarnos al «negro Sol» de la *pasión* sin necesidad de reconocerla ni de transgredir el orden social (aunque nunca será más que una entrega limitada). A estas tres formas prohibitivas —englobadas en la noción de «pliegues escriturales»— les da cabida y cuerpo la novela: «El sentido real de la pasión es horrible e inconfesable hasta tal punto que no sólo los que la viven no podrían tomar conciencia alguna de su fin, sino que los que quieren pintarla en su maravillosa violencia se ven obligados a recurrir al lenguaje *engañoso* de los símbolos.» (Rougemont, 48). Ese “lenguaje engañoso” está formado por los signos lingüísticos, sus reglas y principios, pero también por los pliegues de la escritura, los cuales, podríamos decir, se hallan «más allá del bien y del mal». Es el caso que en la forma novelesca éstos se hallan al servicio de un sistema anestésico, y por este motivo están más determinados por su función prohibitiva que por sus propiedades transgresoras.

Ciertamente, la novela, en tanto heredera del mito, también es un discurso apasionado, cuyo cuerpo está deliberadamente sembrado de obstáculos —el «tabú de las luces», toda suerte de pliegues, etc.— y cuyo argumento está cargado de alusiones al adulterio (Rougemont llama al adulterio el «sostén de las literaturas»). Pero su *pasión* no llega a los confines de la Noche, por varios motivos. En primer lugar, tal y como ya mencioné, revela lo que quiere decir sin decirlo, pero además lo hace de tal forma que ello no inflija ningún sufrimiento<sup>88</sup> ni ningún daño, es decir, en aras de la «razón» y del orden social, con lo que pasa a transformarse en cómplice del sistema<sup>89</sup>. Por si fuera poco, en la novela el adulterio casi siempre se consuma, lo que demuestra que en ella la *pasión* está sobrepasada por los deseos: «El carácter distintivo del *Roman* es, en efecto, que descansa en una *falta* contra las leyes del amor cortés, puesto que todo el drama nace del adulterio consumado. De ahí que tengamos un «romance» según la fórmula moderna del término, en el sentido de una novela...» (Rougemont, 147). Por supuesto, este aspecto está lejos de ser el “carácter distintivo” de la novela, pero, efectivamente, tanto la novela, hija del mito, como la antinovela, hija no reconocida de la novela, traicionan las leyes del amor cortés. Mas si la novela lo hace veladamente (y hasta quizás a su pesar), la antinovela —iconoclasta por naturaleza— se refocila en demostrarlo.

Así, por ejemplo, en el desbordamiento erótico de *El Bautismo* —que a partir del «Libro Segundo» se manifiesta en la escritura— no existe prácticamente ningún dique moral ni ningún obstáculo del tipo gramático o sintáctico. Todo está explícito (aunque nunca abandonando el terreno de lo literario) y consumado. La templanza y el autocontrol están desterrados de sus páginas. Es la perfecta transgresión de los códigos del *fin's amors*, que a su vez representan la transgresión del derecho feudal y de los preceptos del cristianismo. Se trata, por lo tanto, de una transgresión a la segunda potencia: herejía → presencia → consumación:

*“cuando tu*

---

<sup>88</sup> Por considerarlos de distinta naturaleza al sufrimiento espiritual asociado a la *pasión*, he preferido no tomar en cuenta los lagrimones que las novelitas rosa le sacan a las muchachas, aunque admito que sería muy interesante emprender un análisis de ese tipo de literatura.

<sup>89</sup> Sostengo hasta la muerte que existen novelas que escapan a este juicio.

*voz enronquecida me anunciaba que habías recorrido los diversos vericuetos del placer yo apuraba mi ritmo me dejaba ir como un río que al fin vence la represa iniciaba el descenso tumultuoso hacia mi océano de dicha soportaba con mis ojos clavados en tus ojos aquel latigazo de luces que recorría mi espalda trepando vértebra a vértebra nivel a nivel por el grosor de mi médula estallando en la blandura estremecida de mi nuca en la palpitación sonora de mis sienes confundíendome en el grito final de tu palabra y mi palabra” (Almendo, 90)*

El continuum de los deseos está corporizado en la escritura. Así por ejemplo, si bien Roberto jamás tuvo en la trama una relación que excediera la del compadrazgo con Josefina (mujer de Juan-Agustín), hay pasajes de la antinovela en los cuales el velado deseo del adulterio sale a flote, y otros en los que las pulsiones eróticas y alucinógenas son tan intensas que la infidelidad se consuma:

«—Rafael te miente, Gato. A mí casi se me ha olvidado lo que es acostarse con un hombre. Rostro perplejo de El Gato, mirada extraviada primero por la incredulidad, luego por la cólera, enseguida por el deseo. María Albertina prende sus ojos en los ojos de su compadre, alza una mano en dirección hacia él, ambos se arrojan brutalmente en brazos del otro, se besan con pasión desbordada, se hacen el amor de manera profunda, ansiosa, casi violenta...

Fin de la escena. Cortar.» (165 – 166)

Pero esa «pasión desbordada» quiere decir el fin de la pasión, que se ve excedida por el deseo (y no el fin de la *pasión* virtuosa y victoriosa, que es la Muerte). Si la novela mítica es sacrificial, espartana y defectuosamente apasionada, las antinovelas neobarrocas latinoamericanas son escrituras deseantes, rizomáticas, antojadizas y derrochadoras. Ellas querrían liberar al caos de su Caja de Pandora y abandonarse con todas sus fuerzas a la pasión mortal (cuya grandeza no se les escapa), como hacían los Ícaros de la Antigüedad, pero al carecer de la autocontención y la templanza necesarias —que desechan por considerarlas cilicios anticuados— raras veces logran siquiera terminar de confeccionar sus alas como es debido. No es éste el caso de *El Bautismo*, que, pese a ser la ópera prima de Gac, posee un cuerpo magistralmente organizado, e incluso intuitivamente dirigido hacia la muerte transfiguradora. Hasta bien avanzada la historia se juega con la sugerencia y la no concretización, con los velos eróticos y monstruosos, y existen, incluso, guiños evidentes al amor cortés, en tanto triángulo de infidelidad:

“«No me venga a comer la color con mi señora, pues compadre», irrumpió en la salita Rafael, fingiendo un *affaire* amoroso entre su mujer y su amigo, y poniendo en evidencia la curiosa tensión sexual que se produce entre compadres y comadres, como si la relación de padrinazgo legalizara la constitución de un triángulo pasional escogido entre muchos otros posibles

y en el cual el compadre y la comadre constituyen un vértice lejano, pero accesible al amor carnal.” (33)

El estilo naturalista del «Libro Primero», además de funcionar como un recurso paródico, demuestra que inicialmente existe la voluntad del develamiento gradual tan característica del *donnoi*. Pero en definitiva sus pulsiones acaban por ceder a la efervescencia de los deseos y naufragan en la orgía (la notable orgía de marionetas que cierra el «Libro Tercero»). Por supuesto, la *pasión* del amor cortés se opone directamente a la orgía, sin embargo, ambos torrentes confluyen en su estuario, que es la disolución del ser en una continuidad trascendental. En todo caso, en términos cualitativos y cuantitativos, la experiencia de esa continuidad variará considerablemente dependiendo de si se accedió a ella a través del camino obstaculizado o por medio del flujo deseante, y así la vorágine orgiástica, en el mejor de los casos, activará la «conciencia mística» —que, según Huxley, nos pone en relación directa con la Unidad del mundo— y abrirá un «intervalo de muerte»; en tanto que *la pasión activa de la Noche* nos funde completamente en la muerte transfiguradora hasta el fin de los tiempos. Está dicho: únicamente el obstáculo autoimpuesto activará la pasión mortal, y en el agudo verter que es *El Bautismo* —cuyo descomedido artificio está determinado por la dilapidación, la provocación y la utopía—, al faltar ese obstáculo, faltará también toda pasión verdadera. Por lo tanto, su campo es esencialmente el del fluir de los deseos.

\*

Según rezan las *cuatro nobles verdades* del budismo, toda existencia es sufrimiento, y la causa de este sufrimiento es el deseo. Para extinguir el sufrimiento debemos extinguir en nosotros el deseo, y ello sólo se consigue recorriendo el *noble camino*. Ahora bien, si —siguiendo a J. L. Nancy— el cuerpo es (el lugar de) la existencia, y la escritura escribe el cuerpo, entonces podríamos decir que las denominadas «escrituras deseantes» son escrituras sufrientes, pues son esclavas del deseo: no pueden detenerse, no pueden olvidar, no pueden dejar de conectarse con otras escrituras, con otros rizomas, con otras «máquinas deseantes» igualmente proliferantes. Este sufrimiento está velado, pero se transparenta en los pliegues de la escritura (o sea, en lo que no se dice — como puede apreciarse, el psicoanálisis está más vigente que nunca).

Ya sea por el camino de la *pasión* como por el de los deseos nos topamos de cara con la angustia, que es la sombra de los caminantes. He aquí la causa de aquella imprecisa impresión de *frialdad* que percibiera entre los pliegues de *El Bautismo*, según mencioné en el primer capítulo. Las risas, las pirotecnias, los «viajes», las hecatombes y los excesos que se suceden en su cuerpo velan lágrimas que asoman en los vacíos que el *horror vacui* no pudo llenar. Pero ¿qué debemos hacer con este sufrimiento? ¿Rehuirlo? ¿Transmutarlo? ¿Venerarlo? La respuesta a esta pregunta constituye —como diría von Kleist— «el último capítulo de la historia del mundo».

## IV. LA PURGACIÓN

«¿Tenéis valor? No el valor ante los testigos, sino el valor de los solitarios, el valor de las águilas que no tienen ningún dios espectador.»

Nietzsche.—

«Oh voz, única voz: todo el hueco del mar,  
todo el hueco del mar no bastaría,  
todo el hueco del cielo,  
toda la cavidad de la hermosura  
no bastaría para contenerte,  
y aunque el mundo callara y este mundo se hundiera  
oh majestad, tú nunca,  
tú nunca cesarías de estar en todas partes,  
porque te sobra el tiempo y el ser, única voz,  
porque estás y no estás, y casi eres mi Dios,  
y casi eres mi padre cuando estoy más oscuro.»

Gonzalo Rojas.—

Bien, pero si convenimos en que la prohibición es creadora de deseo ¿qué mérito tiene transgredirla? ¿No vendría a ser la «antinovela» entonces una forma a todas luces previsible, prácticamente un síntoma esperado, y peor aún — una adhesión? ¿No sería más “transgresor” (o menos, según queramos superar la noción que de transgresión se tiene) no ejecutar el movimiento que completa el ciclo, sino uno que lo destruya? ¿En qué momento la desidia se convierte en protesta? Bataille compara la dinámica que se produce entre prohibición y transgresión a la que se da entre sístole y diástole en nuestro corazón. Pero ¿qué ocurre si a la sístole le sucede otra sístole? Yo puedo decirlo: colapso y muerte. Pasión mortal: «muerte transfiguradora». Esto pone en graves aprietos a los mil iconoclastas que surgen al levantar una piedra, y que dicen hacer «antiarte», como si esto fuera todavía más meritorio que hacer arte a secas. ¡Cómo puede concebirse semejante idea! ¿Qué es un anti-artista? ¿Un Duchamp? ¿Un Parra? ¿Un Schönberg? ¡Pamplinas! No hay tal. El arte es inmortal porque soborna a sus detractores, y éstos se vuelven a su bando en el instante mismo en que le declaran la guerra. ¿Quién puede afrontar con verdadera mala fe a las novelas “naturalistas” del siglo XIX? ¿Quién desaprobará las “pinturas idiotas”, la “literatura pasada de moda”, los “estribillos tontos” y “ritmos ingenuos” que invoca Rimbaud en su Alquimia del Verbo? ¡Cómo debió haber amado Cervantes esos viejos libros de caballería que trastornaron la cabeza de su entrañable héroe, y en desmedro de los cuales, según piensan esos que se toman al pie de la letra el prólogo al primer *Quijote*, él habría escrito su obra! Seguramente con el

mismo fervor con que Dalí amaba a Velázquez. En arte —y sólo en arte— no hay nada, absolutamente nada que superar ni enmendar de lo que ya ha sido (exceptuando a Mondrian, por supuesto). Cada época es deudora, aún por oposición, de aquella que la precedió, por lo tanto un movimiento de «desacreditación» es sencillamente una falacia. Todos los «anti-» que encontramos en la escena literaria son simples velos de abismamiento, en la frente de cada nueva matrioska se lee el letrero de “anti-matrioska”. Los poetas trasueñan con librarse algún día del lenguaje, y lo deniegan a punta de hemistiquios. Ese adorable encono —ese “muñón de alas”— es la poesía. No digo que estas (pseudo)renegaciones sean absurdas, muy al contrario, me parece que son absolutamente necesarias para el desarrollo de la literatura (y del arte en general). De hecho, los escritores han de tomárselas muy en serio, como una verdadera pugna en la que el vencido debe ser desterrado de las inciertas landas de la escritura. Pero esa sólo es la zanahoria colgando frente al hocico del jumento. Puede parecer muy «delirante», pero está trazando el surco que de él se espera. Es como si en la escritura todo formara parte de un “plan divino”, igual que la historia de los hombres, de la que es reflejo y antirreflejo al mismo tiempo. Entonces, forzosamente, entramos en un juego *ad infinitum* en el que la interrogante esencial y exasperada será: ¿existe, en el ámbito literario, un gesto de descontento, de disidencia y de hastío verdaderamente desarraigado y efectivo? Y si es así ¿cuál es? Me parece que, nuevamente para disgusto de los iconoclastas, la respuesta a esta pregunta “vela” su *entrance* siempre entusiasta, pues supone un «valor sin testigos». Si cualquier camino a tomar engrandece las dimensiones del rizoma literario, entonces —y si la disidencia es honesta— será bueno abstenerse de tomar uno. Esto es más complejo de lo que a oídas parece, pero pienso que si se pone en ello la suficiente fuerza volitiva los resultados pueden llegar a ser satisfactorios, como quiera que la desmedida proliferación y multiplicidad de discursos acaba cambiando «no sólo regímenes de signos, sino estatutos de cosas»<sup>90</sup>, lo que provoca que el propio rizoma, por efecto de sus transformaciones, se desplace, desprendiéndose así del perjurio. Pero eso sí, ello exige una extremada *pasión* por parte de éste último. Lamentablemente, la acción cierra; aún las más radicales y absurdas de entre ellas acaban izando una bandera, cerrando una figura, adhiriendo a un color. «La acción impide que la «pasión» sea total, pues la pasión es «lo que nos sucede» —en el límite, es la muerte» (Rougemont, 45). La acción viene a ser así una maniobra de postergación e inmutabilidad. Ahora bien, para un espíritu noble lo contrario de la acción no es la pasividad, sino el estoicismo. Esto es lo que se pone a prueba en la *enkrateia* que el amor cortés promueve. La «revelación» en sí no es más que un efecto de trasluz, la huella en la arena que se borra cuando el velo de las olas pasa, descorriéndose, sobre ella. Y su desaparición es su regreso a esa Unidad o «continuidad» perdida que en el sacrificio y en el erotismo suele reconstituirse. Cualquier otro tipo de oposición será una palada más de carbón para la máquina execrada. Ha de cesar la desenfrenada carrera de los diez caballos bayos —hay que lacear al deseo—. ¡Que pazcan una temporada bajo las saetas de un Hiperión celante! Entonces las estaciones pasarán sobre sus juntas, y podrán ver en las nubes que suceden a la tempestad el símbolo de «la huida de las huestes». Recién entonces habrá la *claridad* ansiada: una revelación que no

---

<sup>90</sup> Deleuze, Gillez & Guattari, Félix. *Rizoma*. Valencia: Pre-textos, 1997.



implique vacío ni aridez. Así las cosas, la categoría derridiana de escritura *desplazada*, en la que, según vimos, *El Bautismo* cabe, ha de ser conmutada por lo que podríamos denominar una «escritura muerta», por sobre la cual se desplace el apoteósico rizoma, dejándonos a merced de la bienaventurada brisa de la continuidad: «Un chacal muerto se hallaba en la orilla arenosa, y Siddharta entraba en el cadáver: era chacal muerto, yacía en la playa, se hinchaba, apestaba, se descomponía; sintióse descuartizado por las hienas, decapitado por los cuervos; se tornó esqueleto, y polvo, y el vendaval se lo llevó»<sup>91</sup>. A veces, para moverse no hace falta desplazarse. Pero, escrituralmente hablando, ¿qué significa la muerte?



Por supuesto: ¡el silencio! Y en tanto testimonio histórico, será la tragedia ática quien nos ofrezca el más antiguo y elevado concepto del silencio — el «silencio trágico»:

“«El héroe trágico sólo dispone de un lenguaje que le sea perfectamente adecuado: precisamente el silencio. Así sucede desde el principio. Lo trágico ha creado la forma artística del drama con el único propósito de poder representar el acto de quedarse callado... Al callar, el héroe rompe los puentes que lo unen a dios y al mundo y abandona la esfera de la personalidad (la cual mediante la palabra se delimita y se individualiza frente a los demás) para elevarse hasta la glacial soledad del yo. Pues el yo no sabe nada de lo que está fuera de él, se encuentra pura y simplemente solo. Y ¿cómo puede él manifestar esta soledad suya, esta rígida actitud de desafiante autosuficiencia, sino precisamente callando?»<sup>92</sup>

Se me dirá que desvarío al confrontar al escritor moderno con el héroe trágico, y pedirle que, como éste último, guarde silencio. Quizá, quizá... Pero al menos no abanico fuegos fatuos. Hay algo sagrado en el silencio, continuamente profanado. El silencio que nos emancipa de todo automatismo y toda ligadura, para instalarnos desafiantemente, como dice Rosenzweig, en la soledad del «yo», ese silencio se opone profilácticamente al traqueteante lenguaje que recorre cada pliegue de este mundo, al lenguaje-verborrea, al lenguaje-plaga, al lenguaje-virus, al lenguaje-metástasis, al lenguaje-noria-en-el-fangal. «Sólo a su *physis*, y no al lenguaje, debe el héroe la capacidad de perseverar en su causa, y por ello debe defenderla con la muerte.» (97) De algún modo, callar es morir, y por lo tanto es uno de los obstáculos que conforman —y a los que se precipita— la *pasión*. En cualquier caso, es sacrificarse a sí mismo:

«Cuanto más rezagada se queda la palabra trágica con respecto a la situación (que ya no se puede llamar trágica si aquélla la alcanza) tanto más ha logrado el héroe liberarse de las viejas leyes: cuando éstas acaban por darle

<sup>91</sup> Hesse, Hermann. *Siddharta*. Santiago: Olimpo, 2002. Pág. 23.

<sup>92</sup> Franz Rosenzweig cit. en: Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990. Pág. 96 – 97.

alcance, él les sacrifica nada más que la muda sombra de su ser, el yo, mientras que su alma encuentra su salvación en la palabra de una comunidad distante.»<sup>93</sup>

Este sacrificio no tiene por fin aplacar la cólera de ningún dios, de hecho, es un desafío hacia los dioses. El silencio trágico se trocará en una futura palabra comunitaria, que podrá expresarse libre ya de toda enfermedad y de cualquier coerción: «La visión del padecimiento del héroe enseña a la comunidad el agradecimiento y el respeto por la palabra que él le ha donado al morir: una palabra que, a cada nueva versión que el dramaturgo arrancaba de la leyenda, se encendía en otro lugar como un don sin cesar renovado» (98) Se trata de una ofrenda prometeica que implica una relegación y, al mismo tiempo, una autoafirmación del «yo». De ahí que en la actualidad la globalización ponga tanto empeño en bombardearnos incesantemente con infinitos anuncios y mensajes, para que no vaya a dormirse en nosotros el código endémico de la proliferación indiferente, indispensable para su existencia. En el siguiente párrafo, Jean Baudrillard deja en claro cómo y por qué el estado de simulación ha desterrado al silencio de sus redes:

«El silencio está expulsado de las pantallas, expulsado de la comunicación. Las imágenes mediáticas (y los textos mediáticos son como las imágenes) no callan jamás: imágenes y mensajes deben sucederse sin discontinuidad. Ahora bien, el silencio es precisamente este síncope en el circuito, esta ligera catástrofe, este lapsus que, en la televisión por ejemplo, se vuelve altamente significativo —ruptura cargada a la vez de angustia y de júbilo—, al sancionar que toda esta comunicación sólo es en el fondo un guión forzado, una ficción ininterrumpida que nos libera del vacío, el de la pantalla, pero también del de nuestra pantalla mental, cuyas imágenes acechamos con la misma fascinación.»<sup>94</sup>

Rosenzweig y Baudrillard coinciden en que el silencio marca una ruptura reveladora, un escandaloso siete en el velo de las apariencias, constantemente forrado con la puntada de la palabra —el silencio como desnudez—. En el primero (que entiende al silencio como un *acto*) revela la caída de los dioses<sup>95</sup> y el esplendor de la soledad, con lo que nace «el honor del semidiós». En el segundo (que se ocupa del silencio como *dimensión*): la plasticidad del circuito comunicativo y la propiedad anestésica —y alienante— del lenguaje, con lo que las instituciones de poder se vuelven circunstancialmente vulnerables a cualquier auscultación física o moral: por unos segundos relampaguea su desmontable artesanía, su talón de Aquiles... Vuelven a aparecérsenos los conceptos de «suprahumanidad» y de «utopía», pero esta vez blanden su acero junto a nosotros... El silencio es el que «hace nuevas todas las cosas».

Cada vez serán necesarias maniobras más extremistas —el silencio es prácticamente un *harakiri*— para desprenderse de los poderes imperantes, para que finalmente eclosionen un

---

<sup>93</sup> Ibíd. Pág. 98.

<sup>94</sup> Baudrillard, Jean. *La transparencia del mal*. Barcelona: Anagrama, 2001. Pág. 19.

<sup>95</sup> A los cuales debemos darles el sentido que Nietzsche le daba al Dios difunto, vale decir, el de la fe en cualquier orden cósmico y en cualquier valor o ley moral absoluta.

nuevo movimiento cultural, el que sea, con tal que signifique un cambio. Sólo los amigos celebran asambleas. La cualidad de plaga y de monstruo del lago del capitalismo requiere osadías sin parangón por parte de sus hijos desheredados para, tan siquiera, tener de él lo que llaman una «visión de conjunto» — no digamos para abrir una brecha libertaria, ya que esto supone la intervención de las colectividades, y tratándose de colectividades la pureza de la empresa siempre pende de un hilo (de todas formas, como ya se verá, el silencio es una virtud no del todo imposible de ser impartida).

Ahora bien, tampoco es mi intención pasar por ingenuo. Ni qué decir tiene que para dar esta solución fuera mejor no dar ninguna, pero la radicalidad de las opciones que restan al devenir de la literatura debe informarnos, mejor que ningún otro aspecto, acerca de su crisis profunda. Su juego, que ha dejado de ser ya una aventura personal; la conmutación de la hoja de papel por la pantalla de cristal líquido —“evolución” que a ninguna otra arte primigenia le ha tocado sufrir<sup>96</sup>—; el incesante bombardeo que impele a la sobreexposición y no ya al atrincheramiento; la intertextualidad de doble filo, todos estos fenómenos prohíben la eclosión de un espíritu voluntarioso y libre, y, por ende, la de una obra que promueva este espíritu. Es ciertamente suprahumano ser *apasionado* en nuestra época. «Para un artista» —escribe Beckett en un ensayo sobre Proust— «el único desarrollo espiritual posible lo es en profundidad. La tendencia artística no es expansiva, es una contracción. El arte es la apoteosis de la soledad. No hay comunicación porque no hay medios para comunicarse»<sup>97</sup>. En verdad no se trata de ninguna broma: si no hay tribuna (ni aquí, ni en París, ni en Oriente) no podemos seguir *produciendo* arte, ni menos antiarte. Pero ¿acaso el humano —que no es tanto «el animal que juzga» como el animal que habla— será capaz de guardar silencio? ¿Seremos capaces de *callar*?

\*

No necesito invocar el «en boca cerrada no entran moscas» ni el gracejo metalúrgico de «la palabra es de plata pero el silencio de oro». No necesito echar mano del refranero popular para “hablar del silencio” —que, mal me pese (a mí me toca sonrojarme ahora), es lo que estoy haciendo—, pues no vindico nada, a pesar de que en algún momento haya dicho que esto era una «apología del velo»<sup>98</sup>. Yo no hago apología de nada, y si se ha dejado entrever lo contrario entre los pliegues de mi escritura se debe, sin lugar a dudas, a mi indisimulable bisonñez ensayística. Lo que sí quisiera hacer en este capítulo final es detenerme en unas reflexiones, a mi parecer muy lúcidas, emprendidas por Aldous Huxley acerca de las diversas formas de conciencia, reunidas en un texto suyo llamado «Una predicción visionaria»<sup>99</sup>. Allí, partiendo de la premisa de que es al «lenguaje» y a la «cultura» a quienes debemos nuestra condición humana, Huxley demuestra en qué medida estos instrumentos propulsores, junto

---

<sup>96</sup> Exceptuando la llegada de la electrónica a la música, que, como sabemos, abrió felices directrices en este campo.

<sup>97</sup> Beckett, Samuel. *Proust* (Nueva York, Grove Press, sin fecha), pág. 47. Citado en Martin, Esslin. *El teatro del absurdo*. Barcelona: Ed. Seix Barral, 1966. Pág. 24.

<sup>98</sup> En todo caso del velo oscilante, proteico y deviniente, por contraposición al obstinado no-querer-ver de los dogmas y al rapaz querer-verlo-todo que caracteriza a la ciencia.

<sup>99</sup> En: Haining, Peter (editor). *El Club del Haschisch*. Madrid: Taurus, 1976.

con proporcionarnos muchas ideas sensatas y realistas, nos inculcan también otras ideas absurdas y perniciosas, llegando incluso a fragmentar y tergiversar nuestra experiencia inmediata del mundo y, por reflexión, de nosotros mismos (recuérdese que, según J. L. Nancy, siempre accedemos a nuestra existencia desde un *afuera*<sup>100</sup>).

«Entre la conciencia de cada hombre y el resto del mundo se levanta una valla invisible, una red de esquemas de pensamientos y sentimientos tradicionales, de nociones de segunda mano que se han convertido en axiomas, de viejos eslogans venerados como revelaciones divinas. Lo que vemos a través de los agujeros de esta red no es nunca, por supuesto, la incognoscible «cosa en sí misma». Ni siquiera es, en la mayoría de los casos, la cosa tal y como impresiona nuestros sentidos y como nuestro organismo reacciona ante ella espontáneamente. Lo que nosotros normalmente acusamos y a lo que respondemos es una curiosa mezcla de experiencia inmediata y símbolos culturalmente condicionados (...) Y la mayoría de la gente siente los elementos simbólicos de este cóctel del conocimiento como más importantes que los elementos aportados por la experiencia inmediata.» (354)

El lenguaje sacralizado por la cultura funciona, pues, como un auténtico *velo* de la conciencia, el cual —fiel a las propiedades proteicas del velo— desnaturaliza el sentido de la denotación, haciendo que las cosas representen a las palabras conocidas, y no éstas a aquellas (como debiera ser), y, por ende, dándole más realidad a las «abstracciones verbalizadas» que a «la cosa en sí misma». Fantasmagoría pura, pero más exactamente una *pesantez fantasmagórica*, pues su influjo le encasqueta prejuicios a la conciencia y ata piedras a sus tobillos en el continuo fluir de la realidad.

Ahora bien, por suerte para nosotros, la conciencia velada (que Huxley llama conciencia normal vigilante) es sólo *una* de las tantas formas de conciencia que existen y a las que podemos acceder. El propio sueño ya representa un tipo distinto de conciencia, aunque sigue estando dentro de los parámetros «normales» (y, de hecho, a menudo el velo cultural y lingüístico logra penetrar en los sueños). Es en la revelación de aquellos *otros* estados de conciencia donde entra el silencio, que ya no se trata ni del silencio como acción de Rosenzweig, ni del silencio de situación de Baudrillard.

«Para la conciencia vigilante normal las cosas son las envolturas estrictamente finitas y aisladas de las etiquetas verbales. ¿Cómo podemos romper el hábito de imponer a la experiencia inmediata nuestros prejuicios y el recuerdo de las palabras sacralizadas por la cultura? Respuesta: con la práctica de la receptividad pura y el silencio mental. Estos limpiarán las puertas de la percepción y, en el proceso, harán posible el surgimiento de otras formas de conciencia distintas de la normal —conciencia estética, conciencia visionaria, conciencia mística—.» (356 – 357)

---

<sup>100</sup> Véase: Nancy, Jean Luc. *Corpus*. Valencia: Pre-textos, 2003.

El «silencio mental» es un conjuro de luz por medio del cual se accede a la verdad. Supone un vaivén que podríamos cotejar con el vaivén romántico descrito por Albert Béguin en *El alma romántica y el sueño*<sup>101</sup>, donde el sujeto, buscando huir del mundo real que le hiere, se refugia en el mundo ideal de sus ensueños, realizando un doble movimiento: de dilatación — una experiencia mística con el universo— y de recogimiento —la aridez extrema, la descomposición y la muerte—. Este es, entre otras cosas, el movimiento que Almendro<sup>102</sup> corporiza en *El Sueño*. Así, por ejemplo, a uno de sus “sueños dirigidos” entra por un «orificio oscuro» para ver alzarse a su costado «la montaña color naranja, refulgente contra el cielo azul»; un tumultuoso viaje de evidentes connotaciones eróticas tiene lugar. El destino lo encarna una enigmática mujer a la que Almendro desea y, de hecho, logra poseer. Pero en seguida cae, se estrella y se desintegra, quedando convertido en «un montón de trozos de carne». Las tres lapidarias frases que cierran el ensueño son:

«Estoy solo.  
El océano es mi llanto.  
La noche ha llegado a su apogeo.»<sup>103</sup>

Sin embargo, en el silencio mental los polos del vaivén se han relevado: buscamos develar el «mundo real» y huir de la arbitrariedad lingüística del «mundo ideal»; y la idea de sucesión se desvanece: repliegue y despliegue se encuentran unidos por lo que Deleuze llama los «pliegues del alma». La abstracción<sup>104</sup> que desvencija la valla simbólica —el *velo*— y el aventón que abre las persianas de las otras formas de conciencia son todo uno: es un vaivén sincrónico.

Bajo la rebosante égida del silencio mental todos los velos se desarman y las «puertas de la percepción» se abren de par en par. En este sentido, representa el introito de la «receptividad pura», pero también el de la «emisión pura». Siendo la palabra el *velo par excellence* (el originario, el ecuménico), no debe sorprendernos el hecho de que el silencio sea la perfecta antípoda del velo, como tampoco el que sea imposible radicalizar la preferencia por uno u otro, ignorando la dialéctica esencial de los opuestos. El silencio mental, en tanto «sabia pasividad», será el perfecto complemento de la «sabia actividad».

“En el silencio mental «miramos al interior de nuestra propia Naturaleza del Yo», nos «asimos al No-Pensamiento que reside en el pensamiento», nos «convertimos en aquello que esencialmente hemos sido siempre». Mediante la sabia actividad podemos adquirir un útil conocimiento analítico sobre el mundo, conocimiento que puede ser comunicado por medio de símbolos verbales. En el estado de sabia pasividad hacemos posible la aparición de formas de conciencia distintas de la conciencia utilitaria de la vida de vigilia normal.” (358)

---

<sup>101</sup> 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.

<sup>102</sup> A quien de romántico seguramente no le agrada nada, pero acontece a veces que los más antirrománticos son los más románticos.

<sup>103</sup> Almendro, Juan. *El Sueño*. Barcelona: Montesinos, 1985. Pág. 23

<sup>104</sup> [≠ anfib.] En el sentido de concentración del pensamiento, no de idea abstracta.

Huxley reconoce tres formas de conciencia *outrée*: conciencia estética, conciencia visionaria y conciencia mística. En la primera entramos en relación directa con el mundo como Belleza; en la segunda, con el mundo como Misterio; en la tercera, con la Unidad del mundo. Sólo de la primera, característica de los artistas, pueden dar cuenta los símbolos verbales, pues las experiencias del visionario y del místico son tan profundas que el velo del lenguaje no puede revestirlas. Ninguna es imprescindible —ni tan siquiera útil— para nuestro conocimiento analítico del mundo, pero sí para liberarnos de lo que en *El Extranjero* Albert Camus denomina la *mecánica*, y de este modo alcanzar la plenitud —¡agotar las posibilidades!— de nuestra esencia humana, frente a cuya revelación la «realidad» social queda ampliamente deslucida, no como el retrato de Claudio frente al del rey Hamlet, sino como el «ciudadano» frente al «semidiós». Esto explica por qué el entrenamiento «no verbal» está abolido del sistema educativo. Con la sabiduría que nos han legado las civilizaciones antiguas —la cual llega a nosotros a través de la cultura— sería posible elaborar un programa de estudios que entrenara a los estudiantes en la práctica del silencio mental, pero ya que las instituciones de poder se niegan a desautomatizar a sus esclavos —sacándole provecho a lo que más tienen el lenguaje y la cultura de tósigo y malversación— esta posibilidad entra de lleno en aquel mágico saquito del gigante: la utopía.

La “predicción visionaria” de Huxley acaba convirtiéndose en una apología de las drogas alucinógenas, pues por medio de su uso (y como ya hemos visto) la conciencia normal vigilante es modificada, dando lugar incluso a las intensas experiencias místicas en las que el infinito Uno Primordial nos es revelado. En este sentido, las drogas son al «silencio mental» lo que el deseo a la *pasión*: la vía rápida y menguada, ¡pero la vía al fin y al cabo! En las siguientes anotaciones acerca de su experiencia con el haschisch, Benjamin reafirma la absoluta oposición en que estos estados de conciencia se ubican respecto del lenguaje:

«Acerca de las constantes divagaciones en el haschisch. Por de pronto, la incapacidad de escuchar. Por mucho que parezca desproporcionada respecto del ilimitado bienestar frente a los otros, radica precisamente en él. Apenas ha abierto la boca nuestro compañero, ya nos ha desilusionado sin límites. Lo que dice se queda infinitamente atrás respecto de lo que, si hubiese callado, le habríamos atribuido y creído de mil amores. Nos desilusiona dolorosamente por escurrirse del más grande objeto de toda atención: nosotros mismos.»<sup>105</sup>

Aquel que se halla inmerso en la búsqueda de las esencias debe prescindir de los servicios de la palabra. Si el «yo» —esa Quimera— realmente existe al fondo del juego de matrioskas, de la compleja corola de velos de la *personalidad*, entonces debemos dar por sentado que su naturaleza es absolutamente alingüística. No puede ser una mera casualidad el hecho de que la época de la «revolución informática» sea la de la muerte de la esencia y del sentido. Pero debemos asumir que el riesgo es muy alto, a saber, el de encontrar un arca vacía. Y el verdadero hombre de conocimiento jamás debe desechar esta posibilidad —incluso debe

---

<sup>105</sup> Benjamin, Walter. *Haschisch*. Madrid: Taurus, 1974. Pág. 55.

enamorarse de ella...—. La *fe* es al hombre de conocimiento lo que las anteojeras al caballo: le borra los horizontes desalentadores, mostrándole sólo *un* camino a seguir. La *fe* es ciega, escalada dopada, cabalgata fustigada por látigo cobarde. Pero para completar la purgación es necesario cruzar el valle de la muerte con los ojos bien abiertos. Al vestiglo hay que mirarlo a la cara antes de darle muerte.

De esta suerte, comprobamos que la tragicidad del silencio se encuentra intacta y vigente hasta nuestros días, de la mano de aquel «pesimismo de la *fortaleza*» evocado por Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, que, parido por la plenitud y la sobreabundancia espiritual, escoge voluntariamente «las cosas duras, horribles, malvadas, problemáticas de la existencia»<sup>106</sup>. Y actualmente ¿qué es más duro, horrendo e insoportable que guardar silencio? Hoy por hoy, callar representa la peor herejía para con el credo social, por cuya práctica nos hacemos acreedores de la hoguera del aislamiento, tormento insoportable para la gran mayoría de los ciudadanos, pero una anhelada purificación para aquellos que han logrado ver «más allá». Una perspectiva radical —y casi *maldita*— de este valor trágico del silencio podemos encontrarla en un joven Samuel Beckett, quien a los veinticinco años escribía:

«(...) si el amor (...) es una función de la tristeza del hombre, la amistad es una función de su cobardía; y si ninguno puede ser plenamente realizado, debido a la impenetrabilidad de todo lo que no sea «cosa mental», como mínimo el fracaso en la posesión deberá tener la nobleza de algo trágico, mientras que los intentos de comunicarse allí donde la comunicación es imposible son simplemente una vulgaridad simiesca, horrible comedia, como el loco que sostiene una conversación con los muebles.»<sup>107</sup>

La mejor prueba de esta «vulgaridad simiesca» son nuestras endémicas «redes sociales», en las que se refleja la imperiosa y despreciable necesidad de comunicar hasta las experiencias más frívolas. La «pasión» del sujeto postmoderno es también su vicio: la Palabra, a la que se abandona pese a que ante él se levante el *obstáculo insuperable*: ¡que no hay nada que decir!

Pero aquella líquida y voluptuosa “carrera de vallas” siempre emprendida, ganada y reanudada por el cuerpo social es para el hombre que purga —tan utópico quizá como los prosélitos del *fin’s amors*— un asedio amenazador, una tentación poderosísima. Antes de retirar sus tropas, la Palabra le enviará numerosas veces a sus embaucadores para convencerlo de pasarse a su ejército, ofreciéndole toda clase de regalías —despliegue erótico/retórico—, y en último término echando mano a toda suerte de amenazas —pliegue monstruoso— (y la más despiadada de esas amenazas reza “¡te quedarás *solo!*”). Lo intentará hasta el último momento. De manera que también al silencio debemos entenderlo como *enkrateia*, como un combate contra el «verdadero espíritu del lenguaje» que quiere subyugar al verdadero espíritu humano.

El **silencio trágico** y la **pasión mortal** —los Dióscuros del Espíritu, las estrellas de la mañana y la noche— son las más grandes virtudes que los humanos poseen para liberarse de todas las cadenas, tanto externas como internas. Pero también son los estados físicos y

---

<sup>106</sup> Óp. cit. Pág. 26.

<sup>107</sup> Óp. cit. Pág. 24.

espirituales más temidos, y por esto mismo los más infrecuentes. La gente tiene miedo. En verdad no lleva frente a sus anteojeras ninguna zanahoria, sino el espejo de Perseo, que refleja sus propios miedos (los cuales han esculpido su propia horripilancia), y no es genial al “delirar”, sino precavida. Acuclillada le rinde culto a sus dioses benévolos con la condición de que no las expulse de la deprecante cofradía —el culto se ha transformado en lisonja—. Necesitan un hogar, un lugar donde sentirse a salvo. O bien un desarraigo infame del que puedan alardear frente a sus tocayos bien asentados. La muerte se siente solitaria. Ya no acaricia la cabellera de aquellos que debe poseer. Se han muerto todo los astros, es la noche del viudo, pero sin desdicha ni torres abolidas. Una falsa noche, una noche subsidiaria se ha venido a asentar a nuestros corazones. Jamás el espíritu prometeico estuvo más lejos. Jamás hubo más miedo de morir y más necesidad de hablar.

Es una suerte el que ya no halla dios alguno con el cual reconciliarse. De alguna manera, todo está *intacto*. ¡Buena cosa! Con un solo visaje de plata podemos reabrir todas las viejas heridas que jamás nos autoinferimos. Pero, de todos modos, lo que importa es la *duración*. El idilio es innoble. Tal vez un tiempo lejos de casa sea un buen comienzo. Por sus bestias muertas.



## CONCLUSIÓN

Durante la confección de este en-sayo tuve el honor y la suerte de ponerme en contacto con Roberto Gac vía mail. Por una extraña confabulación de los astros, su mujer, Chantal, viajaba la primera semana de febrero a Chile para visitar a uno de los hijos del matrimonio, asentado en Santiago desde hace algún tiempo. Roberto me ofreció, muy gentilmente, enviarme algunos libros con Chantal, junto con manifestarme su apoyo para llevar a cabo mi trabajo. Como es de suponer, no desperdiicé la oportunidad. A mi pobre biblioteca se han añadido recientemente el *Retrato de un Psiquiatra Incinerado* y los dos tomos de *La Sociedad de los Hombres Celestes*, tercera y cuarta entrega de la pentalogía respectivamente, y no ya antinovelas sino «intertextos». De manera que podré seguir ampliando mi conocimiento en torno a la obra de este autor, tan repentinamente salido de las tinieblas.

Quisiera dejar testimonio aquí de mi más sincero agradecimiento tanto a Roberto Gac como a su familia, que fue muy cordial conmigo pese a mi aspecto desgarbado. Pero este es también —y sobre todo— el momento de precisar las diferencias que existen entre la propuesta almendriana (que abarca únicamente los dos primeros tomos de *Les Phases de la Guérison*) y las categorías que he venido elucidando. Se habrá advertido que en mi ensayo no me he referido a *El Bautismo* en términos precisamente encomiásticos. En todo caso, eso hubiera sido muy aburrido. Las discrepancias, como ya se vislumbró en el primer capítulo, son absolutamente conceptuales. Algunas de ellas ya han sido resueltas, como por ejemplo el problema en torno al término «antinovela», que Gac ha terminado cambiando por el de «intertexto». Yo sigo sosteniendo que era y es un término desafortunado (al igual que «antipoesía» y «antiliteratura»). Estéticamente hablando, debo declararme un admirador de la obra narrativa de Gac.

El problema es que aquí no valen los términos medios. Es cierto: las suyas no son novelas nada más. Pero ¿qué son entonces? Los invito a leer el primer correo de Gac que recibí (antecedido de mi desesperanzado aldabonazo):

De: **gabriel acosta zamorano** (gabrielacosta\_23@hotmail.com)

Enviado: sábado, 26 de enero de 2013 16:29:21

Para: gac.roberto@gmail.com

Hola (don) Roberto:

Junto con tener el agrado de saludarle, le escribo a esta dirección -que saqué de su sitio web- con el motivo de una pequeña duda que espero pueda esclarecerme. Soy estudiante de Literatura Hispánica en la U. de Chile y en marzo daré mi Examen de Grado. El objeto de mi trabajo final del Seminario de Grado -"Antinovela latinoamericana", impartido por el profesor D. Wallace- es la escritura de su primera (anti)novela, *El Bautismo*.

Me parece que está resultando algo muy interesante, pues estoy tratando su obra a partir de la experiencia erótica y la experiencia alucinógena, y particularmente desde la noción de "velo". El caso es que se me ha pedido una suerte de presentación de la obra al comienzo del trabajo y, por

ende, también del autor. Ha sido difícil conseguir información respecto de su persona, pero algo he podido entresacar de la Internet. Como sea, quisiera saber la verdadera cronología de su obra (anti)novesca, que, según leí, se ha terminado agrupando en una pentalogía. Al ser publicados en diferentes idiomas, no me ha quedado muy clara la fecha de publicación de cada una (por acá es poco menos que imposible conseguir algún ejemplar). Por otro lado, me parece que la noción que en *El Bautismo* se da de la "antinovela" evoluciona luego a la de "intertexto". ¿Qué implica esta evolución, o se trata sólo de un cambio de nombre?

Le agradezco de antemano su respuesta, y le comunico que ha sido una grata labor trabajar con una de sus obras.

Le saluda nuevamente,

Gabriel Acosta Z.

.....

De: **roberto Gac** (gac.roberto@gmail.com)

Enviado: domingo, 27 de enero de 2013 14:03:12

Para: gabrielacosta\_23@hotmail.com

Bonjour Gabriel:

Me alegra saber de que usted se entretiene con "El Bautismo" y con la antinovela, lo que dice mucho sobre sus capacidades de investigación y su interés genuino por la literatura. Juan-Agustín Palazuelos y sus antinovelas representan una de las claves más escondidas y a la vez decisivas para comprender la evolución de la literatura chilena en particular, de la narrativa en general. Nicanor Parra, nuestro antipoeta nacional, le tenía mucho afecto y admiración. Sin duda alguna tuvo una influencia muy importante en la creación de sus antinovelas, por desgracia pocas y la mayoría extraviadas (Juan-Agustín murió muy joven.) Y, a su vez, el antinovelista tuvo una gran influencia en mi propio trabajo de escritor. Borges decía que a nadie le gusta reconocer la influencia de sus propios contemporáneos. No es mi caso. Para mí Palazuelos (junto con Mauricio Wacquez, nuestro gran amigo común) es uno de los maestros literarios de mi juventud.

Cuando lo conocí, yo era todavía médico, recién egresado de la escuela de medicina de la Universidad Católica de Santiago, ayudante del Profesor Franz Hoffmann del Centro de Antropología Médica de la Universidad de Chile, y cobayo inconsciente (como también Raúl Ruiz) de Claudio Naranjo, quien llegaría a ser una de las notabilidades mundiales del estudio de los psicodélicos (investigador en Standford University). Juan-Agustín y Mauricio (a quien yo había conocido en el antiguo Pedagógico, donde hacía mis estudios de filosofía paralelamente a los de medicina), aceptaron gustosos en transformarse en mis propios cobayos, aunque por razones mucho más dionisiacas que científicas. De nuestras luminosas parafernalias en una casita de Isla Negra, parafernalias que Pablo Neruda soportaba con indulgencia y curiosidad (nunca se quejó del ruido ni de las fogatas nocturnas en la playa, al contrario, nos invitó más de una vez a tomarnos un pisco-sour en su biblioteca para saber en cual nivel del infierno o del paraíso dantesco nos encontrábamos), yo salí convencido de que mi verdadera vocación y destino no eran la medicina, la psiquiatría, la antropología o la filosofía, sino la literatura. Como usted, imagino.

"El Bautismo" cuenta todo eso, con los defectos y las virtudes de las obras juveniles: imperfecciones técnicas, intensidad de los sentimientos...y un inmenso apetito intelectual. Desde el

principio de mi trabajo de escritor y gracias a la influencia positiva de Juan-Agustín, mi objetivo estaba muy claro: ir más allá de la novela como género literario, desarrollar una nueva modalidad de la narrativa. Y lo que comenzó como una simple antinovelita, ha terminado en lo que hoy -après presque un demi siècle de travail acharné- es el intertexto. Para lograrlo tuve, entre otras cosas, que exiliarme, abandonar mi profesión de médico y cambiar de lengua, pasando del castellano al francés. No por esnobismo o arribismo, sino porque una tentativa tan temeraria y peligrosa como la mía, me obligó a escoger como campo de batalla ideológico la lengua del Nouveau Roman, de la Nouvelle Fiction, del Roman Tel Quel y del surrealismo de Breton. La vanguardia literaria del siglo XX es -principalísimamente- francesa, como lo entendieron muy bien Vicente Huidobro, Juan Emar y hoy, aunque en un nivel ostensiblemente inferior, Jorge Edwards.

Según me pregunto en el texto final de "Madre/Montaña/Jazmín", ¿cómo hubiera podido llevar a cabo mi proyecto en el Santiago de los años de la dictadura militar o en la España post-franquista, apesadumbrada por una novelería crecida sobre los estragos de la Guerra Civil y aplastada por el "boom" latinoamericano? Era imposible, como imposible mi identificación con un movimiento literario -el "boom"- que para mí no es más que el "canto del cisne" de un género moribundo: la novela. Bref...

Mi esposa, Chantal, va a Chile la semana próxima para ver a nuestro hijo menor (Pierre-Raphaël, 25 años, jurista). Si usted me lo pide con precisión, puede llevarle algunos de mis libros con el fin de ayudarlo en su trabajo. Por otra parte, si usted se da la pena de visitar todos los rincones de mi website, descubrirá que muchos textos están en castellano, traducidos al francés o viceversa. Estudiante de Humanidades (congregación de La Salle, maristas, curas franceses a granel) llegué a leer fácilmente la lengua francesa, obligatoria en mi época, al igual que el inglés. No sé si usted la domina, pero si no es el caso, no es grave...aunque el plurilingüismo es cada vez más importante en nuestros días.

Bien. Dejo este mail aquí, confirmándole mi apoyo en la preparación de su examen de grado. Y también mis agradecimientos por el interés que usted muestra en mi trabajo.

Bien à vous.

Roberto Gac

PS. Y lo más importante: espero su biografía, aunque sea breve. Así entenderé mejor su proyecto y podré ayudarlo con mayor eficacia. Desde ya, le adjunto mi artículo "Bakhtine, le roman et l'intertexte", que acaba de aparecer en París.  
<http://sens-public.org/spip.php?article1007>

.....

Al menos tengo una idea de lo que Gac desearía que sus obras fueran: *Alephs*; guiñapos cerúleos a través de los cuales cada quien pudiera acceder a una revelación diferente y, sobre todo, útil. Es por esta razón que sus dos antinovelitas se levantan contra el velo de la ficción, al cual considera como un ornato de la fealdad y un instrumento de la mentira y el error.

A decir verdad, yo agradezco sobremanera el que la escritura de Gac posea por momentos la sinceridad del ensayo y hasta la mordacidad del libelo, y esté libre en cambio de aquella sofocante pujanza de la alegoría que encontramos en *El obsceno pájaro de la noche* de

Donoso o en *Impuesto a la carne* de Eltit. Pero es el caso que el *velo* no sólo es anestesia, desvío y retardo. No es sólo la metáfora cómplice y la ficción alienada y alienante. Esto el propio Gac lo ratifica con su obra. Porque sus libros no son *Alephs*: son (como todos los libros) un conjunto de palabras, y la palabra es el velo originario (recuérdese que Dios, el Maestro del Velo, nos ofrendó el Verbo). «La realidad no es verbal», decía Lihn, «somos las víctimas de una falsa ciencia / los practicantes de una superstición: / la palabra». En un mail recibido algunos días después de haberme reunido con Chantal, Gac me explica cuáles son los recursos por medio del cual capea el velo fantástico:

De: **roberto Gac** (gac.roberto@gmail.com)  
Enviado: lunes, 04 de febrero de 2013 11:04:37  
Para: gabriel acosta zamorano (gabrielacosta\_23@hotmail.com)

[...]

Le decía en un mail anterior que "*El Sueño*" es, en cierta medida, el contrapunto de "*El Bautismo*". En "*El Sueño*" exploro la relación pasional con la mujer; en "*El Bautismo*" la amistad con el hombre. Pero en cuanto "antinovelas", ambos libros contienen los mismos elementos que más tarde me llevarán hasta el "intertexto": la intertextualidad y el "plurilinguismo" (prefiero este término a la palabra "polyglottisme", que evoca más la lengua hablada que la escrita). Y también la autoficción, derivada de un acercamiento psicológico a la literatura diferente del tradicional (y ya muy convencional) punto de vista psicoanalítico. Todo esto está más claro en el "*Retrato de un Psiquiatra Incinerado*", libro en el cual encontrará además de la crítica del fútbol argentino, un capítulo consagrado a los psicodélicos. Espero que su lectura le sea de alguna utilidad.

[...]

.....

Ahora bien, si consideramos estos elementos —la intertextualidad, el plurilingüismo y la autoficción—, constatamos que todos son prodigalidades de la palabra, auténticas velaciones apoteósicas. ¡Pero a través de ellos el texto se mueve y se abre! Esto sólo puede significar una cosa: que el *velo* escritural es un instrumento proteico y tan dúctil como el limo esencial.

Aunando la noción de *pliegue* de G. Deleuze y la dialéctica prohibición/transgresión de Bataille logré —o así lo creo— llegar a una nueva figuración del «velo» que explica esta contradicción. Partiendo de la base de que el despliegue siempre «sigue el pliegue hasta otro pliegue», y de que la transgresión limitada necesita tener conciencia de la prohibición que viola para *gozar* y *sufrir* de su propio desplazamiento, llegué a la noción de *pliegues escriturales*, que se define como el conjunto de interdictos que, puestos en movimiento, permite crear aberturas en el cuerpo escritural.

El *drapeado* monstruoso (encabalgamiento, caligrama, proteísmo) y el *drapeado* erótico (asíndeton, reiteración, tránsito, promesa de imposible) corporizados en *El Bautismo* son los

pliegues escriturales que, haciendo parte de aquel coto de símbolos verbalizados, ponen en movimiento al texto, lo hacen devenir y logran separarlo del lenguaje sacralizado por la cultura, del lenguaje-velo.

Estos pliegues pueden, sin embargo, usarse de tal modo que enmarañen más aún ese filtro lingüístico, coadyuvando a las instituciones de poder a ejercer un control más efectivo sobre los individuos. Pero aún así, incluso entendiendo que se haya tomado a la parte por el todo, no puede sino parecerme desmedido y gratuito infamar al género novelesco en su totalidad. Llámese me tradicionalista si se quiere, pero no pasaré la apisonadora sobre los jardines de mi juventud.

A eso se reducen, pues, mis reticencias para con las antinovelas de Roberto Gac. Será interesante ver qué nos deparan los «intertextos», que han alcanzado gran número de ventas en Francia, según me contó Chantal. Con el deseo de que su obra se vuelva más conocida en Chile y en Latinoamérica, y de que este ensayo haya contribuido aunque sea aisladamente a ello, dejo hasta aquí esta —al menos para mí— larga pero bella aventura...

Gabriel Acosta Z.  
Santiago, marzo de 2013

## BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

- Alexandrian, Sarane. *Historia de la literatura erótica*. Buenos Aires: Planeta, 1990.
- Almendro, Juan. *El Bautismo*. Barcelona: Montesinos, 1983.
- Almendro, Juan. *El Sueño*. Barcelona: Montesinos, 1985.
- Bataille, George. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores, 2005.
- Baudrillard, Jean. *La transparencia del mal*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- 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.
- Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.
- Benjamin, Walter. *Haschisch*. Madrid: Taurus, 1974.
- Deleuze, Gilles. *El pliegue*. Barcelona: Paidós, 1989.
- Escotado, Antonio. *Historia general de las drogas*. Madrid: Alianza, 1998. V. 1
- Freud, Sigmund. *Totem y tabú*. Buenos Aires: Santiago Rueda, [1900]
- Haining, Peter (editor). *El Club del Haschisch*. Madrid: Taurus, 1976.
- Nancy, Jean Luc. *Corpus*. Valencia : Pre-Textos, 2003.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza, 2000.
- Perniola, Mario. «Entre vestido y desnudo» en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, coord. por Ramona Naddaff, Nadia Tazi, Michel Feher, Vol. 2. Madrid, Taurus, 1992.
- Rougemont de, Denis. *El amor y Occidente*. Barcelona: Kairós, 2002.

