



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN LETRAS MEXICANAS**

**LA POSESIÓN ILIMITADA.
CONSTRUCCIÓN DE UNA ESTÉTICA MÍSTICA A PARTIR DEL
ANÁLISIS DE LA POESÍA DE ELSA CROSS**

T E S I S

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN LETRAS MEXICANAS**

PRESENTA

AFHIT HERNÁNDEZ VILLALBA

DIRECTOR DE TESIS

DOCTORA IRENE ARTIGAS ALBARELLI

FACULTAD Y DE FILOFÍA Y LETRAS

MÉXICO D.F. (MARZO) 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

La posesión ilimitada.

Construcción de una estética mística a partir del análisis de la obra de Elsa Cross

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I	
La vía de transformación a partir del Amor en los tres primeros libros de Elsa Cross	
1.1 El amor terreno y doloroso: “Amor el más oscuro”	29
1.2 El Amor que todo lo rebasa: “La canción de Arnaut”	38
1.3 El amor y el presagio: “La dama de la Torre”	52
CAPÍTULO II	
La estética de la caída y el ascenso al jardín de la naturaleza en los libros de la etapa media de Elsa Cross	
2.1 Entrar en el jardín. La presencia de la estética oriental en <i>Espejo al Sol</i>	67
2.2 La catábasis del poeta y su búsqueda de Dios en <i>Pasaje de Fuego</i>	80
2.3 La superación de la catábasis: la sensualidad del mundo y la embriaguez en <i>Bacantes</i>	95

2.4 La naturaleza y la búsqueda de silencio en <i>Destiempo</i>	115
---	-----

CAPÍTULO III. La poesía de la vivencia mística en la India y el Siddha Yoga en Elsa Cross.

3.1 La concepción de la Unidad en <i>Baniano</i> y <i>El canto Malabar</i>	127
--	-----

3.2 La duda y el amor. La revelación del nuevo orden en el terreno amoroso en <i>El diván de Antar</i>	155
---	-----

CAPÍTULO IV. Los poemas de madurez en la última etapa de la poesía de Elsa Cross

4.1 <i>Visiones del niño Ram</i> . Vuelta a la poesía devocional	172
--	-----

4.2 Los poemas de la etapa de madurez. La vida contemplativa	182
--	-----

CONCLUSIÓN	203
-------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA	217
---------------------	-----

ANEXOS

ANEXO A: Lo elementos constitutivos de la poesía mística	233
--	-----

Introducción

Empecé el presente estudio hace ya siete años. Gran parte de este tiempo me dediqué no a la investigación de la poesía de Elsa Cross, poeta a cuya obra atañe esta tesis, sino al estudio de la mística contemporánea. La fuerza oscura de este concepto me atrajo como una eterna pregunta más que como un breve centelleo de verdad. La lectura de obras fundamentales, como las de Evelyn Underhill (1961) o Michelle de Certeau (1993), avivaron esa fuerza primigenia que me obligaba a aclarar qué estaba buscando y qué quería construir.

Aún ahora sigue pareciendo muy difícil responder las anteriores preguntas. De manera formularia y académica puedo afirmar que este trabajo busca reflejar analíticamente cómo la mística se manifiesta dentro de la poesía de una de las poetas más importantes del México del siglo XXI, pero en realidad no puedo evitar pensar que buscaba yo algo más que no sé si logré capturar. Aunque seguramente no sea cierto, me gusta pensar que Heidegger se encontró un poco en la misma posición que yo cuando escribía sus notas, luego publicadas con el título de *Estudios sobre mística medieval* (1997). Me sumo a

Heidegger cuando escoge la fenomenología para abordar el hecho trascendente de la mística y eso lo lleva a preguntarse sobre la naturaleza de aquella investigación que realiza: ¿cómo debe el estudioso de la mística acercarse a este fenómeno? ¿Es la mística solo abordable desde adentro de uno mismo como “objeto de estudio interno”? ¿Se investiga el fenómeno o se investigan los referentes externos históricos que deja el fenómeno a su paso? Tal es el caso de la poesía. Y si es así ¿entonces se estudia la poesía en sus aspectos literarios más todavía que la mística misma? La duda me parecía válida pues estaba todavía en una etapa incipiente de la investigación. Esta, además, equivaldría de cierto modo a querer reconstruir un misterioso y huidizo animal solo por las huellas que deja. Así menciona al respecto, Fernando Díez en “Mística en nuestro tiempo. Una experiencia personal comparada” que se encuentra dentro del libro *La mística en el siglo XXI* (2002):

La mística teórica, si es posible que exista tal cosa, como toda metafísica, tiene que tener algo de dogmática. Por eso, académicamente el misticismo experimental es una empresa un tanto arriesgada. Al no ser algo que pueda catalogarse como materia científica, exige tratar el tema con demasiada medida y distanciamiento, y por su misma naturaleza, eminentemente acrítica, el asunto del misticismo es una cuestión que hay que abordar, si se quiere aportar algo, con cierto nivel de exaltación y entusiasmo y desde el yo que experimenta, lo cual puede producir a veces una cierta actitud de recelo, más si surgen, como es inevitable al tocar el tema de una manera real, palabras como amor, devoción, ascetismo, entrega, renuncia, purificación o Madre divina, todas ellas con muy poco común o nulo carisma en el pensamiento actual.

Sin embargo, en muchos aspectos de las ciencias no tenemos para trabajar sino lo anterior mencionado, solo huellas. Heidegger se plantea muy claramente entonces que lo primero es definir de qué manera puede entenderse la mística, y no duda en decir que “la noción preliminar de “mística” puede clarificarse ya, hasta cierto punto, desde un comienzo, en la medida en que las diferencias se distribuyen en dominios muy distintos: I. Vivencias (“vida”); II. Teoría de lo vivencial experimentado (teología mística) y valoración teórica, metafísica (religiosa, concepción mística del mundo) de ello; III. Teoría del experimentar

vivencial como tal” (Heidegger, 1997: 214) Pero he ahí donde radica la paradójica lucha del estudioso de la mística. Si aceptamos I, la experimentación (propia de las ciencias naturales) tendría que ser rigurosa y en nosotros mismos. Mientras que si aceptamos II, no estaríamos tratando la mística como tal.

La paradoja no me preocupó mucho tiempo ya que mis revisoras, la doctora Irene Artigas, la doctora Susana González Aktories y la doctora Margarita León Vega, me instaron a recordar que el trabajo estaba orientado a la poesía, la literatura en su esencia. En todo caso, la lengua es mi herramienta y mi elemento. Pero era importante para mí aclarar en la medida de lo posible que la mística, como fenómeno interno, debía ser un puente y no una meta a la cual llegar y ver de qué modo se manifiesta en la poesía de esta autora en específico. En este camino, el análisis poético de la obra de Elsa Cross se convirtió en el centro de una investigación, que a su vez empezó a orientarse hacia la manera en que la autora construyó una estética mística propia. Eso me atrajo cada vez más, se convirtió en mi principal interés y se volvió el corazón de mi trabajo. La sangre seguía siendo la mística, pero ahora sabía que para asir el concepto, tenía la poesía viva de una figura poética singular, que parece haber vivido en ella misma la experiencia (en I, diría Heidegger) y que afortunadamente iba dejando a su paso, en esta transición mística que recorría, clarísimos poemas para que yo, con otros ojos, fuera leyendo y encontrando aquello que se manifestaba para mí de manera clara y natural.

Otro aspecto importante es que la crítica moderna desdeña los meros estudios historicistas que ondean con bandera de objetivos o simples tratados biográficos que solo se encargan de vincular la obra con la vida. Dice Vítor Manuel de Aguiar e Silva que es muy frecuente representar la nueva crítica con una “torre de Babel” (1996) y por lo tanto, la *nouvelle critique* y el *New Criticism* que podemos citar en autores tan varios y diversos como

Sartre, Picon, Bachelard, Starobinski, Barthes y Genette (1996) apuntan no sólo a aspectos de la literatura entendida *per se*, sino que son como un arquero con mil flechas y que todas apuntan a distintos lados. A esto habría que agregar el carácter ideológico de los estudios literarios contemporáneos pues:

Roland Barthes escribe lúcidamente que lo que permite aproximar la obra crítica de los autores arriba mencionados y de otros como Jean-Paul Weber, Jean-Pierre Richard y René Girard, es el hecho de que su aproximación a la obra literaria puede ser vinculada más o menos, pero en todo caso de modo consciente, a una de las grandes ideologías del momento, existencialismo, marxismo, psicoanálisis, fenomenología, por lo cual se podría designar también esta crítica como ideológica, por oposición a la [crítica universitaria] que rehúsa toda ideología y no reivindica sino un método objetivo (de Aguiar e Silva, 1996:462).

¿Me obliga la tradición a mirar primero si Elsa Cross es comunista, freudiana, religiosa? No lo creo. Un análisis bajo perspectivas propias de una corriente ideológica sin duda es necesario en muchos aspectos, pero al fin y al cabo siempre se estará reduciendo la comprensión literaria a conceptos manejables; esto justifica el necesario esfuerzo de una definición de mística, aunque transitoria si se quiere. Pensemos por ejemplo en los llamados ‘grandes temas de la literatura’. Es sumamente fácil hablar de temas naturales al quehacer literario como el amor, la muerte, el destino, y entre ellos siempre aparece referida la mística como un tópico trascendental. En el libro *Literatura para la vida, grandes temas del hombre en la Literatura Española* (2000), Benito Lobo habla de nueve temas principales, entre los que destaca el amor y el desamor, la partida (la muerte), la reputación, la fiesta y el juego, el trabajo y el ocio y por supuesto la experiencia mística. Y no se trata de un afán reduccionista, sencillamente es fácil abarcar de manera rudimentaria la historia de la literatura si se define primero por los grandes temas. Esto mismo parece señalar Aguiar e Silva, pues en su capítulo dedicado al estudio histórico de la literatura, decide que no se puede crear un apartado del devenir histórico literario sin hacer un tratado sobre los temas “universales”, porque sencillamente estos tópicos son representativos de la experiencia en la vida humana: casi se

puede leer entre líneas que ‘no se puede vivir sin vivir esas experiencias’. Además, el problema planteado es muy parecido al problema de las ‘grandes corrientes’ sobre las cuales cita que:

Paul Valéry, [...] escribió en sus *Mauvaises pensées* que es imposible pensar seriamente con palabras como “clasicismo”, “romanticismo”, “humanismo” y “realismo” porque nadie mata la sed ni se embriaga con los rótulos de las botellas. Opinamos, sin embargo, que el problema debe plantearse de modo diferente: lo importante es que el rótulo no sea arbitrario, que corresponda al contenido de la botella, y que, por tanto, la etiqueta tenga justificación y legitimidad (1986, 246).

La obra de Elsa Cross es vino dulce, pero su etiqueta confunde un poco. Si el asunto de “los grandes temas” es abordado pertinentemente, tendríamos que reflexionar sobre si la naturaleza humana es la misma y obliga a todos los hombres a ensombrecerse por las mismas dudas o, como diría Borges, si el hombre se obliga a sí mismo a escribir siempre el mismo libro, porque, llanamente, ese es su destino, aunque las etiquetas confundan en su multiplicidad. Pero fuera de cualquier implicación, es imposible a los hombres ‘hacer vida’ sin pisar estos grandes tópicos. Al respecto Benito Lobo menciona:

Nuestra actividad vital – ese flujo de actos, sentimientos e ideas, sensatos o arrebatados, relacionados o inconexos, caóticos o dirigidos a un fin- gira sobre algunas experiencias a las que ningún mortal se puede sustraer: todo hombre ama, cree, juega, vive en sociedad, muere...

A pesar de su aparente diversidad, los temas de la vida, como en una sinfonía, se insinúan, se enuncian, se desarrollan, se quiebran, se modulan, se pierden, para sorprendernos unos compases más allá. No es la manifestación del eterno retorno, sino la necesidad de gustar otra vez ciertos sabores, para percibir lo nuevo y lo distinto, la analogía y el matiz. La acumulación de imágenes, afectos y pensamientos sobre una situación cualquiera de la vida, le confiere intensidad y le proporciona una intención o un sentido. De cada viaje al fondo de uno mismo volvemos más conscientes, más complejos. La literatura ofrece una vívida imagen de estos viajes. Tomada en sí misma, cada obra constituye un fragmento, tal vez excelso pero limitado, de la vida. Unida, comparada, contrastada contribuye a formar un campo de experiencia y experimento: en él podemos forjar nuestras propias actitudes y tal vez, percibir un proceso, una progresión. Sin duda, nos hace más sabios, seguramente más humanos (2000: 7).

¿Es verdad que todos estamos destinados a vivir las mismas experiencias? Y, aunque la literatura nos lo reitere una y otra vez, con el manejo recurrente de los grandes temas, ¿son estos temas iguales en cada uno de nosotros? El trabajo de definir tópicos universales como

el amor o la muerte, tiene que ir más allá de un compilado de las experiencias a las que el hombre de letras se enfrentó y dejó plasmadas en el texto. Exige abstracción, meditación.

Es indudable que la mística aparezca como un tema recurrente en la literatura en español (y en cualquier otro idioma), y sin embargo poco se ofrece al respecto sobre qué es propiamente aquello que lo define, y creo que esto debe ocurrir en una revisión de la obra poética que lo recrea, por eso me aventuro a construir un concepto de mística muy breve y operativo pero solo al final de estas páginas se tendrá una visión más completa de este concepto, así como de poesía, de estética, aunque los libros de crítica literaria inician al revés y dan por conocido el vocablo, por asimiladas sus aristas. Las definiciones de mística existentes remiten a circunstancias plenamente religiosas o sagradas y no parecen centrarse en sus efectos literarios. La pregunta aquí sería la siguiente: si la literatura tiene en su historia un tema recurrente llamado 'mística', ¿qué la define?, ¿qué recursos, qué imágenes, qué tonos? Es decir, ¿cómo tiene que ser un poema para ser considerado místico?, ¿existen criterios establecidos?, ¿quién o qué los define?

La tierra que nunca abandono es sin duda la retórica. La escuela más clásica del análisis literario fue para mí más que una herramienta específica, un ancla para mantener las lecturas de la obra de Cross dentro de un marco que procurara evitar la sobreinterpretación, a la cual caía de manera recurrente. Los trabajos de Joseph A. Feustle (1978) y de Anthony Helmut Hatzfeld (1955) fueron fundamentales para esta investigación. Sin duda, el investigador de literatura mística debe primero preguntarse con toda propiedad ¿qué hace de la poesía que estudia ciertamente poesía mística?, descubrir que en muchos escritores místicos antiguos se manifiestan ciertos elementos retóricos específicos que ayudan a definir la misma paradoja de la experiencia que vivieron fue cardinal para este trabajo y ambos autores adelantaron camino con sus descubrimientos. La hipérbole, la paradoja, el oxímoron,

la metáfora erótica, el intento de anular al yo en el poema, la voz retórica referida a un tú erótico-místico o místico-amoroso son algunos de los puntos que según Hatzfeld definen la poesía mística como tal y son elementos que se analizan en la obra de la autora mexicana por recurrentes y porque sin duda definen su estética. Pero lo más importante de todo, lo dice el mismo Helmut Hatzfeld, es que estos elementos se orienten a la construcción estética de la noción de la disolución del yo en el todo. Esta es la base, no solo de la poesía mística, sino del misticismo universal. Este es el punto clave y complejo de la investigación que realizo y que para tener la libertad de referirla de manera recurrente sin interrumpir el flujo del discurso que se dedica al análisis e interpretación de los poemas de Elsa Cross, he optado por la creación del anexo A, donde se ahonda al respecto.

Haberme dedicado solamente a señalar los elementos retóricos que definen la poesía mística universal en la poesía de Elsa Cross no solo hubiera sido para mí (y, por lo tanto, para el lector) aburrido y rutinario, sino que además habría construido algo completamente falso. Al encontrar y aislar los elementos retóricos que definen un poema místico como tal (se ahondará en ello en el capítulo tres), estamos dando la clave para construir poemas que pueden parecer místicos, aunque no necesariamente lo sean. El investigador José C. Nieto en el libro, *Místico, poeta, rebelde, santo, en torno a San Juan de la Cruz* de 1982 nos da la clave al decir que

La verdadera poesía, de un nivel estético superior y de una belleza exquisita en sus formas expresivas y vivenciales, no puede ser originada en un completo aislamiento de la vida misma que dicha poesía intenta expresar; si no, esta no sería poesía, sino una gran mentira. La verdadera poesía no es un engaño, aunque sí tiende a transformar las vivencias humanas, hasta el punto que el dato biográfico se le escapa al lector, pero no al autor (71).

Hasta qué punto la poesía mística debe provenir de una vida mística se convirtió en una gran preocupación. Como menciona Nieto, la verdadera poesía no está exenta de la vida que la origina, pero la tesis que debe fundamentar esta y cualquiera otra investigación sobre

el fenómeno literario místico es que la vida mística es la que crea la poesía como tal. Tanto Nieto (1982), como Menéndez Pelayo (1956) están de acuerdo en afirmarlo. Pero se debe aclarar también: son múltiples los investigadores contemporáneos que se han empeñado en construir interpretaciones, donde lo místico es la base, sobre la obra de poetas que no llevaron propiamente una vida mística sino más bien laica. Así es la obra del mismo Feustle, *Poesía y mística (Darío, Jiménez y Paz)* de 1978. Se puede pensar que la mística, como fenómeno universal, supera las condiciones culturales o históricas. Está en todos lados aunque se descubre desde dentro y en un momento, con la clara certeza de que las cosas debieron ser así siempre. Por eso, muchos de los místicos y poetas de la India han llevado una vida laica, alejada de los rigores monacales o religiosos.

La misma Elsa Cross ha encontrado en otros poetas mexicanos los vestigios de esta vía interior, de este mapa extraordinario que comprende la mística. En la obra *Los dos jardines: mística y erotismo en algunos poetas mexicanos* (2003), la autora revisa autores que se desarrollaron en ámbitos religiosos, como Placencia y Urquiza, y los reúne con poetas laicos y terrenales, como Guadalupe Amor y Octavio Paz, encontrando que el vínculo con lo místico se da en un ambiente completamente amoroso, erótico. En tal caso, la revisión de la biografía del poeta no estuvo de más; de hecho, es obligatorio vincular la investigación a ciertos datos medulares en la biografía de la autora, siendo el más importante quizá, que ella presenciara la muerte de su guía y maestro espiritual Swami Muktananda Paramahansa de Ganeshpuri.

La forma en que se configuró la tesis tiene que ver con esto mismo. La vida de la poeta da la pauta para construir un mapa poético o, como lo llama Octavio Paz, una biografía espiritual. El hecho de leer la biografía como la guía para la configuración del entendimiento de los poemas puede ser fácilmente criticado. Escuelas completas se decantan por no mirar

la biografía y dedicarse al texto en sí mismo. Creo que en este caso, se debía revisar la vida de la poeta no para situar prejuiciadamente el aspecto vivencial del poema, sino porque el aspecto vivencial del poema era el poema en sí mismo. La correspondencia entre ambos, aunque un tanto velada, era fuerte. La pregunta que origina todo aquí es ¿se es místico sin experiencia vivida? El mismo José C. Nieto contesta categóricamente que no. Se debe ver la biografía y la obra, es decir la experiencia y la manifestación artística de esa experiencia y apegándome a esta tradición decidí trabajar.

Elsa Cross es una poeta muy productiva. Su obra poética supera la treintena de poemarios y sigue escribiendo. Abordar toda la obra hubiera diluido el carácter enfático de esta tesis. Sin embargo se ha revisado toda la obra de su primera y segunda etapa a las que dedico todo este trabajo principalmente. Así, he dividido su producción en tres partes. La primera aborda sus obras de juventud, donde se manifiesta el Amor como base de la vía mística. La autora recuerda el amor terrenal y reconoce un Amor superior (así, con mayúsculas) “que no puede caber en lo humano”. La segunda etapa es un paso muy sutil. Biográficamente corresponden a los libros de formación filosófica y es donde la figura del amado se empieza a identificar con este Amor no terreno y humano. Es la puerta de acceso al entendimiento místico. La tercera etapa reconoce que el Amado es Dios (el Todo, dicho de algún modo y con sus reservas). Es la etapa de estudio filosófico en la India y donde domina un espíritu atarácico que se esclarecerá en su momento.

Puesto que uno de los puntos que define propiamente la poesía mística como tal es lo que autores como Helmut Hatzfeld (1955), Dámaso Alonso (2008) y Menéndez Pidal (1958) llamaron la búsqueda de Unión con la divinidad dentro del poema, se debe profundizar en este punto dentro de la división que propongo. Este es quizá el principal elemento que puede identificarse de manera temática que ayuda a ver el carácter místico del autor pues es

el que representa la disolución del yo en el Yo de la divinidad. Es además una de las características más difíciles de rodear en términos lógicos porque a pesar de que es completamente comprensible desde un punto de vista poético, no lo es si lo vemos de manera positivista. En la visión científica, es indispensable que el nuevo conocimiento se integre a un sistema previo y así crear la sensación de que hemos llegado a una comprensión “totalizadora”. Sin embargo, en el caso de la mística, no se trata de adecuarse a ningún sistema. El sistema mismo cambia. Representa, pues, una nueva manera de entender la realidad y en ese cambio es precisamente donde radica el enfrentamiento del poeta. Al querer expresar esta Unidad ontológica donde todo es uno, donde incluso el “yo personal” se vuelve el Yo divino, al poeta no le queda más que recurrir a la paradoja¹ para mencionar dicho fenómeno de manera tangencial, por lo menos.

En el caso de Elsa Cross, la construcción poética de la unidad divina se dio a causa de un silogismo que, como ya se dijo, se propició por la experiencia amorosa. En Santa Teresa de Jesús, los críticos han identificado cinco pasos para la iluminación (la vía purgativa, le llaman), pero en este caso, hablamos de una poeta diferente. Su vía, su camino, hacia la vida contemplativa de la divinidad sigue, según mi criterio y según demostraré poco a poco, un desarrollo silogístico que acaba en la disolución de la individualidad. Así es como he

¹ El poeta sufí, Muhiyuddin Ibn El-Arabi, llamado entre los árabes “el más grande de los maestros espirituales” (Pla, 2002), escribió en el siglo XIII un libro titulado *Tratado de la Unidad*, donde se explica en breves pero contundentes silogismos poéticos tal concepto para la mística. Entre otras afirmaciones, dice: “Yo soy Aquél a quien amo y el que amo es yo. Si me ves, Le ves y si Le ves, nos contemplamos los dos” (2002:22). Aparece aquí un claro ejemplo del uso de la paradoja en el texto de carácter místico. Muchas veces, la Unidad ontológica que el místico vive se vislumbra por vía del amor, aunque esto no sea necesariamente así en todas las experiencias místicas. El-Arabi dice “yo soy Aquél a quien amo y el que amo es yo” y con ello se enuncia el fenómeno de la Unidad y de la paradoja: existe un ser que ama (que identificaremos como el yo poético) y un ser que es amado. Este ser amado lo abarca todo, incluso al yo poético personal que lo vislumbra y contemplarlo en el amor es saberse abarcado por él, saberse parte del ser que lo es todo. Así, el yo poético ama algo que es él mismo (por lo que se ama a sí mismo) y eso mismo lo ama a él mientras que se ama en él mismo; la paradoja es clara al romper con los términos lógicos.

organizado esta “biografía espiritual” a partir del análisis poético centrado en los siguientes puntos:

1. En el primer capítulo se profundizará en el concepto de amor superior que aparece vislumbrado en la obra de juventud de la poeta (*Verano, Amor el más oscuro, La dama de la torre*), y que representa un vínculo vital entre el encuentro intuitivo de la divinidad con la autora. Se intenta demostrar cómo en claros versos la poeta comprende una entidad superior (a la cual no llama Dios, en ningún momento, es vital aclararlo) pero que define e identifica como “el amor absoluto y perfecto”. Un amor que no es humano puesto que no puede caber en humano alguno. Este amor absoluto es el primer paso para la complicada construcción del concepto de divinidad mística que aparecerá en las siguientes obras. Dicho de otro modo, el yo poético conoce el amor. El amor carnal, humano y visceral. En este, que define claramente como no resuelto o no consumado y por lo tanto doloroso, el yo poético vislumbra una verdad fundamental y atávica: el amor no es lo que se ama. Lo que se ama es humano. Se comprende entonces que existe un amor más grande y vital que no puede caber en lo humano mismo.

Este concepto abreva de la literatura trovadoresca y la lírica que apareció en el *dolce stil nuovo* italiano, con autores como Petrarca, Dante, Cavalcanti, Aimeric de Péguham a quienes recurre y son su influencia principal.
2. En un segundo capítulo, el yo poético enuncia una paradójica confusión: el amado y el amor empiezan a fusionarse. Se vuelve a identificar el Amor con lo que se ama, pero lo que se ama es ya la naturaleza que lo abarca todo, por lo que no tiene caso alguno luchar contra la paradoja reflexiva y el yo poético acepta amarlo todo y parece desaparecer. Personifica al Amor con un Él. Este Él, amante, es a su vez

Todo. Esta segunda etapa corresponde a los libros *Espejo al Sol*, *Pasaje de Fuego*, *Bacantes* y *Destiempo*. Quiero destacar un elemento común entre todas ellas y a su vez una transición vital en la exploración mística que la poeta vive: el deslizamiento conceptual del Amor puro, absoluto y por lo tanto, no humano (visto en el capítulo uno), a la identificación del Amor con el Amado y los juegos retóricos que el uso de los pronombres exige. Aparece un tú gramatical que empieza a contener distintos significados entre los que destaca el amado y Dios mismo.

Esto surge de la lectura de la literatura clásica oriental y de la recurrencia a libros antiguos como el *Cantar de los Cantares*, *los Cantos de Inanna*, los mitos griegos. etc.

3. El tercer capítulo busca demostrar cómo la identificación del amado lentamente se desliza a la definición de Dios o del Ser en términos ontológicos totales. El uso del yo poético recrea el concepto de la filosofía mística oriental y de la disciplina Siddha Yoga, y es este momento donde vive la autora su período más propiamente religioso y de conversión. Aclara sus definiciones conceptuales sobre la mística y las expresa claramente en los libros. Además de vivir el acercamiento más profundo con los maestros que definían en su momento el llamado Siddha Yoga, al cual se inscribe. Las obras específicas de este periodo son *Baniano* y *El canto Malabar*.

Parte de este capítulo se dedica brevemente también al análisis de la última etapa de su obra, que incluyen *El diván de Antar*, *Jaguar*, *Moirá*, *Casuarinas*, *Poemas desde la India*, *Urracas*, *Los sueños*, *elegías*, *Ultramar*, *El vino de las cosas*, *Casuarinas*, *Visiones del niño Râm*, *Urracas*, *Bomarzo*, *Nadir*. Esta última

producción corresponde a lo que he llamado la etapa contemplativa, donde los motivos principales son tomados de la naturaleza.

Este intento de definir el silogismo poético que la autora Elsa Cross ha construido a lo largo de su vida no es completamente nuevo. A partir de la publicación de *Espejo al Sol*, aunque a veces cuestionadores, algunos críticos ya intentaban crear una manera de sistematizar la obra que hasta ese momento la autora había escrito. Así por ejemplo, Mónica Mansour, en un artículo publicado en el suplemento de la revista *Siempre* de 1989, intuyó tres momentos. Primero, uno donde se busca el conocimiento del mundo y del amor. Después, un segundo momento donde distingue un viaje interno donde “se distancia para entenderse” y, por último, la crítica ve un momento tercero donde se manifiesta el retorno del viaje al mundo. Un mundo diferente, por supuesto:

Los primeros libros se dedican a la búsqueda del entendimiento del mundo, del tiempo, del ser humano en medio de la ciudad o la naturaleza, de la soledad, la tranquilidad, la angustia y la luz, a través de las relaciones; la búsqueda del amor -- o, por lo menos, de entender qué es y cómo funciona-- se da por medio de un ser conocido y amado o por medio de las multitudes desconocidas que caminan junto a nosotros. Las imágenes son claras y suelen ser comparaciones metafóricas, símbolos, (justo cuando Elsa decía que la metáfora no existe).

Y luego viene la segunda época. Se trata de un viaje interior en que el yo, para entender y entenderse, se distancia del mundo que la rodea. Los poemas de estos libros producen un ambiente nebuloso, brumoso, inasible, como de sueños. Cada uno de ellos es una sucesión de metáforas que no giran sino indirectamente en torno a un tema, puesto que no hay una relación entre el mundo interior y el exterior: se trata exclusivamente de un viaje hacia adentro donde lo que se encuentra es la naturaleza, la geografía del mundo. Elsa la recompone y nos permite vislumbrar sus pasos siempre a través de un vidrio no del todo transparente en lo que se refiere a cada texto en su totalidad, pero con una diafanidad impresionante en cada una de las imágenes. Están todos los sentidos, la luz, el color, las texturas, los sonidos, pero todo parece lejano: yo diría que el tono es muy parecido al del haikú japonés. Las frases son muy breves, las pausas y silencios muy abundantes, el cuerpo se observa por partes y el paisaje en conjunto; las ciudades están desiertas, el tiempo no transcurre, los espacios se unen sin problema. Esta poesía, pues, está llena de espejos, enigmas y secretos.

En los libros posteriores --*Bacantes*, en esta recopilación [se refiere a *Espejo al Sol*] y después *Baniano* y *Canto malabar*-- parecería que Elsa ha concluido esa

etapa del viaje interno y ha renacido al mundo para reconocerlo y reconstruirlo con otros ojos, es decir, otro cuerpo y otro corazón, es decir también, otras palabras. (Mansour, 1989)

Juan Galván Paulín, ve una incitación al amor en los primeros libros y una iniciación hacia un rito o mito místico en los siguientes. Por otro lado, y más acertado según mi temporalmente distanciado punto de vista, está un artículo publicado el 13 de febrero de 1982 en el periódico *Unomásuno* de México por Federico Patán. El escritor, académico y crítico vio en tres libros de Elsa Cross publicados al unísono (*Espejo al sol*, *Las edades perdidas*, *Pasaje de fuego*) una suerte de anábasis, en el segundo libro, un periodo de calma y recogimiento y luego otra crisis “de caída” más, otra vez la catábasis (que la autora misma llamó nigredo). Pero con un futuro prometido en la resurrección:

El primer poema (*Espejo al Sol*) plantea, para mi gusto, una crisis cuyo núcleo pertenece en gran medida a un mundo físico y muy concreto, de sucesos relacionados con otras personas y con la naturaleza donde esas personas viven. ¿Se habla de una cultura ajena, de un movimiento de liberación, de una protesta social, de una matanza? No lo sé a ciencia cierta: son todas ellas explicaciones posibles, y acaso todas equivocadas. Sé, no obstante, que en todo momento la naturaleza envuelve los acontecimientos; una naturaleza bella, pero terriblemente fría ante el hombre.

Es interesante ver que en la primera etapa, Patán ve su apego al mundo concreto, pero depurado de elementos específicos que aten el poemario a una época determinada o a un momento exacto. En la segunda etapa, ve una fase de tranquilidad, de serenidad provocada por lo clásico griego u oriental:

(...) *Las edades perdidas* significa la etapa intermedia de ese itinerario espiritual que mencioné al principio de mi reseña. En cierta medida, es un período de calma, de poesía descriptiva, cuyo ritmo se dulcifica en un fluir constante del verso. Grecia primero y la India después nos salen al paso, invitadoras. Templos y naturaleza tranquilizan el mirar del hombre y “otra voz deja huella en nuestros rostros”. Viene esa voz de un pasado que es presente. Se diría que el hombre cancela en lo posible su presencia física para buscarse en la espiritual, en ese ayer-hoy que penetra en el alma y la sacude y la abre a otras posibilidades. Ante el volcán el ser humano disminuye su estatura; ante dios, la disminuye aún más, aprendiz ya de humildades. De ese volcán parece llegar el dios y de pronto “rocé los confines donde tú / semejante a la noche caminabas / Oh tú, Resplandeciente...” Es así como aquella mujer de la primera

parte da “pasos que no hieren la tierra” y “la alejan hacia el oriente”. O, al menos, así quiero entenderlo. Para mí, la imagen es simbólicamente clara.

Por último, distingue un momento en el que aparece una crisis ritualizada, una entrada en el abismo y el paso obligado por el infierno. Pero este paso por el inframundo no es más que un momento más de la iniciación mística que se tiene que vivir para terminar de asimilar su condición humana terrenal. Así, llegará a la resurrección de un proceso poético que Federico Patán ya identificaba en la entrega total del yo poético a un “Tú” que todo lo abarca. Ya veía, pues, la incursión en lo místico.

Pasaje de fuego significa la otra crisis. Ahora, no la que termina en el rechazo de un mundo, sino aquella que permitirá la entrada en otro, perteneciente por completo a un ámbito religioso, aunque entendiéndose el término en su sentido más amplio. Pienso que, cumpliendo el ritual del fuego, “ella” estará en la calma. Aquí, en esta parte, en este diálogo íntimo entre la persona y un dios, se cumple un destino y se cierra el andar del libro. La crisis de entrega a ese “tú” terrible deja el alma libre. Podrá ésta volver ahora al mundo, para mirarlo con otra perspectiva. Estamos ante los poemas de mayor intimidad y apertura. Allí quiero dejar mi compromiso de lector con *Tres poemas*.

Y estos comentarios que comparan la poesía de Cross con el camino o la vía de asenso no son todos. Recientemente la autora Adriana del Moral Espinosa, en la página de internet del Centro Lectura Condesa, dejó huella de esta misma evolución poética en el ensayo “Elsa Cross: la escritura como meditación”. En este escrito deja entrever que el camino poético vital parte de una etapa de crisis, una momento de intuición mística, una vía de iniciación y una obra propiamente mística después de sus estancias en la India² aunque no diferencia de manera retórica cómo se aprecian estos efectos en la poesía ni desarrolla el sentido contemplativo en los poemas, temas centrales de este trabajo.

² Adriana del Moral Espinosa, “Elsa Cross, la escritura como meditación”. (Consultado el 28 de agosto de 2012) http://literatura.inba.gob.mx/literaturainba/diccionarios/notas_more.php?id=1621_0_4_0_C

Pero antes de entrar en materia, quiero cerrar este punto afirmando que en estos libros de la autora, los cuales se tratará en capítulos siguientes, existe a su vez un deslizamiento personal hacia un lirismo más delicado, que se puebla de elementos que remiten a la sensualidad y al placer de Oriente. Dicho en otros términos, se sobreentiende una concordancia con el pensamiento espiritual y al mismo tiempo hedonista, propio de aquella filosofía. El erotismo y la sensualidad significan el regodeo del ser y serán para la autora la mayor prueba de la existencia de Dios.

En cuanto a la organización de este escrito, se ha configurado la tesis a partir del siguiente principio: más que esclarecer los aspectos teóricos de la obra (definir qué hace a un poema místico y cuál es la división o categorización de la obra de Elsa Cross), me importa dejar en claro cómo se han ido manifestando la mística en la obra poética de la autora. La definición de tal concepto se irá construyendo de manera acumulativa, por decirlo de algún modo, en cada capítulo. No hablo tampoco de las características retóricas de la poesía mística sino en el capítulo Dos, después de muy avanzado el estudio de la obra de Cross, porque es hasta ese momento y con los poemarios que se abordan en ese capítulo donde se hace necesaria su aparición para el entendimiento del desarrollo de la estética de la poeta, aunque considero que su efecto unificador total, base de la meditación mística ya madurada no se dará sino en la última obra.

No pretendo pues construir una base teórica sobre cómo leer la obra de Elsa Cross, sino esclarecer un aspecto específico en su producción poética, que a su vez llevó a la construcción de una estética vivencial que se refleja en la poesía. La mística es el centro, es la sangre que recorre los órganos de este cuerpo.

También por eso no se realizó primero una definición de la corriente mística que la autora toma, y que es la que ofrece el Siddha Yoga. Se espera que con la lectura de cada

capítulo vaya quedando claro qué aspecto de la mística se va adueñando y bajo qué perspectiva. Es entonces hasta el capítulo tres que se habla de la experiencia mística que vive la autora y es ahí donde se revisa la base filosófica desde la que escribe sus poemas. Haberlo hecho antes hubiera diluido el efecto de comprensión que lo vincula con la biografía poética. Los capítulos, que abordan los libros en orden cronológico de aparición pública, van manifestando un aspecto diferente del concepto de mística que la autora va haciendo suyo. Esto es lo que quiero reflejar, un camino, una vía, un discurrir. Ese es mi afán.

En cuanto a la metodología, me decanté por unir dos veredas diferentes, el análisis retórico y la interpretación fenomenológica. En cada aspecto abstracto que se define, se revisa qué elementos retóricos lo hacen manifiesto. Así, la noción de Dios infinito o el Todo se concreta vía una figura retórica muy clara, la enumeración caótica. Enumerar en lista (también llamada elenco) que retoma elementos con una muy profunda carga simbólica y no darles un orden en su aparición, crea la idea de que la lista se continuará infinitamente; esta noción es la que permite construir el vértigo de la divinidad³.

En la cuestión de la interpretación, debo referir aquí a Bachelard, quien fue modelo a seguir para mi estructura interpretativa. Necesitaba específicamente un marco teórico que me permitiera comprender con asociación libre, cómo las imágenes de la autora materializaban sensaciones o conceptos que solo eran recreados por el lector y que ayudara a confiar que eso que el lector sentía era lo correcto y no otra cosa. Esto lo dio la lectura de *El aire y los sueños*

³ Advierto, sin embargo, que evito el estructuralismo como metodología. La visión estructuralista aporta sin duda rigor al análisis retórico contemporáneo, pero ese rigor me impediría de cierto modo comprender la sutileza que define la construcción de la mística. Y el fin es ver cómo se manifiesta estéticamente (con qué elementos) un afán místico desde un punto de vista completamente cualitativo. El énfasis cuantitativo que requiere el estructuralismo se evitó en cada capítulo. No obstante a lo afirmado, la revisión de artículos como "El arte como artificio" de V. Shklovki que aparece en *Teoría de los formalistas rusos* (2002) me recordó que la imagen poética es creada porque el poeta quiere construir un efecto y este suele provenir de la necesidad de apartar el lenguaje literario del convencional. El extrañamiento del que hablan los rusos también es la base en la mística.

(1993), *La poética de la ensoñación* (1986), *La poética del espacio* (1975). Este tono fenomenológico no es gratuito. Husserl deja en claro que para su línea filosófica, el objeto no existe si no es dentro de la conciencia de quien lo define. Sobre todo un concepto como el amor o la mística misma no pueden ser abordados de otro modo que no sea a partir de la propia comprensión de los fenómenos estéticos que la imagen de la poesía que se analice, recreen en uno mismo. En el índice aparece este detalle esclarecido. Los temas de carácter más teórico se han señalado de aquellos que se dedican a la interpretación personal, refiriéndolos como anexos a los que el lector puede acudir en cualquier momento, esto indica que su lectura puede ser tanto apartada como integrada. Me vi obligado a realizar este detalle en la organización del trabajo puesto que la naturaleza de esos temas abarcaba un aspecto que sobrepasaba el análisis de la obra de Cross y tocaba ya la revisión sobre temas abstractos de la teoría retórica o mística.

¿Existe alguna otra forma de acercarse a este fenómeno de manera más apropiada que el de la fenomenología? Conuerdo con Heidegger que responde que solo la fenomenología nos acerca a hechos internos de tal naturaleza y que es precisamente el análisis retórico, exegético, interpretativo lo que más nos puede acercar a la verdad. Heidegger nos recuerda “¿en qué dirección y con qué objetivos discurre nuestra investigación sobre mística [él habla sobre la mística medieval] si es el objetivo protocientífico, fenomenológico, lo que verdaderamente nos guía aquí?” (216).

En cuanto al marco teórico que rodea la noción de mística, debo confirmar que la lectura de teóricos fue mucho más diversa. El fenómeno místico se ha rodeado desde muchos lugares y con diferentes perspectivas. Visto como fenómeno antropológico (como hecho humano), la obra de Evelyn Underhill, *Mysticism* (1961) y la obra mucho más moderna de Juan Martín Velasco, *El fenómeno místico. Estudio comparado* (1999) me dejaron en claro

la universalidad de dicho fenómeno. En su aspecto antropológico y psicológico, le debo mucho al investigador Arthur J. Deikman, en *El yo observador, misticismo y psicoterapia* (1986) así como a Ernst Tugendhat, *Egocentricidad y mística, un estudio antropológico* (2004). Pero es en su aspecto literario en donde la bibliografía se ve nutrida. La tradición de la crítica literaria mística no es nueva, sobre todo en España; no los citaré a todos pero quiero mencionar *Poesía y mística* de Feustle (1978), Cilveti y la *Introducción a la mística española* (1984), Fernandez Leboranz con *Luz y oscuridad en la mística española* (1978), Menéndez Pelayo y *La mística española* (1953). Creo que la tradición española es clara; ver cómo fue manifiesta esta tradición en México es parte de mi trabajo.

Elsa Cross se inscribe en un enfoque mucho más reducido al orientar su obra a una estética que proviene de la mística oriental. Su obra, *Canto Malabar*, está dedicada a la muerte de su guru, Muktananda de Ganeshpuri, y surge de una estadía en un lugar de retiro en la India y prolongadas prácticas de meditación. Es así como debo vincular la obra de la autora con ciertas lecturas fundamentales y que orientan tanto su estética como su objetivo. En una primera etapa es muy clara la influencia de los autores de la trova medieval y el *dolce stil nuovo*. También aparecen en su obra registros del *Cantar de los Cantares*, el *Bhagavat Gita*, los *Cantos de Inanna y Domusi* del cual realiza una traducción. Pero no fue mi intención hacer un estudio comparativo o intertextual. Eso lo descubrí un poco tarde.

Por estética entiendo lo que entendió Schelling. El concepto romántico abarca la definición primaria (*aestesis* como percepción, sentidos) y creación de belleza. Agrego que se entiende también como el código estilístico que define su poesía (1987). Sé que toco aspectos que pueden causar problemas, pero las imágenes a las que recurre la autora van construyendo una noción por demás específica: una estética definida construida por motivos específicos. Si esta recurrencia en imágenes, elementos retóricos y símbolos crean un código

de sensaciones ¿por qué no hablar de estilística? Creo que la crítica estilística literaria todavía puede aportar mucho; Rene Wellek y Austin Warren (1993) se siguen leyendo pese a la antigüedad de su obra y sin duda aportaron a esta investigación una metodología que define de qué manera se deben manejar las imágenes y los recursos retóricos. Pero se debe asegurar que la estilística se ha mantenido viva porque se ha nutrido de teorías como la de Julia Kristeva, al asegurar que el estilo o estética de la obra que se analice sin duda mantiene un diálogo vivo con otras obras, una correspondencia (1978), Harold Bloom, en *El canon de occidente* (1995) lo llamará deuda. La intertextualidad debe ayudar a reconocer cómo la configuración de la obra procede a su vez de una intrincada red de imágenes que precedieron a la nueva. Por esta razón, San Juan de la Cruz aparecerá recurrentemente en muchas investigaciones sobre el tema de la mística.

Se debe detener un poco en el concepto de estética mística, porque entiendo por ella el uso y recurrencia de ciertos elementos estilísticos así como de un imaginario específico que se definirá poco a poco en este trabajo pero que en definitiva tiene que estar orientado a la representación simbólica de la unión del yo con el Todo. Pero quiero ir paso a paso en ese marco teórico. Huxley dice que los científicos apenas han sistematizado lo que los escritores ya habían vislumbrado desde hace muchos siglos de manera intuitiva. La construcción del concepto operativo de mística que utilizo en esta tesis (mística igual a unidad) proviene de estos escritores, aunque se irá nutriendo por la propia noción que la autora ha dejado expuesta aquí y allá, en su poesía y en sus ensayos, como por ejemplo *La realidad transfigurada: en torno a las ideas del joven Nietzsche* (1985).

Pese a que ya he advertido que no me atreveré a definir la mística, si se debe revisar de manera operativa por lo menos el siguiente aspecto: el concepto etimológico aparece ya en Herodoto y en Esquilo en el siglo V a.C. con esta acepción. El vocablo procede de la raíz

griega $\mu\upsilon$, como en el verbo $\mu\upsilon\omega$ que significa cerrar, especialmente los ojos y la boca. Cerrar los ojos o la boca refiere a una calidad intrínseca, perteneciente a escalas interiores del ser humano. El verbo expresa una necesaria calidad de “encierro”, o de “enceguecimiento” ante el mundo para poder ver lo ‘verdadero interior’; esto, por supuesto, si lo abordamos desde un punto de vista etimológico. La misma raíz del concepto lleva a pensar entonces que si no partimos desde una interiorización del análisis poco estaremos ofreciendo al estudio de la mística. La palabra ‘miope’ tiene la misma raíz (“el que cierra los ojos” o despectivamente, “que no ve bien”). “En este sentido la palabra *cerrado* evoluciona hacia la idea de secreto en la palabra ‘misterio’. Por la etimología podríamos definir lo místico como una vida oculta y secreta” (Álvarez, 1997, 63).

Los términos místico y misticismo siempre serán asimilados en general por ese ambiente de encierro interior o exterior, esa extraña búsqueda del silencio y de enceguecimiento ya sea frente a la “obscuridad” o frente a la “luz”. *Mystikos* siempre se relacionó con las religiones místicas de la antigüedad, cuyos iniciados o *mystes* debían guardar absoluto silencio bajo pena de muerte, sobre lo que habían vivido en el rito, Elsa Cross, especialista en el estudio de los cultos místicos de Oriente, conoce esto profundamente y quizá es parte de lo que busca en su poesía. Cabe mencionar además que la base teológica de los ritos místicos es la representación simbólica de la resurrección después de la muerte del *mystes*. Una vez vivida la experiencia, el iniciado cambia curiosamente de nombre a *epoptai*: literalmente, “los que han visto”. Walter Burkert ahonda maravillosamente sobre el tema en *Cultos místicos antiguos* (1927) donde dice que “muchos de los documentos llegados hasta nosotros son metáforas. El lenguaje de los misterios acostumbra a ilustrar situaciones intelectuales o emocionales de un tipo diferente.

[...] Hay entonces una posibilidad de que podamos emplear este lenguaje como un espejo para echar un vistazo más allá de los muros” (Burkert, 1927:64). Gordón R. Wasson, Albert Hoffman y Carl Ruck reiteran en *El camino a Eleusis: una solución al enigma de los misterios* (1993) que el misterio tenía que parecer siempre eso: verdadero misterio indescifrable para que el efecto de lo ocasionado en los ritos místicos funcionara, apoyado por el efecto narcótico de ciertos hongos y bebidas extáticas.

El investigador de la mística, A. L. Cilveti, consciente de la imposibilidad de definir un concepto que se caracteriza por el silencio, advierte que si se quiere estudiar cualquier manifestación mística primero se debe mirar siquiera someramente el concepto de ascética: “La significación del término ascética (de *askésis*) es oscura. En Homero y en Herodoto significa trabajo artístico o técnico. En autores posteriores expresa ejercicio atlético (Tucídides), moral (Aristóteles) y religioso, relacionado con los *misterios* griegos y egipcios (Pitagóricos) y con la contemplación filosófico-mística (Platón)” (1974). En todo caso, el término ‘ascética’ siempre referirá a un acto, en menor o mayor grado de “renuncia al mundo”. Los musulmanes lo llaman *zuhd*: “renunciar a todo lo que no es Dios”. *Hasid* (devoto), *tahor* (puro), *yashar* (sincero) son términos hebreos para designar al asceta. En conclusión, el asceta es aquel que se entrena para guardar silencio y para hacer óptimas las condiciones para que el secreto le sea enunciado. ¿Coinciden en algún punto el asceta y el poeta? En su búsqueda, sin duda sí. Pero la diferencia radica en que si el primero guarda silencio; el último, canta. Aunque el origen de esta necesidad es el mismo.

Entiendo que para Cross la poesía no tiene ni debe tener etiquetas⁴ (porque como ya se dijo, uno no se embriaga con ellas, sino con el vino que se guarda en las botellas). Quizá

⁴ En este punto me pregunto sobre el encuentro del ascetismo y la poesía en la autora a la que dedico este trabajo. Sobre todo, ella es una poeta y nunca se ha considerado una mística. Sirva un breve ejemplo: en 2013,

el problema deriva de lo que se entiende generalmente por mística, puesto que bibliográficamente, entonces, se pueden encontrar muchísimos acercamientos al término, pero su concepción es completamente vivencial. Si se revisa lo escrito sobre el tema, también se puede ver que son ciertas constantes las que crean al término.

En cualquier diccionario o atlas de filosofía encontramos como constantes los conceptos de ‘retorno a Dios’, ‘éxtasis’, ‘renuncia a la racionalidad’. Uno de los elementos que está presente también en las definiciones tradicionales de la mística es el de la ‘pérdida de la individualización’, pero sin duda al final de todo el proceso, una de las invariables características es la de la imposibilidad de enunciar el fenómeno vivido. Por eso la poesía suele ser una opción, porque la configuración metalógica de la poesía ayuda a crear un esqueleto simbólico, un armazón que sirve de vehículo, que mencione de manera mínima ese evento desbordado y ante el cual el hombre prefiere muchas veces quedarse callado.

Se debe tomar en cuenta que la tradición mística tiene un origen ancestral. Las enseñanzas orales registradas en los *Upanishads*, *Los Sutras* budistas, y en otras obras semejantes, datan de hace miles de años y dan pruebas de que las enseñanzas místicas son parte de un complejo disciplinario del que sólo nos quedaron sus fragmentos. Esto es importante señalarlo con su debida profundidad, pues se demuestra que la relación mística del hombre con el Absoluto estaba mucho más completa en tiempos antiguos y parece ser que se fue perdiendo hasta llegar a lo poco que sabemos hoy⁵. Entonces, siempre que se hable

se llevó a cabo el primer Congreso de Poesía Mística en la UNAM y cuando la doctora Margarita León Vega la invita para participar tanto como ponente, así como poeta, ella responde categórica: “pero si mi poesía no es mística”. Esta respuesta me cimbró profundamente. ¿Por qué la autora no se considera a sí misma mística? Representa para mí una revelación porque esta tesis intenta probar lo contrario: identificar en la obra (que no en la vida) de la autora los elementos que demuestran una poesía mística manifiesta.

⁵ Me baso en la ya clásica tesis del antropólogo Lévy-Bruhl, quien en su libro *La mentalidad primitiva* muestra que en los pueblos ágrafos, el pensamiento era principalmente místico o, como él lo llama, de participación mística. Es decir que tenía conciencia de cierta unidad con la naturaleza y la divinidad de quien partía y a quien pertenecía. Esta noción de unidad con el Ser Natural parece perderse o diferenciarse con el paso de la historia

de mística, incluso de mística cristiana, se estará tratando de hacer arqueología, pues se hace referencia a una disciplina perdida y se trabaja con ‘restos’, con reliquias. Vladimir Lossky demuestra que incluso la mística cristiana tiene sus orígenes en tratados arqueológicos en su mayoría perdidos, pues

El problema del conocimiento de Dios fue planteado de manera radical en un pequeño tratado cuyo título mismo es significativo *Περι μυστικής θεολογίας* (de la teología mística). Este escrito notable [...] se debe al autor desconocido de las obras llamadas “aeropagíticas”, personaje en quien la opinión común quiso ver durante muchísimo tiempo a un discípulo de san Pablo, Dionisio Aeropagita (Lossky, 1982: 19).

Dionisio distingue dos vías teológicas posibles: una trabaja con afirmaciones (teología catafática o positiva), la otra trabaja con negaciones (teología apofática o negativa). La primera nos conduce a un cierto conocimiento de la divinidad, pero dicho conocimiento no es total, por lo que se puede considerar imperfecto. La segunda nos hace llegar sencillamente al desconocimiento, a la ignorancia total; esta es la vía perfecta del conocimiento, la que lleva implícita el completo desconocimiento de Dios pues es la que mejor empata con su naturaleza incognoscible. Sin embargo, no es por esto que se niegue Elsa Cross a llamar mística a su poesía, sino por la preocupación que tiene de no encasillar la poesía dentro de ningún rubro. En una entrevista personal realizada cuando le entregué esta tesis, me comentó cuánto le molestaba que se le pusiera etiquetas a la poesía, como ocurre cuando la llaman “feminista, de protesta o gay”. “La poesía es poesía y ya”, mencionó.

Ahora bien, si el místico es primero que todo un poeta, como podríamos pensar de Elsa Cross, será en un poema donde la experiencia interior vivida se manifestará de manera concreta y es función del crítico literario reconocer los recursos estilísticos y clásicos precisos

y quizá con la consolidación y construcción del yo personal en la comunidad y con el crecimiento de la colonización. Esta dialéctica de la construcción social del yo parece ser la que nos separa cada vez más de la noción primaria de unidad en el todo. Lucien Lévy-Bruhl (1922) *La mentalidad primitiva*. Ediciones Leviatán, Argentina.

en los que se pueden analizar dicha experiencia. Uno de los autores referentes en el estudio de la mística española, Ramón Menéndez Pidal, clasifica específicamente y a partir de los recursos que utilizan, la poesía mística, la poesía sagrada, devota, ascética y moral. En general, concluye que es la búsqueda de la posesión de Dios por unión de amor la principal distinción para definir la poesía mística (1958). Así también la obra de José C. Nieto *Místico, poeta, rebelde, santo, en torno a San Juan de la Cruz*, quien menciona que entre todas las experiencias habidas y registradas sobre el fenómeno místico poético, se distingue de manera recurrente “la consciencia cósmica trascendente, consciencia de unión absoluta, pérdida del yo individual, consciencia transtemporal y transespacial, sentimiento de paz y experiencia inefable” (C. Nieto, 1982:247) todo lo cual no falta en la poeta cuyo trabajo hoy provoca esta investigación.

Para concluir quiero mencionar que conocí a Elsa Cross cuando realizaba mis estudios de maestría donde ella impartía clases de historia de la religión. Fue así que primero la conocí como maestra y luego como poeta al encontrarme en la biblioteca de la Universidad el libro *Espirales* (2000). Y la lectura de su obra fue para mí contundente. Aunque en ese momento mis intereses iban orientados al estudio de la mística, fue en su obra donde encontré que bellamente se concretaban muchas de mis percepciones sobre el tema. Mis intereses más profundos, más vitales, la poesía y la mística se unían en un punto. El proceso de esta investigación intenta dar prueba de cómo se manifiesta esa unión. Ahora, al finalizarla, siento con toda su fuerza la naturaleza del proverbio de un místico zen que dice: “si comprendes, las cosas son como son, si no comprendes, las cosas son como son”. Es así, y esta investigación es el resultado de esa inefable comprensión.

CAPÍTULO I: La vía de transformación a partir del Amor en los tres primeros libros

de Elsa Cross

1.1 El amor terreno y doloroso: “Amor el más oscuro”

Evelyn Underhill menciona en uno de los libros clásicos sobre el estudio de la mística, *Mysticism*, que existen ciertos temperamentos en la raza humana que se niegan a estar satisfechos con lo que los demás llaman experiencia y se inclinan, según sus enemigos, a “negar el mundo con el fin de encontrar la realidad” (2006: 15). Su única pasión parece ser el hecho de perseverar en una búsqueda espiritual e intangible: “el hallazgo de una vía de salida, o una vía de regreso a un estado deseable, el único en el que pueden satisfacer su anhelo de verdad absoluta” (Underhill, 2006:15).

Antes de conocer, reconocer o percibir cualquier cosa, el ser humano es capaz de crear una proyección interior, una imagen de su deseo o de su capacidad de emoción. A esto le llamamos intuir. Cuando esta capacidad humana apunta invariablemente a la búsqueda de ese estado donde se puede satisfacer su anhelo de verdad absoluta, como ya mencionaba Underhill, entonces podemos decir que la intuición tiene un carácter universal, místico, puesto que podemos definir provisionalmente a la mística como un afán de unión con el todo, con el Ser, con Dios. Aparentemente esta unión implica entenderse como ese otro ser que lo abarca todo, el Ser absoluto donde el yo se disuelve. Amor Ruibal lo sabía pues “afirma que toda mística parte de una base intuitiva, caracterizada por un ‘sentimiento de presencia’ de

lo divino. El carácter de esa presencia variará según se trate de una divinidad personal (presencia subjetiva) o impersonal (presencia objetiva)” (Torres Queiruga, 2000:26).

Definir a la mística a cabalidad es muy complejo y he optado, como ya se ha mencionado, porque esta definición provisional vaya tomando forma y adquiriendo profundidad a medida que se avanza en este trabajo. Sin embargo, son muchos los autores⁶ que parten de que la definición de mística tiene que estar precedida de este principio: existe una naturaleza humana de entre todas las naturalezas que no se satisface con la experiencia corporal y cree fervorosamente que hay una realidad más allá de lo que ofrecen los sentidos. Al buscar sustento y ciencia sobre su sentir encuentran que al final del camino hay una unión con aquello que buscan y sólo puede entenderse si el yo egoísta se disuelve en el todo, el Ser, Dios, es decir, eso que buscan.

En este primer capítulo se hablará sobre cómo Elsa Cross, manifiesta en su primera fase la existencia de ese Ser absoluto al que describe en algunos versos como algo que “no puede caber en lo humano”. Como estas enunciaciones las realiza previamente al conocimiento y al “entrenamiento” místico que recibirá después en la India en años posteriores, decidí llamarle intuición.

Elsa Cross tituló su cuarto libro *Amor el más oscuro*. Fue publicado en 1966 como *plaque* en Francia y podemos considerarlo un libro de juventud pues la autora tenía 20 años. Por aquel momento, estaba estudiando la licenciatura en Filosofía en la Universidad Nacional Autónoma de México y asistía al taller de Juan José Arreola. Este taller, importante en la formación de la autora, dio origen a *Naxos*, su primer libro. Sobre esto, refiere en una

⁶Sobre todo Joseph A. Feustler (1978), Michel Certeau (1993), Dámaso Alonso (2008), A. L. Cilveti (1984), Allison Peers (1947), y Juan Martín Velazco (1999) quienes lo prueban. Para referencias completas de estos autores, ver la bibliografía final.

entrevista que aparece en el libro de Gerardo Ochoa Sandi, *La palabra dicha. Entrevistas con escritores mexicanos*:

Antes había ingresado al taller de Juan José Arreola. Allí advertí mi interés por escribir, aunque tardé cinco o seis años en aceptar la poesía como medio de expresión. Entre tanto, dejé a la mitad un libro de cuentos, tres novelas y dos obras de teatro. Lo único que cristalizaba, contra mis expectativas, era la poesía. A los 20 años publiqué *Naxos*, compuesto por seis “textos”, género que proliferó en el taller influido por Arreola. Entonces asistíamos José Agustín, Alejandro Aura, Andrés González Pagés, René Avilés Fabila, Gerardo de la Torre, Jorge Arturo Ojeda y muchos otros. Elva Macías mandaba colaboraciones desde Moscú para la revista que publicábamos, *Mester*. Humberto Batis dijo en *Cuadernos del Viento* que era un *mester de arreolería*. Nos visitaban esporádicamente José Carlos Becerra, Homero Aridjis, Hugo Hiriart y Juan Tovar. El taller de Arreola fue un antecedente de todos los demás que surgieron después (Ochoa Sady, 2000:158).

El poemario *Amor el más oscuro* está escrito en verso libre y está compuesto por IX poemas. El tema principal es el amor definido por el abandono de la persona amada. Este amor no correspondido se encauza hacia un afán superior donde el yo poético busca liberarse del amor doloroso y entrar en el amor universal. Así, *oscuro* tiene dos acepciones simbólicas: se refiere al amor como oscuro por ser doloroso y por hacer referencia al amor que no ha sido conocido del todo. El simple título del libro prevé ya una tendencia específica de su estilo. El corte de la frase (Amor el más oscuro) es por un lado un hipérbaton donde la naturaleza del español consideraría decir “el más oscuro amor” pero su curiosa construcción nos recuerda a los epítetos de la poesía épica de la Edad Media. Por otro lado, podría considerarse una elipsis que eliminó aquello que pudiera hacernos verla como coloquial, para envolverla de un cierto tono clásico y elevado. Fácilmente podría haber dicho “mi amor es el más oscuro” o “este amor es el más oscuro”, sin embargo, la supresión del verbo la envuelve de un tono clásico pues este recurso retórico, la elipsis, es uno de los más utilizados en la antigüedad, sobre todo, en las obras latinas. El efecto sonoro de este verso heptasílabo es también sumamente clásico, pues tiene un ritmo trocaico donde las sílabas acentuadas son la 2^a, la 4^a y la 6^a y aparecen alternadas con sílabas átonas (a-mór-el-más-os-cú-ro), sonoridad

que remite al latido del corazón, a su sístole y diástole. Además, la aliteración de la “m” y de la “s” recuerda un murmullo.

Señalo todos estos aspectos porque precisamente ellos representan las características más importantes de toda la obra posterior de la autora: por un lado, el carácter retórico arcaizante, o imitativo de lo clásico, donde aparecerán recurrentemente la supresión de ciertos elementos que se sobreentienden (elipsis); por otro, el tono alejado del habla cotidiana para refugiarse en la imitación de voces clásicas latinas; y por último, la obra de Elsa Cross siempre parecerá construida para ser leída en voz baja, pocas veces se recurren a los signos de admiración, lo que podríamos interpretar como gritos o sorpresas. En efecto en cada verso sugiere que debiera decirse con ecos lejanos, con murmullos⁷, en todo caso el concepto de la voz desde dónde procede el poema es un elemento importante a analizar⁸ en el trascurso de este trabajo.

El estilo de Cross se concretará de manera definitiva en libros posteriores y por ello se profundizará en su momento. En *Amor el más oscuro*, específicamente el tema del amor dentro de un contexto cotidiano, pero con especial atención a los efectos internos de quien lo vive, apuntará luego a la maduración del estilo del que hablé antes. El libro representa, pues, un punto de partida:

Aquí comienzo a amarte,
en estos muros clarísimos
en esta ciudad cálida al tiempo de las lluvias.

⁷ Este estilo proviene de la amplia atención prestada a la lectura de obras clásicas. Entre ellas, *El Cantar* y las tragedias griegas. Además la autora se ve atraída por la lectura de los poetas italianos de la Edad Media y el Renacimiento. La lectura de los clásicos latinos y griegos se verá enriquecida con los clásicos de Oriente que terminarán de moldear su forma, todas estas lecturas tienen su razón de ser en la búsqueda de una respuesta a la crisis existencial de la que se hablará en el siguiente capítulo.

⁸ Dice Octavio Paz «Cross es una de las voces más personales de la última poesía latinoamericana. Su obra, ya considerable, reúne algunos de los poemas más perfectos entre los escritos por las últimas generaciones mexicanas. Digo voz y no escritura poética porque la poesía aunque se escriba, sobre todo se dice. Dos notas opuestas se conjugan armoniosamente en Elsa Cross: la complejidad del pensamiento y la diafanidad de dicción» Solapas de la edición de Espirales (2000).

(¿Dónde estás ahora,
esta primera tarde que pienso en ti?
¿dónde estás, ignorándolo todo?)
Aquí te descubro
inalcanzable y triste.
Dime qué pasos te trajeron a estas tierras,
cómo abandonaste tu gracia de elegido,
tu ministerio de humildad;
qué suplicios te agobian desde entonces
[...]
qué caminos dejaste,
qué explicación te vence y te despoja,
qué caminos seguiste para llegar aquí,
desconocido y hermoso,
donde yo te amo (Cross, 2000:23).

Los versos de este poemario de corte amoroso tienen una tendencia general al tema del amor derrotado. Este poema es el primero de la serie; en él, el yo poético idealiza la figura del amado como un ser “elegido” más que por el yo poético mismo, por Dios (“Dime qué pasos te trajeron a esta tierra / cómo abandonaste tu gracia de elegido / tu ministerio de humildad”). Como si ese amor que refieren los poemas, y que está consignado a nunca consumarse, fuera inevitablemente lo que el destino le preparó. El uso de la aliteración “qué” reafirman que la duda está presente en todo momento, y que por lo tanto se ignora mucho acerca de la figura del amado. Es, entonces, un misterio. El fatalismo⁹ de los siguientes poemas se ve enfatizado por el uso de adjetivos que vuelven triste el tema del amor, pues manejan la concepción tópica del “amor que abandona”. Es un amor doloroso y terreno que no se consume en la felicidad y eso se señala por versos que son muestra muy clara del dolor del yo poético, por ejemplo:

A la desventura voy.
algo en mí cada día te reconstruye
y me devuelve tu imagen.

⁹ Este rasgo sin duda procede de la lectura recurrente de las tragedias griegas y de Shakespeare. El concepto del fatalismo, del latín *fatum*, refiere a la imposibilidad de la libertad humana pues la vida se encuentra ya destinada a un fin predispuesto. Estos pocos versos no indican que la autora ha mirado su vida bajo estos preceptos, pero sí podemos identificar el fatalismo como un recurso en su obra. Prueba es el siguiente poema que citaré, donde dice “a punto de recobrarne /me declaro perdida” (Cross, 2000:28)

[...]
A la desventura voy
y no quiero virtud que me confunda (2000: 24).

Y sin embargo, el yo lírico acepta, sin ninguna obcecación, su destino. Dice en el poema II:

Sean el tedio y la tristeza,
sea apacible y humana tu mirada.
En este momento te amo para siempre
y van mis pasos hacia ti
para cumplir tu voluntad. (2000: 25).

Y en el poema III:

A tantos días de suscribir
formales pactos de renuncia,
sinceros propósitos de enmienda;
a tantos días de sosiego,
a punto de recobrar
me declaro perdida,
y cercándome,
tu ausencia me enciende,
me colma
y me sustenta (Cross, 2000: 28).

La idealización del amado en este caso es muy importante pues aunque se tiene conciencia de que el dolor es producido por una imagen (“algo en mí cada día te reconstruye / y me devuelve tu imagen”), es sólo en el poema VII donde el yo poético se desdice de su entrega total al amor, pues señala, movido más por el resentimiento de su entrega que por el odio como tal, que su amado es: “demasiado sencillo para mi soledad, / demasiado humano para mi deseo, / demasiado lineal / para la arquitectura de este laberinto” (Cross, 2000: 30). El yo poético declara anhelar algo más. Algo que sea más alto que el amor humano, pues éste “no es suficiente para su deseo”. Este no es el único poema de los libros de juventud que hacen una declaración similar. De entre ellos, he seleccionado los tres poemas que dan título a este capítulo, pues en ellos es donde más claramente se demuestra el anhelo de satisfacer aquello que lo humano no puede. En el poema último del libro dice:

Pero ni el más sabio de los besos
aumentaría el deseo,
la locura que no quiero nombrar.
Amor el más oscuro,
el que no alcanzará perdón ni penitencia.
¿En qué olvido cayeron los viejos ruisñores,
las palomas de todos los mensajes?
¿Quién desde entonces persiguió enloquecido
aquello que no quería alcanzar?
Amor el más amargo,
expiación en sí mismo,
el que lo tuvo todo
y todo lo conoce.
Pero di si ha de bastarnos
el fuego que muere con el alba,
la débil consunción.
Amor el más soberbio,
el que no acercará por un instante
lo que fue dispersado (2000:33).

Este poema le otorga sentido al epígrafe de Aimeric de Péguham que abre el libro:

Pero cum vuelh enfolhtir / Quar encaus so que no vuelh cosseguir (Pero como un loco quiero enloquecer / porque persigo aquello que no quiero obtener). La poeta dice: “pero ni el más sabio de los besos / aumentaría el deseo, la locura que no quiero nombrar” para demostrar que siempre hay un misterio al que se vuelve. Ese misterio es superior al amor que se persigue pues este es sólo la vía que mostró el camino. El amor es la puerta a algo superior y “eso” superior (la poeta todavía no sabe qué es) es lo que verdaderamente anhela.

Esta búsqueda corresponde a una intuición mística que proviene de las lecturas específicas que ella realiza en este momento. Por esos años, la literatura trovadoresca de la Europa de la Edad Media arroba a la autora, quien incluso viaja buscando esos impulsos por Francia y España. Pisa Roma, lee y cita a Cavalcanti en el poema del libro siguiente, *La dama de la torre*: “Maltrovando, perdida de todos y de mí, parto de sitios lúgubres y tensos / hacia ningún lado” (Cross, 2000: 41). La búsqueda se atenúa y se bifurca entre, primero un viaje interior movido por el anhelo del conocimiento y segundo, un viaje exterior a países donde

vivieron aquellos poetas que admira, entre los que destacan, como el mismo Cavalcanti, los del *Dolce stil nuovo*, que seguirá apareciendo en su obra. Sobre estos trovadores ella misma señala:

En esa época viví dentro de la cultura provenzal y del rock. No puedo decir que a la primera la traiga en la sangre, pero cuando descubrí el sentido de su lírica reconocí cosas que había vivido o estaba viviendo y que aún tienen mucho sentido en mí. Lo que Paz dice del romanticismo, “una familia espiritual” me parece importante. Creo que es así como operan las afinidades o las influencias: desde dentro (Ochoa Sandy, 2000:160).

A esta intuición la llamo mística porque parte de una trascendencia de lo humano. Los místicos parten de la idea de que el mundo es una distorsión de la realidad verdadera que se da mucho más allá del plano terrenal. En estos libros parece sembrada la semilla de una necesidad de trascendencia de este mundo. El amor humano no es suficiente. Nada lo es. Y el yo poético de estos poemas vive una encrucijada, anhela el amor, pero lo niega al mismo tiempo pues vio en él la huella de lo superior. Quizá por eso Elizabeth Underhill dice en su libro *Mysticism*:

All men, at one time or another, have fallen in love with the veiled Isis whom they call Truth. With most, this has been a passing passion: they have early seen its hopelessness and turned to more practical things. But others remain all their lives the devout lovers of reality: though the manner of their love, the vision which they make to themselves of the beloved object varies enormously. Some see Truth as Dante saw Beatrice: an adorable yet intangible figure, found in this world yet revealing the next. To others she seems rather an evil but an irresistible enchantress: enticing, demanding payment and betraying her lover at the last. Some have seen her in a test tube, and some in a poet's dream: some before the altar, others in the slime. The extreme pragmatists have even sought her in the kitchen; declaring that she may best be recognized by her utility. Last stage of all, the philosophic sceptic has comforted an unsuccessful courtship by assuring himself that his mistress is not really there¹⁰.

La poeta, al igual que los autores a los que admira y recurre, lo mismo que Dante y los otros poetas del *Dolce stil nuovo*, ve en la figura del amor que aparece en este mundo, la revelación de otro, superior, que lo abarca todo y ese es precisamente el amor que quiere

¹⁰Texto completo en inglés: Underhill, *Misticim*. 1955. <http://www.sacred-texts.com/myst/myst/myst04.htm>

conocer y poseer. Ella intuye su existencia y como esos espíritus que no se conforman con lo material y mundano, sigue adelante en su búsqueda.

1.2 El Amor que todo lo rebasa: “La canción de Arnaut”.

“La canción de Arnaut” es un poema que aparece en el libro *La dama de la torre* (1969-1970). En él, Elsa Cross continúa la búsqueda intuitiva de un camino literario que más adelante cobrará forma. La poeta refiere en una entrevista de Julia Azaretto¹¹ que el poema fue escrito cuando tenía 24 años (en la década de los setenta) por lo que también podemos considerarlo un poema de juventud de entre la vasta obra de la autora. Tres libros anteceden *La dama de la torre: Verano, Amor el más oscuro y Peach Melba*. Pero es en *La dama...* donde aparece, de manera concreta y como motivo principal, un interés recurrente en su obra: la existencia de un amor universal.

“La canción de Arnaut” es un poema de largo aliento (423 versos, divididos en cinco partes) y con fecha “marzo-abril de 1970”. Este poema inicia con un epígrafe procedente del pasaje 26 del *Purgatorio* de Dante Alighieri que dicta:

Ien sui Arnaut, que plor e van cantan:
Consiros vei la pasada folor,
A vei jausen lo jorn que’esper, denan.
Ara us prec, per aquella valor
Que vos condus al som de l’escalina,
Sovenha vos a temps de ma dolor.

Poi s’ascose nel foco che li affina¹².

¹¹ Ver Julia Azaretto, *Entrevista a Elsa Cross: cualquier gente tiene la posibilidad de acercarse a la poesía*. La clé de langues. http://cle-ens-lyon.fr/82653532/0/fiche_pagelirbe/ recuperado el 08/03/ 2011.

¹² Yo soy Arnaut, que lloro y voy cantando: / veo pensativo la pasada locura / y alegre espero el día por venir. / Ahora os ruego por aquella virtud / que os conduce a la cima de la escala / recordad a tiempo mi dolor. / Luego se escondió en el fuego que purifica. Traducción de la misma Cross que aparece en *Espirales* (Cross, 2000).

Arnaut es una figura interesante de entre todo el despliegue de personajes que aparecen en la obra del poeta italiano de la *Comedia*. Dante lo tuvo en alta estima al situarlo en el Purgatorio y aparejarlo a otros poetas como el mismo Guido Guinizelli. Se refiere concretamente a Arnaut Daniel, el poeta provenzal que vivió entre la segunda mitad del siglo XII y los albores del XIII y representa el exponente más importante de la poesía trovadoresca del año 1195. Casi todas las obras de esta figura medieval son de naturaleza amorosa y es interesante revisar sus cantos, a decir de los críticos, por la musicalidad que impera entre el lirismo paisajístico y evocativo de sus versos, como lo menciona Ángel Crespo, en el libro *Dante y su Obra* (1999:57). Esta característica fácilmente puede también atribuirse a la misma obra de la autora que analizo, por lo que podría entenderse como una influencia directa de su trabajo. Esto se verá en el poema largo que ahora se atiende, *La dama de la Torre*, cuyas imágenes paisajistas describen sobre todo la campiña y la torre de la ciudad medieval, espacio propio del trovador.

Elsa Cross se refiere al poeta Arnaut Daniel usando las palabras de Dante del canto 26 del *Purgatorio*. Ahí, Dante se encuentra con Arnaut y con Guido Guinizelli, quien considera a Arnaut como “il miglio fabro del parlar materno”. Guido Guinizelli (1230-1276) es también reconocido por su lirismo y su evocadora noción del amor, y el juego intelectual que Dante muestra en el *Purgatorio* es como un entramado de espejos donde un poeta refiere a otro que a su vez, también, refiere a uno más.

Sin embargo, en el poema de Elsa Cross, el yo poético es el que adopta la posición de Arnaut, y emprende un recorrido interior que va de la tristeza de la pérdida perpetua, el reconocimiento de lo perdido en el mundo y la vida terrena, hasta llegar finalmente a la insinuación de la libertad anhelada. En algunas partes del poema, el yo poético se refiere a él directamente:

Cómo olvidar todo, Arnaut.
Olvidaste que habías entrado en el salón
a extinguir una antorcha
y te calcinó la hoguera inmensa (2000:61)

Y en otras más, intuyo, Arnaut es el que habla, siempre para referir su perdido estado de felicidad y recordar qué fue lo que le daba alegría en vida o, mejor dicho, lo que postergaba el sufrimiento de vivir:

Es poco tiempo siete siglos,
dijo.
Es poco tiempo para amar la brisa,
para nadar contra corrientes encrespadas.
Poco tiempo para abandonar
lo único que nos ha sustentado (2000:51).

Se puede distinguir claramente en el poema un estado inicial donde el Arnaut poético de Cross se encuentra evocando la vida pasada y recordando enigmas, dulzuras y dolores, tópico llamado *Ubi sunt* (¿dónde están?) por los latinos. Arnaut habla desde la perspectiva del que ha perdido su libertad o desde aquél que sabe que no podrá volver a un periodo o estado ido. El tono del poema es grave y melancólico, lo que se enfatiza con imágenes donde ampliamente y sobre todo aparece el uso del tiempo presente que refiere a un copretérito del indicativo. Las preguntas retóricas ayudan también a ver que la tristeza de la pérdida sigue presente:

Rondamos por las orillas de la soledad
hasta caer al fondo.
¿Qué fue de nuestros rostros?
Se oía la tonadilla simple
que hablaba de prados verdecidos,
de colores pálidos
surgiendo sobre las flores en el valle.
No importa nada ya,
dijo,
pronunciando despacio las palabras.
No importa,
dijo
de la misma manera
en que una vez hablara del deseo,
de cómo en su propio fuego se consume,

ahora contó de la total derrota:
el sueño dispersado,
destruido por la furia misma
que lo defendía de la muerte.
Solo quedó
del que llora y va cantando (2000:48).

Durante el transcurso de los 423 versos, se evoca recurrentemente un *locus amoenus* que se ha perdido (incluso incendiado, pues el fuego es recurso presente en casi todo el poema como un símbolo de lo volátil y consumible de la realidad) y donde la figura de Arnaut es constantemente abordada por dudas o misterios o vive claras epifanías¹³ sobre el amor (otra clave del poema). Por ejemplo, en los versos 203 en adelante:

Nadie nos dijo:
aquí, vengan aquí a los jardines,
a los viñedos florecidos.
Vengan a beber el mosto.
Nadie nos dijo:
Un lecho de plumas de tórtola,
una copa de plata
y un laúd
tendrán estos amantes (2000:54).

Considero que la evocación de un lugar amable y bello donde el yo poético experimentó la felicidad o el amor es un símbolo muy claro que va más allá del famoso tópico *Et in arcadia ego*. Significa, considero, el del anhelo de un estado espiritual superior. Primero debemos aclarar que Arnaut se encuentra muerto. A esto debemos agregar que desde la muerte (Arnaut está en el Purgatorio y desde ahí habla) mira hacia lo perdido o lo nunca ofrecido (ni lechos de plumas, ni copas de oro); el yo poético comparte con Arnaut el recuerdo de ciertos momentos de belleza y revelación en su vida pasada. Estos momentos de gran belleza que son recordados en el espacio abstracto de la muerte son siempre paisajes

¹³ La epifanía, del griego *επιφάνεια* que significa: "manifestación; un fenómeno milagroso", la uso en su sentido de revelación divina. El término es preciso pues a su vez se refiere al momento específico donde la divinidad se da a conocer ante el iniciado. También, la palabra epifanía se usa para referirse a ese momento específico donde al elegido se le revela su destino o misión, el camino que debe seguir.

agradables y embellecidos por ríos, fuentes, árboles, jardines, o mejor aún, son evocaciones directas a la figura del amante o del Amor.

El estado espiritual que se anhela no puede ser la muerte, porque desde ahí se ambicionan ciertos momentos de la vida vivida. No puede ser la felicidad, porque esta, tan frágil y breve, se perdía a cada paso de la vida y en la muerte se está a salvo de esas constantes pérdidas. Aquello que Arnaut anhela tiene que ser perfecto y eterno, si no ¿por qué desde la muerte (eterna también) recordaría lo breve de unos instantes? Eso, lo que hay en los momentos vividos es lo que Arnaut desea. A veces, eso es el amor manifiesto, otras veces es la belleza.

Ahora puedo hablar
no importa a quién
de que en verdad llegó la primavera
y el campo renació de su silencio.
Volvió a oírse
correr el agua por su cauce,
otros pájaros
levantaron sus casas minuciosamente
y anticiparon cantando
la llegada del día.
Vino la primavera
a coronar de flores las hermosas cabezas,
a cubrir la tierra con su magnificencia.
Mientras nuestras almas
permanecían sombrías
consumiéndose en un solo pensamiento,
bajo una sola sombra cenital.
Tantas ramas tenían los cipreses,
tenía tantos minutos la mañana,
tenía una sola mariposa
más colores que el arcoíris,
tenía el lenguaje de los hombres
tantas palabras para nombrar al mundo.
Y nosotros
con una sola atravesamos los pantanos,
con un solo color para los ojos,
con un solo movimiento
y una sola manera de vivirlo (2000:50).

Se nota el uso recurrente del verbo “tenía” incluso como una anáfora donde se reitera la idea de pérdida¹⁴. Pero este amor anhelado no es el amor simple y llano. Es un amor más grande del que solo se tiene la intuición de su existencia. En una primera parte del poema, el yo poético y Arnaut (a veces el mismo ser desdoblado, otras veces en franco diálogo) comparten una evocación por lo ido. En la segunda parte del poema, Arnaut o el yo poético (es imposible señalarlo) dice:

No sentí cuando volvía
y rondaba por las habitaciones,
silencioso en sus pasos,
susurrando tristezas
cuando no podía escucharlo nadie.
Pero supe de su regreso
porque la paz se iba de mi lado
y de pronto
me sorprendieron esperas desfallecientes
de las que no compartía yo el secreto.
Es poco tiempo siete siglos,
dijo.
Es poco tiempo para amar la brisa,
para nadar contra corrientes encrespadas.
Poco tiempo para abandonar
lo único que nos ha sustentado (2000:51).

Es interesante que la voz poética se haya confundido con el personaje que a veces aparece y habla en primera persona. Ambos “yos poéticos” se han confundido para dar así una sensación de cierta disolución espiritual. Es importante señalarlo porque no es gratuito que las revelaciones que ambas conciencias poéticas han tenido, se den en un mismo espacio y compartan el mismo anhelo: el amor no humano, el amor universal.

En el fragmento anterior, que a su vez es la segunda parte del poema, el yo poético recibe la visita, que se podría interpretar incluso como de carácter nupcial, de un ser ido. En

¹⁴ Como ya se mencionó, el copretérito del indicativo (tenía) refiere esta condición de desposesión vista desde la recurrencia, a diferencia del pretérito (tuvo) donde la ausencia solo se dio una vez y no es constante.

un primer momento se reconoce quizá la presencia de Arnaut visitando a la poeta. Esta teoría se sustenta por el diálogo final donde Arnaut diría: “Es poco tiempo siete siglos [...] para amar la brisa.” Arnaut muere en el siglo XIII. Distan ya siete siglos. Pero en todo caso, no importa quién sino para qué la figura se hace presente. Es claro que el tópico de la visita aparece recurrentemente en la poesía mística, donde el matrimonio o comunión no se da sin primero haber habido un rodeo, una especie de cortejo, como lo señala el crítico Hatzfield, en *Estudios sobre mística española* (1955). Pero en este caso no es una visitación de carácter místico sino de carácter epifánico. Si fuera así, se enfatizaría el hecho de que Dios o el Ser (el Amado en San Juan de la Cruz) visita al Alma para luego unirse a ella. Sin embargo, este poema se limita a señalar cómo el Ser ha sido vislumbrado en algún motivo; es decir, aparece para revelarse como una epifanía. En el poema de Cross, el visitante viene a desvelar una verdad: “es poco siete siglos para amar la brisa”, “es poco tiempo para abandonar lo único que nos ha sustentado: el amor”. Parece que el visitante dijera con claridad: “el amor es tan grande que no cabe en siete siglos de muerte”.

Entonces, es claro que el amor que sustenta al yo poético, y que es evocado recurrentemente en el poema, es un amor que se dio en vida pero que es tan grande que ni siete siglos de muerte pueden borrarlo. Esa es la verdad que viene a revelar al yo poético la figura simbólica de Arnaut, esa es la epifanía central del poema. Por obviedad se entiende que no es un amor terreno sino un amor superior. Un amor divino. La brisa es una metáfora ideal para señalarlo, pues como ella, este amor no se puede contener, siempre parece estar corriendo y no se ve, sino se siente. Además es un amor que hace “nadar contra corrientes encrespadas”, pues está alejado de la simple dulzura o felicidad.

La siguiente tercera parte del poema, representa un salto, una analepsis en el orden narrativo del poema pues refiere a la muerte de Arnaut, que tuvo que haber ocurrido antes

que este se hallara en el purgatorio (parte dos del poema). En esta parte, el momento que se recuerda es la transición a un estado superior de conocimiento pues a partir de aquí, Arnaut “entenderá” que no se anhela algo simple, sino algo superior. El poema empieza con una serie de símiles que intentan materializar la sensación de la muerte: “encuentro” le llama la autora:

Era como el momento
en que no aparece el sol sobre montañas
pero dirige esplendores hacia el cielo
[...]
Era como el momento
donde la marea deja desnudos en la arena
los restos de una ciudad dorada
[...]
Era como un fuego que ilumina el centro
y devora todo en derredor.
Era como una fuerza
integrando los sonidos a las formas
[...]
Nunca la obra de la tierra
tuvo belleza tanta
ni astros resplandecientes en sus órbitas
con lumbre parecida.
Era el encuentro.
Era solo que Arnaut
se detenía a beber en una fuente,
con su sayal de peregrino
y su rostro noble y fatigado y bello (2000:52).

La muerte es tratada metafóricamente en el poema como una fuente donde se bebe, y al mismo tiempo es también un encuentro inevitable. Trae consigo la revelación de un conocimiento que puede considerarse de grado superior pues sólo se adquiere después de la muerte. Y en este caso, representa el hecho de saber que lo vivido no es suficiente para lograr un amor divino, pues en la siguiente parte del poema dice claramente (y por si fuera poco, con alineación a la derecha y marcado en cursivas):

*Un amor tan perfecto como el que entra en mi corazón
no creo que haya jamás pasado por un cuerpo ni siquiera aun por un alma
(2000:53).*

Que Arnaut asista a su muerte como quien se detiene en un camino a beber de una fuente es un símbolo claro de la vida como un viaje. Que vaya vestido de sayal de peregrino es un elemento que denota humildad, es el símbolo perfecto para representar el peregrinaje que se exige de un monje que se está preparando para un conocimiento más alto. Es sin duda un aprendizaje de carácter místico pues este vislumbre representa en la autora a su vez el conocimiento intuitivo, propio de la mística, de la existencia de un amor perfecto que lo abarca todo.

Los místicos se refieren con frecuencia a un estado amoroso del alma donde el yo no puede caber o se ha disuelto; un estado de amor perpetuo superior a la conciencia humana. Este conocimiento implica un inevitable choque pues el yo que contempla lo divino se da cuenta que esa perfección contemplada lo incluye a él mismo. Por eso sólo resta “ser con Eso”, “ser Eso”. Se debe declarar sin embargo, que “los seguidores de las religiones formales a menudo intentan afectar el comportamiento de un dios, al propiciarlo, complacerlo y buscar su ayuda. En contraste, la tradición mística establece la ecuación: “Yo” (yo verdadero) = Dios. Si bien “Yo soy Dios” es la realización fundamental del misticismo, en muchas religiones es una blasfemia” (Deikman, 1986: 17). Por eso, grandes místicos como la beguina Margarita Porete fue declarada hereje relapsa y condenada, ella y su libro, *Espejo de las almas simples*, a la hoguera, pues dice: “Amor: Yo soy Dios, pues Amor es Dios y Dios es Amor, y esta Alma es Dios por condición de Amor y yo soy Dios por naturaleza divina, y esta Alma es por justicia de Amor. De forma que ésta mi preciosa amiga es instruida y conducida por mí sin ella, pues se ha transformado en mí”. Resumiendo con ello claramente el afán del místico por el Amor absoluto; esto es lo que el yo poético de “La canción de Arnaut”, el poema que analizo, vislumbra y reconoce.

En este caso, la figura de Arnaut es la de un peregrino que emprende un viaje (el viaje de la vida hacia la muerte) para adquirir precisamente esta verdad mística: todo lo abarca un Amor que no es el amor terreno. Ese Amor lo es todo. Es Dios. Y en ese amor que no cabe en el alma humana es donde el místico reconoce su verdadero Yo. No es el amor terreno, pues en otra parte del poema se logra entender que es a partir de éstos de donde se parte para entender la existencia de ese “otro Amor universal”:

Los dos dijimos:
no quiero nada de este mundo o de otro,
no quiero ya armonía,
ni entendimiento,
ni belleza,
ni otra maldita cosa sino tú.
Lo demás sea desterrado de mi alma.
Quiero ser tú (2000:57).

La anulación del yo para convertirse en el amante es un tópico recurrente de la estética mística. Recordemos el “amada en el amado trasformada” de San Juan de la Cruz que sirve para ejemplificar claramente el matrimonio místico, la anulación del yo para dejar paso a un estado donde ya no se es porque se es todo. Se es, pues, sólo una parte disuelta en un Amor Universal. Sorprende que la autora diga más adelante en el verso 305 del poema:

Y supo Arnaut
cuando servía vino en una copa
y rebasó los bordes:
No somos sino recipientes demasiado breves
para contener amor tan vasto,
este amor no corresponde al hombre (2000:58).

Sin embargo, ¿es este poema plenamente místico? No, según los criterios de Helmut Hatzfeld, que hacen eco de estudios anteriores de Dámaso Alonso y Emilio Orozco. Este autor define en el libro *Estudios sobre mística española* de 1955 que, sin duda, el criterio más importante para definir un poema como místico es “la Unión o matrimonio” pues en el cristianismo, el místico experimenta la visitación divina para luego consumir una unión

matrimonial del alma con Dios. Si los recursos del poema redundan sobre esto o se dirigen específicamente a este aspecto, entonces podemos considerar al poema como místico.

Sin embargo, este poema no puede tratarse así por no referir a la unión matrimonial de lo Divino con el hombre. No obstante, en él se prevé el anhelo, el entendimiento de una fuerza mucho más potente que la muerte y el amor mortal y terreno. Esta fuerza que no puede ser contenida ni definida en su totalidad pues no “corresponde al hombre” aparece como una epifanía, es decir como una revelación. En este poema largo, se entiende y vislumbra la existencia de lo que los filósofos llaman Absoluto o Ser, y los teólogos, Dios.

Puede ser que el concepto de Dios al que se refiere Elsa Cross en esta etapa de su vida no sea tan complejo o no se encuentre tan afectado por la filosofía oriental como lo será más adelante cuando se adentre en las lecturas teóricas sobre el misticismo. Esta intuición sobre la existencia de un Amor divino universal proviene de la visión de los poetas del renacimiento y de la literatura trovadoresca. Así lo demuestra que haya escogido a Arnaut para enunciar este proceso y no es gratuito a su vez que haya designado precisamente al pasaje donde Guido Guinizelli, Dante y Arnaut se encuentran en el purgatorio.

En los versos de Guinizelli, Dante encuentra el origen de lo que llamó el *dolce stil nuovo*. El crítico Ángel Crespo menciona que Guinizelli fue considerado por Dante (quien le llama *padre*) como el fundador de los fieles del Amor (Ángel Crespo, 1999). El *dolce stil nuovo* pudo haber influido profundamente a la autora en su fondo, que no en su forma, pues los poetas italianos que pertenecieron a esta corriente proponían un alejamiento de la simple vivencia del amor terrenal y proponían al Amor (así, con mayúsculas) como la vía para alcanzar una virtud; proponían partir de la experiencia amorosa para convertirla en una experiencia espiritual y moral. Neoplatónica y proveniente del rito del amor cortés, la poesía *nuova* ya no se rige por una organización social medievalista donde sólo las damas podían

ser cortejadas, siendo entonces la pauta para el amor, la virtud que se anhela, no el objeto amado. Dicho de otro modo, la dama cortejada es la vía o la puerta de acceso a algo superior que ella misma detenta. El Amor es la manifestación de Dios, pero va más allá, pues ennoblece a los amantes y los regresa al orden natural del cosmos. Es pues un amor universal y místico.

El teórico de la literatura italiana Bernard S. Levy resume claramente la idea de que el amor que profesaban los poetas del *dolce stil nuovo* es muy parecido a la concepción mística del amor, pues muchas veces la figura amorosa es análoga a Cristo o a una virtud más alta:

It is only by making Beatrice analogous to Christ [...] breathing the Holy Spirit into the souls of men that Dante's sigh is transformed from the involuntary exhalation of the young lover into spiritual entity which can transcend earthly limitations and achieve a foretaste of the heavenly vision more fully described by the poet in the *Commedia* (2001).

Este “trascender las limitaciones terrenales” es el punto central del amor en los autores *nuovos*, y es el tópico principal del que habla la poeta de esta tesis. Por eso Artaud está muerto en el purgatorio, pues se encuentra de algún modo “purgando” lo terreno de su amor. Y es ahí donde recuerda con mucha claridad que es el otro Amor, el que “no cabe en ningún hombre” el que verdaderamente lo salvará. Vislumbrar la libertad absoluta del alma en el Amor es parecido al concepto de “éxtasis” del misticismo, pues este último implica la anulación del yo, la disolución de la conciencia egocéntrica en otro estado superior. En el poema “La canción de Arnaut” es evidente la analogía Libertad = éxtasis cuando menciona:

Ven, amor
[...]
Ven, para que vaya este amor
a habitar tus manos,
[...]
Tus ojos, puertas a la vida,

puertas a la sombra,
puertas cerradas a la consolación de tu alma.(2000:58)

La metonimia “los ojos” refiere singularmente al Amor total donde se ha vislumbrado la libertad anhelada, la salida del purgatorio. Esto queda más claro al profundizar en los versos “puertas de la vida / puertas de la sombra / puertas cerradas de la consolación de tu alma”. La casi antítesis “vida / sombra” representa una prueba más del carácter místico del poema, pues “los ojos” son al mismo tiempo: “puertas de la vida y puertas de la sombra”. Es decir, lo positivo y lo negativo son paradójicamente la misma cosa: los ojos. La paradoja es precisamente un elemento reiterado en la poesía mística, y sobre esto se profundizará en posteriores capítulos.

Baste por ahora recordar que este poema largo de Elsa Cross representa el primer estadio de su obra donde es claro un sentido místico, aunque aquí todo sea intuitivo y no haya un conocimiento teórico sobre el tema. Quiero así citar una entrevista del 2001, donde ella, *a posteriori*, así lo descubrió:

Julia Azareto: La poesía sería una instancia que permite expresar preocupaciones en torno a lo sagrado. Por ejemplo, hay otro verso en “La canción de Arnaut” en el que encuentro una confluencia entre poesía y filosofía con respecto a lo sagrado: "Y supo Arnaut cuando servía el vino en la copa, no somos sino recipientes demasiado breves para contener amor tan vasto".

Elsa Cross: Sí, ahora bien, esto fue escrito cuando yo tenía 24 años, antes de que enseñara. Esos poemas surgieron de una experiencia y de una búsqueda propia, en las que sentí que la capacidad humana quedaba rebasada por un impulso amoroso muy vasto que sería propio de lo místico. Creo que es la dicotomía que padecieron los trovadores. De ahí -entre otras razones- que se haga presente una figura como la de Arnaut¹⁵.

El poema termina con una metáfora de la libertad, cuando dice: “Centinela, / alerta / no duermas, / vela hasta que llegue el alba / danos la voz de que se acerca el día. / Centinela

¹⁵ Ver Julia Azareto, *Entrevista a Elsa Cross: cualquier gente tiene la posibilidad de acercarse a la poesía*. La clé de langues. http://cle-ens-lyon.fr/82653532/0/fiche_pagelirbe/ recuperado el 08/03/ 2011.

/ alerta / que el ruiseñor ha emigrado para siempre” (Cross, 2000:62). Aquí aparece un tópico propio de la estética mística: el día y la noche. Dos momentos que se intuyen como el esclarecimiento de la experiencia mística o como un emigrar de la “noche oscura” a lo claro del día luminoso donde ya todo ha cobrado sentido y se entiende “claramente”, valga la redundancia, la naturaleza del yo y de Dios. Por eso, la poeta dice “vela hasta que llegue el alba”, como un indicio de que el yo lírico se encuentra atento hacia un reconocimiento clarividente. La figura del pájaro, o el ruiseñor, más específicamente, ha sido durante mucho tiempo símbolo del poeta pues ambos “cantan” y representan la libertad (o el vuelo) del espíritu. El ruiseñor aparece por primera vez en el poema, sólo para huir en el alba. Sólo para dejar en claro que se anhela un estado superior y hacia él es hacia donde hay que volar. Así, el Amor absoluto es la libertad anhelada.

1.3 El amor y el presagio: “La dama de la Torre”.

Escribir fue algo que estaba ahí y de pronto surgió. A los 14 o 15 años escribí mi primer poema, dedicado a la noche, que decía: “Ya Apolo ha concluido su jornada”, o algo peor. Poco después llegaron a mis manos las obras de Neruda y García Lorca. Mi poesía cambió, pero no mis preocupaciones vitales que, como las de toda buena romántica, eran la muerte y la noche, y no el amor, como podría esperarse a los 15 años. Estaba instalada en una crisis existencial muy aguda, sin saber nada del existencialismo por supuesto, como tampoco del romanticismo. Me preguntaba sobre el sentido de la vida y de la mía en particular, pero no encontraba ninguno. Me parecía bien poca cosa la reproducción de la especie. Lo excepcional de un destino humano, las grandes expresiones como el arte o el amor, eran para mí algo transitorio.

En esa época pensé que si mi vida no tenía sentido para mí, tal vez podría servir a los demás. Creí que la lucha social y política era una alternativa. Pronto me di cuenta de que era una respuesta bastante parcial, y que de poco servía cambiar sistemas enteros si la gente seguía con las mismas “aspiraciones pequeño burguesas” en el fondo de sus corazoncitos, como constaté en muchos países socialista que visité esos años.

En el 68 había tenido tiempo de sobra para saber que aquello no era la respuesta que buscaba, si bien tenía que apoyarse el movimiento. Aprendí que uno tiene que ayudarse a sí mismo y salir del agujero antes de pretender ayudar a los demás y erigirse en redentor de las masas. Uno no puede dar nada si está vacío.

Seguí preguntándome el sentido de la vida. Se trata de una pregunta que todos llevamos dentro, nos demos cuenta o no, y que unos se formulan antes y otros después. Alguien encuentra la respuesta y alguien no (En Ochoa Sandy, 2000, 158).

Con estas palabras, la autora describe sus primeros años de quehacer poético. La crisis es el tema desde donde debemos partir. Justo como menciona la autora, preguntarse sobre el sentido de la vida es completamente natural y las dudas que causa la orillan a este proceso de búsqueda que se ha estado mencionando. Algo digno de resaltar es que la autora publicó en el 2000 una recopilación extensa de sus poemas en la editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México. En esta recopilación de poemas que tituló *Espirales*¹⁶ reúne nueve

¹⁶ “Llamé espirales a esta selección porque observo en ella una resonancia de imágenes y ámbitos simbólicos, una reverberación concéntrica de varias claves que parecen ir haciéndose eco desde los primeros poemas hasta los últimos, aunque median entre ellos casi siete lustros” (Cross, 2000).

libros completos (*Verano, Amor el más oscuro, Espejo al sol, Pasaje de fuego, Bacantes, Canto Malabar, El diván de Antar, Urracas y Cantáridas*) y selecciona poemas extensos de otros siete libros (*La dama de la torre, Baniano, Poemas desde la India, Jaguar, Casuarinas, Moria*) pero definitivamente no aparece ningún poema de su primer libro *Naxos*. En el 2013 el Fondo de Cultura Económica publica su *Poesía completa* y aparece el poemario *La dama de la torre*, con una revisión del poema “Nigredo”. En la primera edición de 1972, “Nigredo”, perteneciente a *la Dama de la Torre* contenía treinta y dos poemas y un canto. En la versión del Fondo de Cultura solo aparecen veintidós poemas. Conjeturo que la autora ha reservado bien de mostrar todo poema que represente esa etapa de dolor intenso y que resultó poemas oscuros y nada esperanzadores. De forma intuitiva, en ese entonces encontró que llamar Nigredo a esta obra iba a repercutir en una primera vía. Aunque más importante que preguntarse por qué eliminó esos poemas, es preguntarse qué podemos leer en ellos.

Ambas recopilaciones de sus poemas son muy amplias pues la primera abarca 35 años de trabajo poético y la segunda alcanza los 49 años de obra poética, pero es muy claro que la autora tiene una intención al seleccionar su obra, quiere mostrar un camino recorrido, pues desde el prólogo de la edición de *Espirales* lo deja prever cuando dice:

Este volumen reúne casi todos los poemas extensos que he escrito. Lejos de ser una antología que en rigor se habría cubierto con la quinta parte de este material, la selección incluida aquí no se define por la síntesis, sino por el impulso contrario: fluyendo como una continuidad o seccionado, cada poema se propone desenvolver, bajo una consistencia de tono y tratamiento, un motivo poético unitario.

Cuando intentaba definir el criterio con que haría la selección, observé que una constante de mi trayectoria ha sido el cultivo del poema extenso. Lo que lo haya impulsado, no lo sé. Examino, sin convencerme, la idea de que la secuencia extendida del poema surge de la necesidad, inconsciente tal vez, de conjurar una fragmentación de la palabra o la realidad, eludiendo las irrupciones de lo discontinuo. Pero pienso, en todo caso, que si existe una fragmentación del *logos*, la poesía es su primer efecto. Hay en su gestación un tránsito o un ensamblaje entre palabra y silencio. Y ya dejemos en una orilla o la otra la condición de lo fragmentado, los dos extremos – o lo que sustenta- concurren por igual para articular la tensión poética (Cross, 2000:7).

Ciertamente, la idea de unir lo discontinuo y fragmentado se empata en algún punto con la de unión universal mística. La palabra que la autora utiliza es *logos*, es decir, razón, habla, discurso, concepto, conocimiento. El término al que se refiere la autora puede tomarse desde un punto de vista heraclitiano donde el logos es la razón universal; Heráclito sugiere que en el universo existe una razón, un logos conexo y total, que domina y define todo. Heráclito también es el filósofo místico por excelencia de la antigüedad pues empata perfectamente su pensamiento con la búsqueda del ser absoluto. He ahí otra clave, pues existe en la poeta una idea de un Todo universal que vislumbra y quiere conocer.

El poema que trataré ahora, “La dama de la torre” así lo demuestra. Pero antes de revisarlo, quisiera detenerme un poco en el poema largo que lo precede, “Nigredo”. Ya mencioné que la autora optó por eliminar de él varias partes. He aquí una de ellas que no aparece en la edición del 2013:

12

Tanto grité.
Sólo las moscas no desertaron
de mi olor a orines rancios,
de mis terrores diurnos y nocturnos,
del tono idiota de mis súplicas.

Crecieron las humedades en el techo
y la ronda de niñas que jugaban,
¿el consuelo de mis pensamientos?
se transformó con el tiempo de las lluvias
en un círculo de cabras y demonios
destilando tinieblas
en una gota gélida y puntual
sobre el lado izquierdo de mi vientre.
Tocaría también el corazón.

Sólo las moscas no se hartaron
de oír por tantas voces
la misma historia simple de mi vida,
las disculpas por la invalidez y la miseria.

Ventilaron el cuarto,
tiraron el colchón.
Los vecinos disminuyeron un poco

el volumen de sus radios.
Nada he cambiado con morirme,
viejo infeliz.
Cesaron allá mis gritos y jaculatorias (1972:79).

Nigredo es la primera parte de las etapas que la Alquimia antigua consideraba (muerte, salvación y resurrección). “La primera fase comprende el nigredo o melanosis (descenso del ego a los infiernos); la segunda fase comprende el albedo o leukoda (hallazgos del alba); y la tercera fase comprende el rubedo u *oiosis*, que señala alquímicamente la expansión de la materia” señala la especialista en mística, María Auxiliadora, en el libro *Experiencia y expresión de lo inefable* (2013: 34). Este poema expresa claramente cómo el yo poético tiene “una muerte espiritual” después de vivir entre la inmundicia (moscas, orines rancios, terrores y tinieblas). La metáfora de las moscas como aliadas en el descenso hacia la muerte es doblemente simbólica. La mosca ha aparecido en el mito de Inanna en Sumeria (por citar un ejemplo) como concedora de los misterios de la muerte pero al mismo tiempo como un ser completamente capaz de volar sobre la muerte abyecta.

En el poema, el yo poético, un viejo “infeliz”, muere tendido bajo una mancha de humedad que la lluvia transformó de “ronda de niñas que jugaban” (elemento bello y apacible) a un “círculo de cabras y demonios”. Existe una transfiguración de lo bello a horrible, un descenso. El yo poético experimenta su caída, su descenso a lo peor de sí. Otro poema que sí se conservó en las nuevas ediciones así lo demuestra:

Poco a poco
así como se gestan los naufragios,
así como el rocío se filtra
por las hendiduras secretas de una flor
para llegar al corazón
y al centro negro y dolido de los ojos,
descendió el alma a los confines más distantes de la luz.
Ay, se fue desnudando de sí misma.
Ni siquiera la muerte la habría tan hondamente despojado.
Los ojos sólo percibían la sombra

-hubieran sido ciegos.
Descendió el alma al fondo del espanto (2013:42).

Pero todo está encaminado a la resurrección, este descenso- ascenso está acentuado en muchas de las culturas antiguas como vía purgativa para llegar a estados superiores de consciencia. El mismo cristianismo menciona un descenso a los infiernos de Cristo antes de su ascenso para abrir el cielo para todos los mortales. El mito órfico, de Hércules y Perséfone, en la antigua Grecia, y de Isis, en Egipto, se refieren también al descenso antes de su consagración o anábasis. Es completamente justificado que se haya optado por llamar a este momento en la obra poética de Elsa Cross como el de la intuición mística, ya que es de pensarse que la autora haya titulado “Nigredo” a este poemario puesto que prepara mentalmente para un siguiente estado, que podemos adivinar superior, ya que

Según los Comentarios de Hortelano a la *Tábula Smaragdina* de Hermes Trimegisto: “Las tres partes de la filosofía (sabiduría) de todo el mundo, aluden sin duda a alguna al conocimiento de los tres mundos: la Tierra, el Mundo Intermedio y el Cielo [...] Estos tres mundos se relacionan con las tres fases principales de la Gran Obra, simbolizadas con los tres colores alquímicos: el negro, el blanco y el rojo. La cuarta parte restante sería el dominio de inmanifestado, lo supra-cósmico y lo innombrable” que es equivalente en la mística cristiana al estado de sobrenaturalización (Auxiliadora, 2013:36).

En cambio, si revisamos “La dama de la torre”, el yo poético parece tener conciencia de su ascenso inminente. Al igual que los versos de *Amor el más oscuro* o “La canción de Arnaut” este poema largo (140 versos) también da extensas muestras de la mencionada crisis y su consecuente búsqueda existencial. Y algo para mí sorprendente, es que también da claras muestras de que la autora ha intuido o vislumbrado la salida al dolor como si hubiera visto también su futuro entendimiento místico.

Fui tan sombría como la dama de la torre.
Cubrí los pies con mantos de brocado
y a la hora del crepúsculo
visité todos los días en la ventana
idéntico paisaje de montañas doradas,

cielo oscuro y distante
surcado por malas aves y por nubes.
Cómo pudo haber
tanta desolación en dos ojos oscuros,
tanta soledad en una sola vida (2000:42).

La imagen principal, “la dama en la torre” es la identificación que el yo poético hace de sí mismo. Se ve “tan sombría como la dama de la torre”, imagen de encierro, oscuridad y limitación. La torre puede ser interpretada como un espacio de aislamiento en uno mismo. Quizá por la altura o la dificultad de acceso que las torres representan, ese aislamiento en uno mismo también refiere a un alejamiento de lo mundano para propiciar un conocimiento superior (como el “sabio en su torre de marfil”), pero siempre con una connotación de encierro y alejamiento.

Las torres siempre serán lugares adecuados para “ver”, para dominar con la vista, aunque se encuentren entre tinieblas o cubiertas de una niebla que favorezca cierta confusión. Desde ese espacio simbólico se puede vislumbrar la realidad desde otra perspectiva. Tal es el caso del yo poético de este poema que mira “idénticos paisajes de montañas doradas, / cielo oscuro y distante / surcado por malas aves y por nubes” (Cross, 2000: 42). El tono es muy uniforme durante el poema pues aunque vea paisajes de montañas doradas, éstos están surcados por “malas aves” dejando muy claro que lo que ve es un idéntico paraje emocional o interior, “oscuro o distante” donde las aves son dolores o maldades.

La pregunta retórica que recurrentemente usa la autora (y que se convertirá en su sello en otros libros más como se verá más adelante) fomenta ese ambiente de duda pero al mismo tiempo de introspección y reflexión completamente personal, pues la pregunta la hace para ella misma, por ejemplo cuando dice “cómo pudo haber / tanta desolación en dos ojos oscuros / tanta soledad en una sola vida”. También las hipérbolas están orientadas a demostrar el dolor, muchas imágenes del poema reafirman este efecto, pues continúa:

No está el amor.
Sólo una cicatriz dolorosa y profunda,
sólo la imagen de un perfil que se diluye
como los salterios fatigados.
La última pavada de la fiesta (2000:42).

Aparecen luego más preguntas retóricas: “¿Dónde está el caballero ausente? / ¿En qué bosque lejano / se desangró sobre la hierba oscura?” Todas estas preguntas están orientadas hacia la construcción del panorama del dolor causado por la ausencia del amado como motivo principal. Pero al igual que los poemas anteriores, este “caballero ausente”, motivo cardinal de los romances y del amor cortés de la literatura trovadoresca que tan ávidamente leía la autora en esta época, no es más que un pretexto, una llave para un mundo superior.

En los versos siguientes, existe un juego alternado entre la veneración del amado muerto y la desolación del yo poético abandonado por el amor, por ejemplo cuando dice: “Vengan las sombras, / vengan las sombras para siempre” (versos 27 y 28) o cuando menciona “tenga cien galerías de cortinaje negros / tenga la más alta torre / para ocultarme en el último desván y hundir mi cara en una telaraña” (v. 35-38). Alternado a estos versos que intentan mostrar el dolor del yo lírico del poema, encontramos: “Oh, varón hermosísimo, el que tañía la cítara al atardecer, / el que tañía mi espíritu y mi cuerpo, el más valeroso y el más sabio” (v. 44-45). La hipérbole idealiza al amado muerto o engrandece el dolor que el yo poético siente por su pérdida y esta fórmula se concreta durante todo el poema, pero algo importante aparece en el recorrido de lo doloroso dentro de la obra, una especie de salpicadura de versos luminosos que abren la posibilidad hacia la salvación del dolor; una vez más, la llave de la esperanza y la libertad.

Pero antes de revisar esos versos quiero ahondar más en la estructura y construcción del texto. El poema es en estos términos mucho más complejo y un velo filosófico lo cubre

de repente. Dice: “Salgan las palabras que nos son más que palabras. / Salgan a formar espejismos solamente, / a no decir lo que las sombras son, / a no decir que un punto luminoso / puede ser también un punto oscuro” (v. 55-60). La paradoja de la palabra es al mismo tiempo la paradoja de la realidad donde el yo poético sabe de la imposibilidad de nombrar enteramente sólo con palabras el dolor que está viviendo: “a no decir que es putrefacto / un paisaje de rosas y violetas, / a no decir lo que es perder la luz / caer de lo más alto / a un foso de serpientes. / Quién cantará al amor de nuevo”.

No decir exactamente lo que se siente es sencillamente no decirlo, dice la autora, pues hay una verdad que el poeta no puede franquear: la realidad no es el poema. “No es decir nada / decir que el corazón se rompe”. De un plano plenamente simbólico salta al análisis de la función de la propia palabra en el poema. Demuestra que tampoco el poema es sólido, pues no vivifica plenamente el dolor que quiere decir. La función retórica del poema refiere a la realidad pero no hay que pensar que es la realidad en sí misma, o por lo menos no es realidad en un mismo nivel. Por esa razón, usar la metáfora siempre significa la ruptura del principio de identidad de Aristóteles, donde una rosa dejó de ser una rosa para ser una mujer, por ejemplo.

En este poema el yo poético se enfrenta a la pérdida del ser amado y desde ahí ve tambalearse aquello que otorgaba sentido al mundo. Una vez muerto el amado, la “dama de la torre” pierde esa noción existencial y empieza a dudar todo, incluso tiene duda sobre el instrumento que utiliza para guarecerse: la palabra. La poeta dice en los versos 66 al 75:

Que a mi paso se sequen los jardines
y caigan las aves de su vuelo.
Quede mudo para siempre el gallo
que gritó en el crepúsculo.
No fue el alba
la que me separó de los brazos del amado
porque no soy la dama de la torre,

porque tú no eres sólo el caballero.
Una rosa no es más que una rosa.
La metáfora no existe (2000:44).

Y si la metáfora no existe, no existe toda la realidad que propone el poema. El dolor real no aparece en “la dama de la torre” pues el escenario de la realidad que enmarca no es sino una emulación, “la última pavada de la fiesta”. Todo esto ayuda a crear el efecto que la autora quiere demostrar: la idea de que nada es seguro o concreto, pues se puede dudar de todo. Pretende profundizar en la idea de que tampoco el poema significa salvación. ¿Qué es entonces lo que puede salvarnos?

Quiero enfatizar que en el momento en que la obra fue escrita, la autora estaba realmente viviendo una crisis existencial en su propia vida. En el libro que he venido citando *La palabra dicha, entrevistas con autores mexicanos*, la autora dice:

La dama de la torre fue un libro que cerró una etapa y agotó una forma de expresión, tal vez porque había dicho ya lo que entonces tenía que decir. Es además, un libro disparejo. Y nunca he podido saber de dónde salió el poema que le da título, escrito en un solo momento de principio a fin y que siempre pareció tener vida propia. Entre *Naxos* y *La dama de la torre* escribí un librito que quedó inédito, *Verano* y una plaquette que se publicó en Francia, *Amor el más oscuro*. [...] La cultura del Rock y los Psicotrópicos fue un sarampión que aquejó a buena parte de mi generación. Al menos eso fue para mí. Era la misma búsqueda pero en otro extremo, y aunque brinda algunas experiencias no cuenta como un poder real de transformación. Termina el efecto y la gente vuelve a sus mismos conceptos y limitaciones, con una desventaja: cree que está viviendo grandes cosas y que evoluciona mucho, cuando en muchos casos sólo produce un estancamiento. Unos salimos como pudimos, otros se quedaron ahí y hubo quienes murieron. Algunos escribieron algo, otros como yo, nada que valiera la pena. Después de “La dama” destruí dos libros y anduve tres años sin escribir por falta de disposición interna y por tener que cumplir otros papeles. Si lo hubiera entendido así desde el principio... Para entonces creí que no volvería a escribir poesía, así que me dediqué entonces al ensayo y al estudio de Shakespeare.

Nuevamente se desató una crisis, o más bien se agudizó la que nunca dejó de existir desde mi adolescencia. Busqué muchas otras salidas, el hatha yoga, la religión y el ascetismo, vigiliadas prolongadas durante semanas. Llegaba al límite de mis fuerzas y no encontraba nada. Todo ese esfuerzo no daba ningún fruto ni conducía a ningún lado. Pensaba seriamente en desertar de todo.

En el poema de “La dama de la torre” se erige esa idea del desconsuelo que hay en el que no encuentra ningún sentido en nada. Ni siquiera la palabra (arte o artificio) puede ser

consuelo. El poema no es la libertad que se anhela cuando se está encerrado en “la torre”. Además es muestra exacta de la búsqueda que pretendo ilustrar. Así como la autora probaba en el *hatha yoga* o en la religión, primero lo probó en la poesía y no encontró la libertad deseada; pero la vislumbró enunciándola claramente:

Tiemble desprovisto de amparo,
tiemble tu alma desnuda de consuelo,
tiemble tu corazón mordido por un tigre,
tiembren tus manos inútiles y solas.
Sea en tu boca la palabra justa.
La vida es un largo camino hacia la luz.
Pero no es tiempo todavía,
antes encógete
hasta no ser
más de lo que por ti sola eres.
Falta andar en andrajos el camino
con los pies descalzos,
el desierto de piedras amarillas y agrietadas;
falta olvidar que hubo pájaros un día.
Venga la purificación.
Arda mi corazón en una hoguera
hasta que sean el día y la hora. (2000:45)

Entender que la vida es un lento viaje hacia la luz es sin duda una declaración de carácter místico. La “iluminación” es el nombre que se le da al estado más alto de la experiencia mística, la cual es muy difícil de definir. Por ahora baste decir que el símbolo de la luz o el fuego es uno de los recurrentes en los autores místicos. Cada uno de los poetas místicos construirá una red de conceptos simbólicos de uso constante pero específico en sus poemas para enunciar estados del alma elevados. Lo importante acá, no es el uso de símbolos en la poesía (todos los poetas construyen su propio marco simbólico, en realidad) sino que a diferencia de ellos, el poeta místico recurre a la facultad propia de los símbolos de contener un universo superior en un concepto menor o un universo interno que es simbolizado por un motivo externo. H. Hatzfeld ha sistematizado los recursos retóricos que son recurrentes y que

definen la poesía mística y el uso simbólico es uno de ellos. Él se basó específicamente en la poesía de San Juan, de quien dice:

La simbólica envoltura de la noche es algo fundamental en la poesía de San Juan, como lo es en todo simbolismo genuino incluso extra-poético que trata de mostrar el tránsito imperfecto a un perfecto modo de vivir, a la vez abarcando las modalidades del espíritu y las de la vida, que conducen del caos al cosmos, si hemos de creer en Mircea Eliade. Sorprendentemente, el poeta mismo equipara la noche con la angustia (*ansias*) tal como lo hacen los antropólogos psicológicos de hoy. El poeta sabe que el símbolo sólo lo es cuando se toma en su totalidad. Lo que indica que no hay “noche serena” sin una previa “noche que da pena” (1955)¹⁷.

En cada poeta, el uso recurrente de los símbolos que esclarecen un sentimiento o sentimientos de carácter superior o interior será definido por el contexto de su origen. En este caso, Elsa Cross prefirió decir “la luz” para referir ese estado último al que debe dirigirse para salvarse. Pero quiero enfatizar el hecho de que ella misma declara “que no es tiempo todavía” pues menciona que falta “andar en andrajos el camino”. Este verso se refiere a la función del desapego en la vía mística, la vía punitiva de los cristianos según Santa Teresa donde se ama el estado de éxtasis que se anhela, pero también se ama el estado de dolor con el cual se llegó a él.

La luz, el fuego, incluso el rayo suelen ser las imágenes preferidas entre los poetas místicos para mencionar a ese estado anhelado de superación del dolor y así abordar en el conocimiento de la divinidad. “La vida es un lento viaje a la luz”, dice la poeta, pero precisamente en el adjetivo “lento” se encuentra la intuición de una verdad: este viaje lleno de dolor tardará lo que tenga que tardarse.

Veo oportuno mencionar otro ejemplo sobre el uso de la luz y el fuego vistos como vía de liberación: el caso de la poeta mexicana Concha Urquiza. Ella al igual que Cross

¹⁷ El texto completo se encuentra en la página <http://www.researchgate.net/publication/31719634> Estudios literarios sobre mística española H. Hatzfeld recuperado el 14 de septiembre de 2004.

recurre insistentemente al fuego, la luz, la lumbre, la llama. En el caso de esta última, es claro que la comprende, algunas veces, como se hace dentro de la liturgia cristiana. ‘La llama del amor divino’, ‘el sagrado corazón de Jesús envuelto en llamas’, etc., son motivos que inspiran a usar la llama como símbolo de atracción. Como cuando la mariposa es atraída a ésta, ‘el alma es atraída por Dios’; sin embargo, en otros momentos, para Urquiza la llama también es el fuego destructor de la calma, es el erotismo materializado, y por lo tanto es equiparable a la “Noche oscura” de San Juan de la Cruz:

Él fue quien vino en soledad callada,
y moviendo sus huestes al acecho
puso lazo a mis pies, fuego a mi techo
y cercó a mi ciudad amurallada.

Como lluvia en el monte desatada
sus saetas bajaron a mi pecho;
él mató los amores en mi lecho
y cubrió de tinieblas mi morada.

Trocó la blanda risa en triste duelo,
convirtió los deleites en despojos,
ensordeció mi voz, ligó mi vuelo,

hirió la tierra, la ciñó de abrojos,
y no dejó encendida bajo el cielo
más que la obscura lumbre de sus ojos (1990:53).

Al fin y al cabo, esta especie de símbolo que sirve de llave para abrir un sentimiento mayor en los poetas místicos termina refiriendo un aspecto muy claro y recurrente: la fascinación por lo tremendo, lo numinoso atrayente o como lo llama Rudolf Otto, *numinosum tremendum et fascinans*. La llave (el símbolo) puede ser muy diferente entre los místicos, pero el significado (lo simbolizado) suele tener siempre las mismas características.

En el caso de la autora que aquí se trabaja, el símbolo de la luz y del fuego es usado para referirse a algo que todavía no se conoce ni se domina pero que, al igual que en Urquiza, atrae inevitablemente, pues todos vamos “hacia la luz”. Sin embargo, tampoco se puede decir

que este sea un poema místico todavía por la misma razón que en el anterior: no se refiere a una unión matrimonial con Dios. Pero se intuye esa libertad del alma. Sabe que se encuentra latente entre el sufrimiento; sabe que el dolor es la muestra de esa “noche oscura” previa a la luz que se anhela y a la que se dirige aunque no sea tiempo todavía. En los cultos místicos de la antigüedad, así como en todas las religiones soteriológicas, (así lo mencionan Walter Burkert en *Cultos místicos antiguos*, 2005, y R. Gordon Wasson, Albert Hoffma, y Carl Ruck en *El camino a Eleusis: una solución al enigma de los misterios*, 1993) antes de la experiencia estática primero aparece una etapa de purificación o catarsis; antes de la visión del renacimiento, simbólicamente se debe morir. Podemos mencionar también que este viaje místico hacia la luz aparece recurrentemente en los mitos antiguos y son los dioses quienes los viven invariablemente¹⁸.

Si regresamos al poema que nos compete, “La dama de la torre” se debe reconocer que la autora se está dirigiendo a sí misma cuando habla, ya no al amado muerto, y se dice claramente que no es tiempo aún, que falta todo el proceso indicado de purificación, esto en el siguiente fragmento:

Pero no es tiempo todavía,
antes encógete
hasta no ser
más de lo que por ti sola eres.
Falta andar en andrajos el camino
con los pies descalzos,
el desierto de piedras amarillas y agrietadas;
falta olvidar que hubo pájaros un día.
Venga la purificación.
Arda mi corazón en una hoguera
hasta que sean el día y la hora.(2000:46)

¹⁸ Recordemos a Innana, diosa Sumeria, que antes de volverse reina del cielo debía bajar al inframundo vestida de harapos y al final despojada de toda ropa o joyas, símbolo del desprendimiento de lo mundano. Osiris fue despedazado por su hermano Seth en catorce pedazos distribuidos por el Nilo, para luego renacer con ayuda de Isis. Los ejemplos pueden multiplicarse copiosamente, pero quizá se deba mencionar uno más. Jesucristo es “sacrificado, muerto y sepultado, baja a los infiernos para luego ascender al cielo y estar sentado a la diestra del señor”.

¿De dónde proviene esta intuición? ¿Las lecturas formaron su carácter místico y por lo tanto debemos tomarlo como solo una postura literaria? ¿Trazó un plan y lo siguió fielmente? A toda respuesta debe anteceder la idea de que, consciente o inconscientemente, la poesía deja muestras del camino. La construcción del poema acentúa su carácter intuitivo y es eso precisamente una prueba más de su carácter de llamado. No se puede dudar ni afirmar. Por eso Underhill menciona: “So remote, however, are these matters from our ordinary habits of thought, that their investigation entails, in those who would attempt to understand them, a definite preparation: a purging of the intellect. As with those who came of old to the Mysteries, purification is here the gate of knowledge¹⁹”.

A manera de conclusión quiero reiterar en lo dicho anteriormente que aunque se haya comparado con poetas y poemas místicos, en esta etapa de su obra Elsa Cross no puede ser considerada poeta mística, pues todavía no adquiere este conocimiento filosófico específico y mucho menos la experiencia como tal. Ahora bien, Amor Ruibal, poeta y místico español, afirma que toda la mística tiene una base intuitiva y que siempre se partirá de lo que él mismo llamó “sentimiento de presencia” (Torres Quiruga, 2000: 26).

“Amor Ruibal parte del hecho –que ya “los antiguos convenían en señalar”- de la existencia de dos factores cognoscitivos: uno de carácter intuitivo y otro abstractivo o conceptual, que deben complementarse mutuamente. La dificultad consiste en explicar el modo íntimo de ambos factores y su mutua relación” (Torres Quiruga, 2000: 26). Esto determina que lo intuido no se encuentra de forma concreta en nosotros mismo, no es conocimiento abstracto pero por alguna razón se empieza a convertir en el centro de nuestra existencia. Cuando Elsa Cross habla de un Amor superior, que nada tiene de humano puesto

¹⁹ Texto completo: Underhill, *Misticim*. 1955. <http://www.sacred-texts.com/myst/myst/myst04.htm>

que es tan grande que no cabe en ninguno, ya vislumbraba un llamado que tomará forma clara con el estudio de las místicas de Oriente. Estamos pues, ante el puerto de partida, la puerta abierta, el abandono del hogar para emprender el viaje. Lugar donde sólo basta, pues, atreverse.

CAPÍTULO II. La estética de la caída y el ascenso al jardín de la naturaleza en los libros de la etapa media de Elsa Cross

2. 1 Entrar en el jardín. La presencia de la estética de oriente en *Espejo al Sol*

Oh palabras,
joyeles a sus pies,
corona de qué astros engarzabas
con mano divina.

Seda al oído -
adulación de bienes que procuras,
y en tus ojos un brillo de metal se temple.
Palabras aun del silencio.
Le hablan mudos tus labios
y su carne de rosa
tus dientes puros,
el cráneo donde negros caracoles dormían
los ojos,
roca de agua,
ojos donde se fija la mirada de la muerte. (2000:69)

El poema con que empieza el libro *Espejo al Sol*, supone un cambio de tono. El libro corresponde al año 1987 y es también el nombre de una recopilación de libros que aparecerá pocos años después. Además se debe aclarar que es en *Tres poemas*, publicado en 1981 en la UNAM, en donde aparece por primera vez el poema “Espejo al sol”²⁰. Esto es importante

²⁰ Omar González lo explica mejor que yo en *Unomásuno* del 15 de septiembre de 1989: “Bajo el título *Espejo al sol* (Poemas 1964-1981), Elsa Cross (México, 1946) ha reunido la mayor parte de sus textos escritos dentro de un lapso de 17 años. Dispuestos en un orden cronológico, *Espejo al sol* comprende los poemarios *Naxos* (1966), *Amor el más oscuro* (1968), *La dama de la torre* (1972), *Espejo al sol* y *Las edades perdidas* --que

decirlo porque el hecho de haber revisado recurrentemente los poemas que lo conforman para su edición, la vuelve reflexiva, pensada en cada uno de sus versos. Una obra donde la condición formal de su lirismo ha sido reflexionada a partir de una especie de purismo poético en la que la elipsis será la base del discurso poético.

De todas las características que podamos encontrar en la obra²¹, cobra interés el cambio que ocurre en la concepción del amado. En el primer poema, con el que se abre el libro y que se refiere al inicio del capítulo, aparece otra vez una construcción dialogal. El yo poético se dirige con su poema a “alguien más”. Esta figura, que ya empezaba a aparecer en el poema anterior “La canción de Arnaut”, en “Espejo al Sol” se acentúa con una orientación clara: el fin se vuelve devocional.

Los versos que abren el libro, “Joyeles a sus pies, / corona de qué astros engarzabas / con mano divina” (Cross, 2000) muestran esta actitud, que llamé devocional y que es una especie de alabanza a un tú que “engarzaba coronas de astros” y al que se le entregaban “joyeles a sus pies”. Sin embargo, estos sustantivos que muestran cierta condición elevada y que aparecen durante todo el poema (coronas, joyeles, metales, bienes) son metáforas de “la

inicialmente aparecieron, junto con *Pasaje de fuego*, en *Tres poemas* (1981)--, *Bacantes* (1982), y *Verano* (1966) y *Destiempo* (1975-1977) que se encontraban inéditos hasta el momento de esta publicación, y que han sido colocados en el lugar correspondiente. Fuera de *Espejo al sol* han quedado, tanto *Pasaje de fuego* puesto que en 1987 el sello Joan Boldó; Climent, Editores, lo publicó de nueva cuenta con algunos fragmentos que antes habían sido descartados, así como *Baniano* (1986) y *Canto malabar* (1987), quizá porque la autora juzgó reciente su publicación. Todo hace suponer, además, que también han sido excluidos los poemas con los que obtuvo el Premio de Poesía Aguascalientes 1989, que seguramente el año próximo editará Joaquín Mortiz”.

²¹ Elva Macías dice al respecto en la revista *Siempre*: “Vuelve la autora en este libro al poema extenso que es sin duda el aliento que con excelencia desarrolla. *Espejo al sol*, que dio título a la recopilación global que ahora se comenta, reúne poemas emparentados en su atmósfera: el sur, el trópico, el mar, enmarcan un encuentro amoroso y un amoroso descubrimiento de su naturaleza. Sigilosa es la poesía como los héroes silenciosos que retrata: héroes anónimos como tigres se desplazan, guerrilleros en su santuario natural, la selva” (Macías, 1989).

nocturnos, selvas, ríos, valles donde surcaron aves o se libraron guerras antiguas. Y ese paisaje está referido a partir del instante mismo donde se pobló de eso que llamamos poesía.

Como lo prueba el poema “Amanecer”.

El sueño afila siluetas en la playa.
Playa negra,
 pez fosforescente
aroma de flores en el pecho.
“No es el sueño, es de lo divino.”

Enmudecidos, ciegos
desde el silencio que abre a su deseo
 la eternidad,
una voz los conduce hasta la superficie.

Rompe el sueño su red.
Agua vuelve el espejo
 y los rostros se sumergen
bajo el brillo cambiante. (2000:73)

Se debe notar la recurrencia de imágenes que capturan un instante específico de la naturaleza en donde el yo parece definitivamente no participar, no existir casi, reduciéndose a la actividad contemplativa. Sin alguien que contemple el momento en que la poesía nace del paisaje, no hay poesía. Esa es la función ontológica del poeta según parece evidenciar la poética de Cross: la función del yo se reduce solo a “contemplar”. Así se responde al primario y vital cuestionamiento “¿de dónde vienen los poemas?”; para Cross, y específicamente en esta etapa, vienen de lo divino, que se manifiesta en la naturaleza. El yo parece estar ahí para mirarlo en el momento justo en que aparece, por eso no es necesario que se mencione el pronombre “yo” nunca, aunque se refiera incluso a su cuerpo (“aromas flores en el pecho”, resulta pertinente preguntarse ¿al pecho de quién se refiere?, ¿quién percibe el aroma?); no es necesario que se mencionen deícticos, ni que aparezca un nombre propio (mientras no sea de dioses o de lugares) en todo el poemario. “Espejo al sol” es eso, un espejo que sólo refleja lo divino que aparece en el mundo.

El nombre de “Espejo al sol” es de una solidez especial. Un espejo tiene esa capacidad “reflexiva” frente al mundo. Si se muestra frente al sol, responderá con el mismo brillo. Acá cabe mencionar que existen dos vertientes de cómo entender el espejo: por un lado, es el espejo que fue construido por el hombre. El espejo artificial que representa la conciencia del poeta capaz de reflejar lo divino que ya de por sí existe en la naturaleza, “espejo al sol”:

ESPEJO

Bebe el sol en tu rostro.
La rosa y el mirlo se contemplan
 en la nieve del árbol,
enjambre de reflejos.
Así cubre la mirada lo que miras
luces verde oro se deslizan
por frente y por mejilla.

Bebe el sol en tu pecho.
Por esa hierba fina,
 pasto de asombro,
nacerán gacelas.
Fresco trébol dobla entre los dientes. (2000:71)

El espejo puede ser el rostro donde el sol bebe, causando un “enjambre de reflejos” y donde “cubre la mirada lo que mira”. Otra vez el yo poético es sólo un espectador de este momento lírico donde la poesía se manifiesta. Parece tener más peso el tú al que se dirige el yo poético, parecen ser más importantes los elementos naturales desde donde nace la poesía. El yo, la conciencia que ve, es el espejo que tiene como destino sólo reflejar lo que observa. Prueba de esto es no saber, otra vez, a quién pertenece la frente y la mejilla por donde se deslizan luces verde oro. En los versos “bebe el sol en tu pecho. / Por esa hierba fina, pasto de asombro, / nacerán gacelas” existe una correspondencia entre ese tú anónimo y la naturaleza pues la construcción propia del verso parece dejar en paralelo el pecho como una estepa llena de “hierba fina”, metáfora del vello corporal. Las gacelas, motivo repetido en la

poesía amorosa²², puede interpretarse como referencia a la ternura del amor nuevo, por la suavidad de su piel.

Por otro lado, el espejo al sol hace referencia a un concepto de la jardinería oriental: el espejo de agua. Éste es un elemento recurrente en los jardines de Oriente (sobre todo hinduista o del budismo zen). Es un planeado estanque de aguas tranquilas donde se refleja el sol. Este espejo natural constituye un marcado símbolo en la meditación donde se refleja no sólo la naturaleza sino la condición de la conciencia misma. Tiene que ser callado y tranquilo, puede albergar lotos, peces, pero ante todo debe invitar a la reflexión sobre la posición que juega el yo en la naturaleza. En el poemario, creo que esto se sustenta con la presencia enigmática del agua en algunos poemas:

Roca de agua,
fuente.
Tiende los brazos
a la orilla del tiempo que regresa (2000:70)

Uno más que así lo demuestra:

Su cabellera a contraluz
cifra el brillo de la onda
emergiendo
sobre aguas que las alas no rozan
-el ángel duerme. (2000:72)

²² El poema de *Los cantos del Oasis de Hoggar* en Oriente es prueba de este motivo cuando la amada yace "Bajo la tienda real, con sus estacas de madera esculpidas y decoradas / que sostienen las pieles de gacelas, de cabras y de corderos, / y al abrigo de una estera de fibra".

Además, este antiguo poema es prueba del tema devocional donde el amado es alabado como a Dios: "Oh, Dassina, oh mi sultana, mi voz más grave carece de sonidos para cantar las cosas agradables; resuena, como el tobol, para la guerra, o como el violín para el amor. Y si me pidieras que dijese quién es la más bella entre las bellas de tu reunión galante. Para no faltar a la ley noble, que quiere que conteste: "Sois todas vosotras juntas", me callaría mirándote.

Y si me preguntaras:

-¿A quién amas más, a Dios o a mí?

Para no faltar a la ley santa, callaría de nuevo mirándote siempre".

<http://biblioteca-erotica.blogspot.mx/2008/03/los-cantos-del-oasis-del-hoggar.html> recuperado el 13 de septiembre de 2014.

O este otro que hace referencia al río (movimiento continuo) pero que pese a esto sigue permitiendo el reflejo:

Un río alcanza hacia el amanecer
más allá de sus cuerpos,
sin tacto,
sin oído.
[...]
Río sin fondo.
Si toca tierra
aparta sus imágenes (2000:90).

Este último fragmento refiere con más contundencia la tesis de que el espejo es de agua:

Perfil de agua,
fuente de espejos donde mira
el ala multiforme
Sierpes que el sol ondula y cambia. (2000:97)

Como se demostró, el agua aparece recurrentemente en el libro “Espejo al sol” y se puede decir que su función parece ser la misma siempre que se asoma: de ella emergen imágenes sin tiempo que reflejan la belleza del instante, la poesía. O mejor aún, reflejan claramente el ámbito natural desde donde nace el instante de la poesía, como se ve claramente en este poema:

INCURSIÓN

Un río guarda sus fronteras

Por sus aguas navegan
embarcaciones nocturnas.
El grito de los hombres
planta en el silencio
un dardo oscuro.
El sueño sobre las aguas
remonta el estuario.

Llegan del mar.
Vienen del mar tras las altas caídas.
Tocan el último puerto
-otro brillo en el agua.

A la vista de las ciudades,
vigilia de cuchillos blancos,
conciencia desnuda. (2000:81)

En él, el agua abre el sentido a la conciencia a la que la autora le atribuye el adjetivo “desnudo” que lo vuelve una prosopopeya, una personificación. El agua refleja la escena de la “incursión” a una tierra nueva. El mar de donde provienen aquellos hombres anónimos que incursionan es el símbolo de lo eterno y lo oscuro. Ellos, los que incursionan, llegan a un puerto que no es más que “un brillo en el agua”. Y ante esa visión doble, aparece el alto conocimiento, la conciencia que se desnuda. Pero ¿qué es la conciencia si no el yo propio eludido, implícito? No es un yo personal, es el yo de todos nosotros, y por eso se desnuda como el ser humano que se enfrenta a la belleza de la naturaleza para luego darse cuenta que existe un entendimiento superior donde el ego no participa. El agua cumple acá la misma función que en el jardín oriental: refleja la consciencia. Su papel es absolutamente místico. Punto aparte merece este verso: “Vienen del mar tras las altas caídas”, si como se mencionó, el mar representa lo eterno, era importante que el poema dijera que para llegar a este punto se tuvo que vivir primero ciertas “caídas”, o movimientos catafáticos. El poema es un tanto hermético al solo mencionarlo sin brindar más referencia que esto.

Sin embargo, sea cual fuere el significado del espejo: el artificial, creado por el hombre o el natural, creado por la naturaleza, éste siempre refleja la conciencia. El sol es el símbolo de lo divino. Lo que refleja es aquello que es la verdadera poesía. El espejo entonces es el poema pues es éste lo que nos permite “ver” reflejada esa verdad momentánea y bella donde la poesía se plasmó. Y en todo este proceso, el yo nunca aparece, se reduce, se limita a contemplar. Pero está ahí, siempre es. ¿Quién es uno frente a un espejo? Cuando se le mira, no se es más que el reflejo que contempla lo reflejado. El yo no existe en estos paisajes, pero el paisaje (como el espejo) no existe sin el contemplador de su propia imagen. Incluso no es propio hablar de “paisaje” puesto que este se configura desde la mirada del yo, que lo define,

lo encuadra, selecciona aspectos deseables para el ego humano. Más propio es nombrarlo naturaleza. Así, despersonalizada.

En el misticismo es recurrente la búsqueda de una anulación del yo. Los místicos, como el sufi Ibn Arabi, que cité en la introducción, han superado toda división entre consciencia y realidad, es decir, viven en la más pura unidad con Dios, según su propia construcción narrativa de la experiencia, donde afirma que “quien se conoce a sí mismo, conoce a su señor” (Ibn Arabi, 2002: 12).

En el Budismo Zen ocurre lo mismo. D. T. Suzuki explica en el primer ensayo de *Budismo Zen y psicoanálisis* (2003) cómo las concepciones ontológicas de los orientales los llevan a entenderse como parte de la naturaleza, mientras que los occidentales la observan desde afuera: “la mayoría de los occidentales tienden a separarse de la naturaleza. Piensan que ésta y el hombre nada tienen en común a no ser algunos aspectos deseables y que la naturaleza solo existe para ser utilizada por el hombre” (Suzuki, 2003:10). Este sentimiento de compenetración con el mundo que vive el oriental es equivalente al sentimiento de comunión divino, que alcanza las mayores profundidades de la vida cósmica.

Las alturas del Himalaya pueden provocar en nosotros un sentimiento de temor sublime; las olas del Pacífico pueden sugerirnos algo de infinitud. Pero cuando la propia mente se abre poética, mística o religiosamente, se siente, como Basho, que en cualquier tallo de hierba silvestre hay algo que trasciende de hecho todos los sentimientos humanos venales y bajos, que nos eleva a un nivel semejante en esplendor al de la Tierra Pura. (Suzuki, 2003: 10).

Este punto es clave para entender la poesía de “Espejo al sol”. Elsa Cross comparte el mismo interés que el budismo zen, y a decir de Suzuki, pretende entenderse como parte de la naturaleza donde se aparece el hecho poético. Al ser contempladora del “surgimiento de la poesía en la naturaleza”, al experimentar el momento exacto donde la poesía se manifiesta en la naturaleza, está de cierto modo anulando la conciencia del yo para adentrarse en eso

que contempla. En este punto, podemos afirmar que la poesía de Cross está más emparentada con la poesía oriental bajo la premisa que dicta que el poeta oriental busca fundir su yo en la naturaleza, y quizá por eso en todo el libro que se está trabajando no aparece nunca el pronombre personal yo, si acaso aparece un tú que parece confundirse con la naturaleza contemplada. Esta puede ser la razón también por la que la lectura de la poesía de Cross nos recuerde a los haikús o haikais de Oriente.

Kabir es uno de los poetas más exquisitos de la India; nació en el 1440 y atestigua en sus poemas la disolución de la consciencia en una sola unidad. “Él es todo, y todas las cosas están en Él”. Este es el punto central de su discurso poético, es la llama medular de la construcción de su imaginario literario:

Es Él el árbol, la semilla y el germen.
Es Él la flor, el fruto y la sombra.
Es Él el sol, la luz y lo que la luz alumbra.
Es el brahmán, criatura y maya.
Es Él la forma múltiple y el espacio sin fin.
Es Él el aliento, la palabra y su significado.
Es Él el límite y lo sin límite;
y más allá de lo limitado y lo ilimitado es Él, el ser Puro (Kabir, 1998: 31)²³.

Se puede apreciar en Kabir, como en todos los poetas místicos, cómo ha caído en ellos la conciencia de lo que llamaré ‘la indivisibilidad del Universo’. Todo es la misma y única cosa posible: el ser único, y la enumeración caótica, figura literaria que se ocupa con mucha frecuencia, intenta dar una idea de la sensación producida cuando el Todo se manifiesta. En Cross, todavía no se ha manifestado claramente esta conciencia, pero quiero dejar en evidencia esta nueva estética completamente diferente a la utilizada en “La dama de la torre”, puesto que acá la focalización se centra en la naturaleza, ya no en un yo que sufre.

²³ Traducidos por Julio Peradejordi.

Es también interesante detenerse en el uso recurrente del “tú” al que se le dirige con cierta admiración y devoción pero nunca se sabe quién exactamente es. Elva Macías en el artículo “Espejo al Sol de Elsa Cross” publicado en la revista *Siempre* de 1989 y citado con anterioridad, incluso los llama “héroes silenciosos”. ¿A quién exactamente se dirige la autora en cada uno de los poemas? ¿A quién se refiere cuando dice “joyeles a sus pies”, “bebe el sol en tu rostro”, “su cabellera a contra luz”? ¿Quién es la “ella” que mira las tierras bajas del poema “Premonición”? Puede ser que este ‘tú’ lírico cambie de un poema a otro, pero lo verdaderamente interesante acá es la supresión de nombres, de actitudes, de elementos siquiera sesgados que nos ayuden a identificar a quién se dirige.

Esto puede leerse como ese afán de depurar lo tangencial y dejar lo efectivamente poético, como en el concepto de poesía pura acuñado por la Generación del 27, pero más importante que eso, es revisar la actitud que el yo poético contemplativo tiene ante estos distintos *tús*, que como ya se había mencionado es marcadamente y en la mayoría de los casos de un carácter devocional. Cabe acá hacer referencia rápidamente sobre el *bhakti*, que es un movimiento religioso de la India que se basa en la devoción absoluta entre el creyente y la deidad y que Cross conoce muy bien en esta etapa de su formación. Empero, el *bhakti* supone por lo tanto una división entre el adorador y lo adorado y esto obstaculiza de cierto modo la unidad.

Sin embargo, la poesía de Cross tiene la singularidad de que enfatiza este aspecto unificador y lo logra del siguiente modo: así como el yo se diluye, el tú aparece en los poemas de Elsa Cross como un elemento no especificado porque su función es la misma del espejo: reflejar el momento exacto donde la poesía aflora. Es en el tú donde el yo sabe quién es. Él es el espejo de la contemplación; es la prueba de que el hombre existe, pues el hombre que contempla al tú con una devoción casi religiosa, sagrada, es siempre un ser que ama.

He aquí el tema principal de este capítulo, el amor, el amado contemplado. Se tiene ya demostrada en cierta medida la existencia del yo contemplativo, pero falta acotar la idea de un tú al que se le contempla. En el poema titulado “Espejo” ocurre lo mismo que caracterizará las obras completas de Elsa Cross en el futuro: la especial sensualidad para referir al tú que ella misma construye en sus textos. Regreso al poema que cité al principio:

ESPEJO

Bebe el sol en tu rostro.
La rosa y el mirlo se contemplan
 en la nieve del árbol,
enjambre de reflejos.
Así cubre la mirada lo que miras
luces verde oro se deslizan
por frente y por mejilla.

Bebe el sol en tu pecho
por esa hierba fina,
 pasto de asombro,
nacerán gacelas.
Fresco trébol dobla entre los dientes (2000:71)

La hipérbole “Bebe el sol en tu pecho” obviamente es una referencia a este espejo solar que queda relegado a un segundo plano frente al “pecho del amado”. Son hipérboles devocionales que recuerdan, junto a los elementos de la naturaleza que tan marcadamente aparecen, al *Cantar de los cantares*. La rosa, el mirlo, el espacio cubierto de hierbas finas y pastos de asombro son elementos que toma del *Cantar*²⁴. El mirlo, por ejemplo, ha aparecido ya antes en otros poetas con cierto tono místico, como en la obra de John Keats (1795-1821) y de Seamus Heaney (1939 - 2013). Ambos poetas refieren a un santo llamado San Kevin que al estar en trance místico con los brazos en cruz, un mirlo confundió un brazo de aquel

²⁴ Utilizo la aproximación de José Emilio Pacheco en editorial Era, 2009.

con una rama de árbol y anido en él²⁵. Ese es otro ejemplo claro de la anulación del yo para convertirse en parte de la naturaleza. El estilo lleno de imágenes naturales puede también asimilarse con la obra bíblica, así como la identificación del yo en el amado:

 Mi amado es mío entre las azucenas y yo soy de mi amado. Iré a su encuentro. No quiero perderme entre los hatos de sus compañeros. Díganme en dónde apacienta su rebaño y en que sitio reposa al mediodía.

 Mi amado es mío y yo soy de mi amado. Soy el objeto de su deseo. Ven, amor mío, vuelve como la gacela o el cervatillo. Antes que llegue la brisa y desciendan las sombras iré hacia ti y te humedeceré los labios mientras duermes.

Aunque el estilo del cantar parte del diálogo personificado, donde el yo poético claramente se dirige al amado, el ambiente que se concreta está definido por las imágenes de la naturaleza y lo pastoril. Las metáforas que se enuncian buscan construir la sensualidad del encuentro, del momento específico del deseo de los amantes. Quizá por eso se refiere a animales dóciles y a campos suaves. Tal es el caso de la sensualidad de Cross.

Por eso he titulado el apartado como “Entrar en el jardín” puesto que como la estética del budismo Zen propone, el artista oriental busca “entrar” en la naturaleza anulando el yo y declarándose completamente contemplativo. Y eso es precisamente lo que he querido destacar en el libro de poemas “Espejo al sol” de Elsa Cross: la conciencia del yo, serenada frente al paisaje donde aparece la poesía.

²⁵ Citado por Marcelo Pellegrini en <http://letras.s5.com/mpel260713.html> consultado el 21 de mayo del 2014.

2.2 La catábasis del poeta y su búsqueda de Dios

en *Pasaje de fuego*

El siguiente libro de la autora es *Pasaje de fuego*. Quiero aclarar que aunque se realizó una revisión exhaustiva de toda la obra, no pretendo ir metódicamente analizando cada libro que la autora publicó, sino que me detengo en aquellos en los que, especulativamente, vislumbro la manifestación específica de algún o algunos elementos que hagan que su poesía se pueda considerar mística. En el caso anterior, el de *Espejo al sol*, es precisamente la actitud contemplativa y el gusto por la imagen natural donde el yo parece desaparecer. Esta característica sigue presente en el libro siguiente al que la autora llamó *Pasaje de fuego*.

Ya antes había mencionado que la poesía donde el yo parece perderse porque predomina una focalización en la naturaleza, en el paisaje o en el jardín, es una característica de la estética oriental. Se tiene, sin embargo, que acotar eso. El haikai japonés, o los cantos del Gita se caracterizan por eso, por mencionar, imagen tras imagen, en construcción paralelística a la naturaleza como revelación o como metáfora de algo mayor donde el yo se reduce sólo a la contemplación y por lo tanto parece desaparecer. Pero quiero aclarar que esta característica también aparece en la poesía prehispanica y en general la poesía antigua de grandes culturas como los cantos de *Innana y Domusi*, de Sumeria, los *Upanishad* y el ya

mencionado *Cantar de los Cantares*. Entonces, es claro que el término oriental debiera relativizarse o ser tomado, en esta tesis, con sus respectivas reservas.

En *Pasaje de fuego* el paisaje exaltado seguirá presente, pero el yo toma conciencia de sí mismo. En los poemas que considero medulares del libro, vuelve a aparecer el yo poético pero siempre encarando un tú todavía indefinible. ¿Qué significa que el tú al que se dirige la autora no sea todavía identificable? Eso representa para la autora un momento específico en su vida en el que la definición completa de aquello a lo que se dirige todavía no está del todo dada por dos razones. Primero, por un sentido poético intimista donde se ha optado por depurar nombres específicos; y segundo, porque la autora todavía no aclara de manera abierta que este tú es la divinidad total. No es raro que la poesía de este periodo de su vida, pueda asimilarse a los textos sagrados sánscritos, *al Cantar*, a los Himnos sagrados de la India de donde toma incluso el epígrafe del libro, ambos con carácter devocional (*bhakti*) pero sin esclarecer que el amado referido es la divinidad venerada. Así como la poesía prehispánica, la azteca por detenernos en un ejemplo, donde la manifestación de la naturaleza es la manifestación de un aspecto deseable de la divinidad, en Cross, la imagen natural es la búsqueda de un aspecto deseable del Ser.

INVOCACIÓN

Por los campos desiertos
en la eminencia de un punto
a donde acuden las aves de presa,
torre de silencio,
entre piras ardientes
te he buscado.
Perros de cementerio
husmean sin prisa los rescoldos,
huellas de mi paso por la tierra,
ligeras,
pues basta el aire para dispersarlas.
En la cima de los montes,
en las marcas de ceniza sobre la frente,
en mi escritura ciega

que traza designios de tu juego,
allí te he buscado.
En el timbre agudo del silencio
a punto de romperse
-las palabras (2000:101).

El carácter devocional del yo refiriéndose al tú, sigue presente aquí. Pero en este poema con el que se abre el libro es un ejemplo claro de la búsqueda que debe haber estado viviendo la autora en ese momento. En 1981, la autora ya estaba instalada en la meditación y conocía el Siddha Yoga. Ya había buscado a Dios en todos lados, pero todavía no veía el modo de concretarlo filosóficamente. En este poema, del que solo se transcribió la mitad, el yo poético se pregunta sobre dónde poder encontrar a este tú de la divinidad: “entre piras ardientes / te he buscado”.

La enumeración retórica aparece de nuevo. Ya se había mencionado que la enumeración es un elemento constitutivo de la poesía mística (sobre todo la de Oriente) pues en esta figura, el poeta místico, es decir, aquel que ha comprendido que Dios es la Unidad indisoluble y por lo tanto nada queda fuera de su existencia y todo lo constituye, pretende enunciar “algunas” de sus cualidades. O dicho de otro modo, pretende al enunciar aquellos aspectos de la Divinidad que ha vislumbrado pero que no pueden desvincularse uno de otros.

Sin embargo, las características de cada una de las imágenes que forman las enumeraciones en el poema anterior demuestran mucho sobre los intereses místicos de la autora. En un primer momento, se ve la fuerte atracción por la muerte: a Dios lo busca en “la inminencia de un punto a donde acuden las aves de presa” o “entre piras funerarias ardientes”. Detiene la focalización frente a un paisaje de desolación donde hay “perros de cementerio” que husmean sin prisas los residuos de dichas piras. Creo que esos perros son metáfora de los hombres que, igual que la autora, buscan a Dios entre las piras “ardientes”, es decir entre

aquello que no se puede tocar, y que se puede considerar sagrado. En un segundo momento, la autora detiene la focalización del poema en “las huellas de su paso”, “en las marcas de ceniza sobre la frente” que reafirma el carácter sagrado de su búsqueda puesto que la marca en la frente con ceniza es un ritual religioso que comparte el cristianismo con el hinduismo, donde la cenizas son la muestra o el recordatorio de nuestra transición por el mundo. De hecho, las huellas que el yo poético deja en el poema, y donde busca a Dios, son otro recordatorio que no se está en este mundo para siempre y que todo se va definitivamente pues dice: “ligeras / pues basta el aire para dispersarlas”.

La prueba de esta búsqueda, la de Dios en el mundo, como el móvil principal de este periodo poético está en los siguientes versos del poema, donde dice: “[te he buscado] en mi escritura ciega, / que traza designios de tu juego”. La poeta considera a su poesía precisamente eso: la huella frágil que el viento borrará y que evidencia claramente su búsqueda de Dios. ¿Es la misma escritura una fuente para encontrarlo?

Isabel Fernández Espresate en un artículo del suplemento cultural “El semanario” de periódico *Novedades*, fechado el día 22 de noviembre de 1987 dice al respecto de *Pasaje de Fuego*: “Poesía que en algunos momentos roza lo sagrado y se convierte en medio de relación con dios (Dionisios, Baco, Kali), la escritura de Elsa Cross es un canto agudo y rítmico que no busca ser ‘artístico’ sino auténtico”. Otro crítico coincide en ver en ese Tú al que se refiere la poeta, a Dios. Omar González en *Unomásuno* (13 de febrero 1988) dice incluso: “La búsqueda onírica, danzada, del Dios absorto en su danza cósmica, percibido en su sempiterna labor de “Destructor”, el que espera y conoce el instante secreto en que cese su movimiento (el “Favorable”, el “Terrible”, el “Multiforme”), es el descenso a un sitio lejano al cielo y a la tierra, que sin embargo es las entrañas de ella misma”.

Aquí aparece un concepto fundamental. Esta búsqueda de la divinidad es para la autora un descenso. La catábasis ritual de muchas religiones. Federico Patán así lo declara al decir que “*Pasaje de fuego* significa la otra crisis. Ahora, no la que termina en el rechazo de un mundo, sino aquella que permitirá la entrada en otro, perteneciente por completo a un ámbito religioso, aunque entendiéndose el término en su sentido más amplio. Pienso que, cumpliendo el ritual del fuego, “ella” “estará en la calma” (Patán, 13 de febrero de 1982). Los cultos místéricos del Eleusis, ampliamente estudiados por, R. Gordon Wasson, Albert Hoffma, y Carl Ruck en el libro *El camino de Eleusis* (1993) prueban que lo importante de los ritos místéricos era la recreación de la muerte (o de algo parecido) donde el iniciado “caía” para luego renacer. El efecto era causado por una serie de pasos en el rito que permitía al iniciado llegar a una visión de la muerte, para luego superarla. De hecho, el motivo del fuego que ya había aparecido antes, acá es más directo: “el pasaje de fuego” puede hacer referencia directa al infierno de Dante, que a su vez puede verse como un momento específico de iniciación para luego contemplar el renacimiento o acceso al cielo. Es también, dicho pasaje, el fuego fundamental que quema la parte mortal del hombre para acceder a un nivel superior. En el mito del camino de Eleusis, la diosa Démeter quema la parte mortal del príncipe Demofonte, hijo del Rey Céleo de Eleusis. La renovación del Sol en los aztecas se hacía también con el sacrificio de un hombre quemado en una pira funeraria para que éste, luego, renaciera en forma de dios. El título escogido por la autora es sumamente claro. La estancia en un pasaje de fuego llegará al fin a un renacimiento interior. Esa instancia se visita, porque en ella se busca a Dios; cuando se salga de este pasaje, Dios se habrá manifestado.

Apareces
Destructor,
el Favorable
Terrible,
El multiforme,

desde la roca inerte
 hasta el deseo no pronunciado.
En el salto del abismo,
en el filo del hierro,
en la hora muerta del descenso,
caída
 día en andrajos,
desapareces:
Allí donde los ojos miran
tu rostro tallado en piedra.
Apareces
en la rueda de fuego,
el holocausto,
el néctar en la estancia de racimos de oro...
 (Danzo a la orilla del alba,
 mi danza muere
 junto al sueño)
Desapareces (2000:102).

El ambiente que logró el primer poema del libro es prueba del carácter iniciático de la poesía de la autora, pues es un ambiente ritual que llena de adjetivos que evocan a la divinidad, esta aparece y es nombrada con una serie de epítetos como en la antigüedad: el Destructor, el Favorable, el Terrible, el Multiforme. Aquí, el yo poético es todavía el yo propio que interactúa frente a la divinidad de manera desprovista. El poema es quizá la búsqueda de la materialización de la divinidad pero el poema es a su vez la prueba del proceso interno que vive la autora frente a esta suerte de iniciación. Se cita en el poema una caída recurrente (“en la hora muerta del descenso”, “en el salto del abismo”) ¿caer hacia dónde?, ¿desde dónde? La noción del descenso cumple la misma función del de la hoguera, otra vez se refiere aquí el nigredo o catábasis ritual pero en sentido diferente puesto que busca la resurrección, con la diferencia de que este ascenso pretende también la definición de la divinidad, cuando en el poema homónimo analizado en el capítulo anterior (Nigredo), se buscaba la definición del yo frente a la caída y el ascenso.

En este primer poema, el yo está presente, claro y asimilado, a diferencia de aquel anterior donde el yo llora en el suelo. En el poema que le sigue, dice incluso: “He visto las heridas abrirse” o también “he visto sellos invisibles marcar la piel / mientras dormía” y la presencia de los verbos en primera persona demuestran todavía un apego a la conciencia egocéntrica de la que el místico quiere alejarse. Pero si vemos el poema II, el yo sencillamente ha desaparecido:

La puerta golpea.
 Al azar
el viento procede los pasos
aroma de sal
 y caracol.
[...]
La noche va cayendo,
 noche violada.
La escaldan luces.
Impura noche luce sus mantos harapientos;
 sus astros guarda.
[...]
El dios dicta su imperio (2000:105).

La ausencia del yo refiere nuevamente a la estética oriental donde la contemplación de la naturaleza lo es todo, pues esta ha asimilado al contemplado también. El motivo de la noche es recurrente en la mística. En este poema “va cayendo” personificada como una mujer impura que luce “sus mantos harapientos”. Esta antropomorfización es muy parecida a la que aparece en *La Iliada*. Apolo (uno de los aspectos de la divinidad de la antigüedad) avanza “parecido a la noche”. Pero en este caso, va “escaldada de luces” pues es una metáfora de la superación de la noche oscura para llegar a la etapa iluminativa. El poema III sin embargo, tiene ya un cambio que aunque momentáneo, es muy interesante pues dice:

La que se irá en la noche,
 tocada por el rayo
oscilando entre el salto al vacío
y el regreso ya imposible,
mira
 tras esa puerta

donde el viento golpea
aspas de nácar
espantavientos,
tras la puerta vencida
mira
el ojo inmóvil
fijando al punto, límite y alcance
-campo rival. (2000:108)

Este poema deja en claro el proceso de alejamiento del yo que el místico debe vivir. Acá, el yo poético (que nunca ha dejado de existir sino de manera referencial en el poema) ahora focaliza a un “ella” que parece vivir una especie de desprendimiento del mundo o rito de iniciación. ¿Por qué no pensar que ese ella es el yo poético mismo?, ¿por qué no pensar que sea la autora hablando de sí misma mientras en una visión se ve desprendida del mundo para entrar en otro, en un pasaje de fuego donde se es obligatorio transitar?

En el primer verso también se habla de la noche. El espacio nocturno es recurrente en los místicos precisamente por oscuro, por misterioso. Como se mencionó antes, la raíz $\mu\upsilon\omega$, en griego es cerrar (los ojos, las bocas, las heridas), dio origen a la palabra místico, misterio, e incluso, a la palabra miope, porque de cierto modo se necesita de cierta oscuridad para acceder a este tipo de experiencias. Sin embargo, en cada poeta, el símbolo universal de lo oscuro adquirirá sentidos diferentes. Por ejemplo, debemos mencionar que para San Juan de la Cruz

El símbolo de “la noche” representa la nada, el vacío y la muerte mística. Representa el proceso del oscurecimiento del entendimiento y la auto-negación progresiva. La noche para que exista, debe ocupar una unidad de tiempo existencial; y para que sea transformante, debe constituirse en el espacio del *fiat*, es decir, el espacio de la “aceptación” activa y pasiva de la penumbra. Toda penumbra está compuesta de luz y oscuridad a la vez. La “noche” es una metáfora del arduo avatar entre la razón y la fe y el triunfo de la fe representa “la actitud anímica de renuncia y fidelidad que preside todo el proceso místico, y que, al confluir con la noción divina de la contemplación, posibilita la transformación y la unión del alma a la divinidad (Auxiliadora, 2013:42)

El símbolo de la noche (y por lo tanto de la oscuridad) en Elsa Cross está orientado a la descripción de la inefabilidad del fenómeno, específicamente en esta etapa. Ya se había mencionado que la poesía de esta segunda etapa que distingo en la autora tiene una suerte de catábasis ontológica. La idea o la sensación de la caída, “el viaje hacia abajo” aparece recurrentemente pero sólo para demostrar luego un ascenso: “Oscilando, entre el salto y el vacío” (108) “Bebedero de larvas / brocal del pozo de la muerte / y en el fondo, oh mi amor, hallarán nuestras joyas oxidadas / nuestras ofrendas vanas” (111). En el poema IV se enfatiza la inefabilidad del misterio hacia el cual el yo poético “cayó”:

Breves luces convocan el aura del oriente
[...]
Si a la noche la ebriedad se ha contemplado
bajo cientos de máscaras
y quien miró en el límite
indecible
la belleza
no ha salvado el abismo
donde yace
deshecha. (2000:112)

La “belleza indecible” yace en un abismo deshecha, pero también podemos pensar que esta misma fue mirada por un yo poético femenino que se haya “deshecha” en el abismo donde cayó. Es interesante que se hable de la mirada de lo indecible en este momento donde la construcción de un sistema místico todavía no se ha concretado del todo, pero quizá se vislumbre pues “breves luces convocan el aura de oriente”. En el artículo de Jaime Farre Buisán, llamado “Testimonios de San Juan de la Cruz sobre la inefabilidad” y que apareció en el libro editado por Mancho Duque, *Espiritualidad española del siglo XVI. Aspectos literarios y lingüísticos* (1990), se apunta efectivamente sobre el concepto de inefabilidad lo siguiente:

Ahora bien: ¿cuáles son las causas de la inefabilidad? Dentro de la misma concepción, lo absolutamente inefable solo puede ser lo que no es, es decir la nada. Por tanto, sin pretender hacer un juego de palabras, no hay nada absolutamente inefable, porque todo lo

que es tiene posibilidad de expresión, en que tiene posibilidad de ser conocido. Sólo lo que no es no puede ser conocido, y por tanto, no puede ser expresado.

Si no en grado absoluto, debemos admitir la existencia de realidades inefables de modo “relativo”. En general, serán inefables de este modo todas aquellas realidades que carecen de expresión adecuada. De algún modo, calificamos de inefables aquellas realidades en las que al expresadas verbalmente, el “verbo” no se identifica con la realidad total que quiere comunicarse o designarse.

Con todo, vamos viendo que la inefabilidad es una cualidad –negativa en cuanto privación de algo positivo- más del referente, del objeto, que del sujeto o del mismo código. Tan sólo podemos hablar de inefabilidad en el emisor, de un modo analógico e impreciso, en el caso de que aquel ignora o desconoce la palabra exacta. Del mismo modo inadecuado, podríamos calificar de inefable al código lingüístico en las circunstancias de carecer de la palabra adecuada a una realidad, hasta el momento nunca nombrada –por no ser conocida- con ese mismo código (Farrés Buisán, 1990, 153).

De este modo, el sujeto o emisor es el único que puede reconocer su propia incapacidad de decir algo. En efecto, no se puede decir lo que no es, sin embargo, el místico sabe qué es lo que vive también, aunque viva la imposibilidad de comunicarlo, paradoja realmente interesante. El Ser –si lo abarca todo realmente- ¿debe abarcar también lo que no es? Esta paradoja, perteneciente a la tradición filosófica de Parménides, revela un aspecto atrayente en la poesía de Cross. A estas alturas, la autora apenas ha tenido acercamientos esporádicos a la mística como tal, no ha construido ese “sistema místico” al cual adjuntarse pero sí ha “intuido” (como se desarrolló en los capítulos anteriores) la existencia de “eso”. Es curioso que el poemario *Pasaje de fuego* esté plagado de sustantivos de naturaleza negativa como “abismo, vacíos, cuevas, pozos, fosos, fondos, simas, valles, cataclismo” así como de adjetivos de igual naturaleza: “muertos, caídos, abismales, vacíos, negros, oscuros, mudos, ciegos, equívoco, sombrío” etc. Acá, la noción de inefabilidad no debe entenderse como una imposibilidad de existencia sino de enunciación de aquello que existe. “Oye la voz de lo divino / en la boca del antro” dice Cross en el poema V de *Pasaje de fuego* y he aquí la clave: lo oscuro, lo negativo, lo misterioso es la única vía (hasta ahora) que la autora vislumbra para enunciar aquello que existe y que intuye.

Ahora bien, en muchos de los poemas de la primera parte del poemario (I, III, IV, V) el yo poético, ausente en su mayoría o visto desde una perspectiva exógena, donde pareciera un desdoblamiento de la conciencia pues el yo que escribe habla de sí como un yo distinto (“la que se irá en la noche”, “ante sí los abismos abiertos / y ella demora los vinos más agrios / respira los aires más cerrados” (Cross, 2000, 116)), este yo ambivalente, se mira siempre con la suerte del apestado, del *pharmakós*²⁶ griego, pues dice en varios poemas.

Breves luces convocan el aura del oriente
si en su sueño ha revestido
la arrogancia
y el paso de la mugrosa por las plazas
con su cofre de huesos
y su cesta sin frutas (2000:112)

El paso de la mugrosa por la plaza representa la purificación de lo abyecto. Puede relacionarse también con la tradición *bhakti* de la India donde los devotos del dios Krishna abandonan su casa y su familia para vagar haciendo cantos devocionales. En esta tradición encontramos a la poeta Mirabai (siglo XV y XVI) quien vaga como mujer santa o *shadu*. El paralelismo con esta poeta santa de la India revela una noción especial de desprendimiento del mundo. En el siguiente poema, la desnudez es símbolo de esta humillación necesaria:

Y han de hallarla de pie,
desnuda
Ánima-mundi
escoria de la tierra (2000:115).

En este otro, ambos conceptos anteriores se reúnen al que refiere a la harapienta desnudez, pero también se ve a esa figura como un aedo “trastabillando su letanía”, haciendo referencia a la necesidad poética de cantar ante el paso por el pasaje de fuego:

Lleva al borde del acantilado

²⁶ Pharmakós es un rito recurrente en la antigüedad griega donde un hombre, inocente, era escogido para purgar las penas de una calamidad de la sociedad.

la harapienta desnudez
trastabillando
 su letanía monocorde
o escapa arena abajo
hasta el estrato puro de sal muerta:
 Corazón a destiempo (2000:121).

Este aspecto llama la atención, porque si hacemos caso a la estructura que dio Federico Patán a la obra de la poeta, encaja perfectamente esta visión del yo no sólo desdoblado de sí mismo, sino humillado (el *pharmakós* que recoge los males del mundo). Además de que puede interpretarse como una parte sustancial del proceso místico donde se humilla el ego para aminorarlo. Creo que la poeta vive la poesía como quien vive un rito. En los antiguos cultos del Eleusis, como describen R. Gordon Wasson, Albert Hoffma, y Carl Ruck en libro acá ya citado *El camino a Eleusis: una solución al enigma de los misterios*. (1993) y como también lo señala Walter Burkert en *Structure and History in Greek Mythology and Ritual* (1997), la vía purgativa o de purificación para aquel que quiera entrar en los misterios, debía llevar siempre el elemento de despojamiento del mundo, la humillación de la arrogancia del yo. En los Misterios de Eleusis, en el camino hacia el templo donde viviría la experiencia de conversión, el iniciado emprendía el ascenso mientras otros los insultaban, humillaban y rechazaban. De este mismo modo, en el mito sumerio de Inanna²⁷, la diosa desciende a los infiernos (o Irkalla) para enfrentarse a su hermana, diosa opuesta, Ereshkigal. En este viaje de descenso, o catábasis, la diosa es obligada a despojarse de todas sus joyas y sus ropas, y es obligada a pasar humillada por siete puertas una más pequeña que la anterior, para que entre al reino de los muertos, casi arrastrándose, tendida, en plena sumisión.

Sugiero, así, que la poeta Elsa Cross también ve, en este “Pasaje de fuego” la parte del rito donde “quemará” poéticamente, su mundanidad, para ser “apta” entonces de lo que

²⁷ La autora publica en 2011 la traducción del poema *Inanna, reina del cielo y de la tierra*.

espera vivir y que ya intuyó. El motivo del fuego en esta parte de la producción poética de la autora tiene una función purificadora. El yo que se desdobra en su poesía vive una suerte de iniciación donde es parte vital el desprendimiento y la humillación, es decir, la caída en el misterio, para poder convertirse en aquel que “ha cerrado los ojos y ha visto” (εποπτε).

La constante referencia a la danza en el poemario es la prueba más contundente de esta tesis que propongo. La danza aparece en muchos ritos primitivos y contemporáneos (Galovik, 2002) y cada vez que se refiere en el libro que trabajo se hace con un tono completamente ceremonial. Se danza en un ámbito mortuorio, nocturno, crepuscular y se hace así (en un ámbito de oscuridad) para propiciar “la caída anhelada”. Se danza siempre “a orillas del abismo”:

Apareces,
en la rueda de fuego,
el holocausto,
el néctar en la estancia de racimos de oro...
 danzo a la orilla del alba,
 mi danza muere
 junto al sueño (2000:102)

Se hace referencia otra vez a la luz que no llega directamente, pues se danza en “la orilla del alba” como quien vislumbra otra vez la iluminación en “racimos de oro”. Otro poema lo ratifica:

Fiesta de insectos
el contagio carnívoro
brilla sobre los cuerpos
en el rictus de una danza atroz. (2000:106)

Acá, “la danza atroz” se encuentra enmarcada por un ambiente natural adverso, con insectos que contagian la necesidad carnívora del iniciado. Pero esta danza recurrente es dictada por una voz, la divinidad quizá que entrega el frenesí al iniciado:

Un juego no sabido

le arrebatan los pies.
[...]
voz
que tan francos movimientos dicta
a la danza de espinas erizadas (2000:118)

En este último ejemplo, la danza no solo es motivada por el desmembramiento primitivo. En *Las bacantes* de Eurípides, existe una referencia a este desmembramiento o *sparagmos* (σπαράγμος) cuando las bacantes, entre las que se encontraban Ino y Agave, en completo trance, cercenan la cabeza del rey Penteo. Al igual que en este poema, se danza sobre sangre porque es una danza ritual, iniciática, después de la desmembración (y probablemente de la homofagia, para volver a lo divino parte del yo):

Danza
 decapitando sus dioses ebrios
dios
 danzando sobre sangre
 montañas deshuesadas
sangre plumas cabellos
 vertederos
collar de cráneos (2000:129).

En estos ejemplos donde se menciona la danza, el término siempre se vincula a un sentido negativo y doloroso. Es una danza de la muerte, o atroz, o es una danza de espinas erizadas. En el último ejemplo la danza que se realiza sobre sangre aparece manifestada en la misma construcción de los versos. La mirada del lector parece marearse al seguir el trazo del verso que invariablemente obliga “a danzar” la mirada.

La embriaguez enfatiza la sensación del rito que habita en los poemas de “Pasaje de fuego”. No se dice nada nuevo al señalar el uso de sustancias expansivas del yo en muchas culturas (el kikeón en los ritos eleusinos, una bebida de cebada donde un hongo de carácter psicotrópico propiciaba la iniciación (Wasson, 1993)). Así, el peyote en la sierra tarahumara o el uso de los hongos en la documentada tradición chamánica:

Ante sí los abismos abiertos.
 Y ella demora en los vinos más amargos
 respira los aires más cerrados.
 Rompe todo vínculo,
 y sin querer
 Envía destrucción con sus hechizos
 castra con el filo de la lengua
 finge, roba, adúltera, comete incesto,
 danza sobre huesos (2000:117)

Pero, ¿a quién o a qué se propicia? La paradoja y la rica adjetivación, así como el uso de epítetos, características todas de la literatura mística, enuncia recurrentemente una deidad que por curioso que parezca no se puede enunciar. “El Nombre impronunciado” le llama la autora y esto recuerda completamente al epíteto que describe a Dios como “el innombrable” en la tradición judía. También le llama: “Destructor, el Favorable, Terrible, el Multiforme” (poema “Invocación”, 102) o le adjudica naturaleza femenina: “Oh²⁸ Tenebrosa, o Pálida, Suntuaria” o remite a figuras primitivas de la humanidad: “León de oriente, Toro que mata, Serpiente que desliza al oído / sus silbos hechizados”. El hecho de referirse a fórmulas clásicas de ciertas tradiciones (el toro, la serpiente, omnipresente en la tradición hindú y griega, por ejemplo) manifiesta la corporeidad de Dios, la poeta ya se ha decidido a darle nombre (aunque este a veces sea El innombrable) o lo toma prestado y le llama Dionisio, dios de la embriaguez y lo nocturno.

El hecho de nombrar, aunque de manera indirecta, a través de sus adjetivos, sus atributos o sus manifestantes, de alguna manera indica que se está aceptando su concepción y su naturaleza. Dios ya está presente en todas las cosas. Apareció, por primera vez en el sueño, como se deja ver en los versos:

²⁸ El uso del vocativo empieza a aparecer con frecuencia en la obra de Cross. También es frecuente en la literatura antigua: los ya mencionados *el Cantar de los Cantares*, *los poemas de Inanna*, por ejemplo. El vocativo tiene un carácter reverencial, donde el yo poético muestra una exaltación ante el objeto que contempla.

He visto sellos invisibles
marcar la piel
 mientras dormía
aquella que habla al sueño
y llena al aire de signos (2000:102).

Hay que prestarle atención a la amplia reiteración del concepto del sueño en este poemario pues es, para la autora, la primigenia puerta de acceso a la experiencia. Quizá este tópico provenga de la atenta lectura de Saint-John Perse. Para ambos, el sueño es donde se “ve”; es en la actividad onírica donde las primeras “sensaciones” aparecen según lo evidencian también estos versos: “Ah, tentación del sueño para siempre” (Cross, 2000, 122). O “Caen ardientes celosías. / Agosta los límites del sueño / y cruza el blanco pasmo / con los ojos cerrados” (Cross, 2000: 125).

Sea como sea que haya “visto”, estas enunciaciones no hablan de una unión o un matrimonio con lo divino. Sin embargo, el hecho de reconocer e intentar nombrar una suerte de caída frente a una divinidad, claramente prepara para el ascenso, la anábasis ritual de su poesía. El ascenso simbólico del mundo en donde se tendrá muy claro el sentido del ser, la vía, la respuesta a las grandes preguntas vitales que causaron crisis en la juventud. Por ahora queda muy claro que la poesía de esta etapa, se dedica extraordinariamente a exponer cómo el yo poético se enfrenta y comprende a la divinidad. O dicho por la misma poeta:

Un paso de danza
 se detiene:
relato no lineal
de la que busca
al dios
y en todas partes mira sus fragmentos (2000:118).

2.3 La superación de la catábasis: la sensualidad del mundo y la embriaguez

en *Bacantes*

Cuando se arriba al que cronológicamente es el siguiente libro en la obra de Cross, ya se ha visto que se sigue una línea poética y vital que recuerda un camino o una vía que puede representar una hermosa manera de coincidir con la mística. El descenso representado por el uso de recursos estilísticos propios de los ritos de iniciación en los poemas anteriores (*Espejo al sol* y *Pasaje de fuego*) ahora parece difuminarse. Los elementos a los que la autora recurre en los siguientes libros *Bacantes*, *Destiempo* y el *Divan de Antár* parecen unirse para producir una sensación de placer sensual, acentuado por la aparición insistente de elementos naturales.

Esta vuelta a un jardín natural o al *locus amoenus* constituye a su vez la manera en la que la autora se entiende a sí misma en el mundo. Después de la inmersión que vive dentro de la doctrina mística del Yoga y después de las recurrentes lecturas de textos clásicos de la India, es muy lógico pensar que la estética que impera en su lírica se modifique hacia la construcción de las bondades y bellezas de la tierra. El mundo se vuelve un jardín. Quiero dejar en claro que estos poemas, a pesar de recordar un *locus amoenus*, no necesariamente refieren al tópico que surgió con la obra bucólica de Teócrito, los *Idilios*, “*et in Arcadia ego*” puesto que esto referiría a un momento de inocencia en la vida humana. De hecho, el tópico “*Et in Arcadia ego*” se debe relacionar de manera referencial con el *Ubi sunt*. Literalmente “¿dónde están?”, este tema latino se pregunta por aquellos momentos idílicos e inocentes que

se vivieron y que se ha ido. La poesía de esta etapa de la autora no construye o reconstruye un lugar idílico, pues no lo añora ni se pregunta dónde quedó. Simplemente entiende el mundo como un espacio idílico en el que existen todavía muchas fuentes de placer y sensualidad.

Este entender el mundo como fuente de placer provino de las experiencias nacidas de la inmersión en la cultura y la filosofía hindú por lo que no se debe leer este periodo como un retorno a la inocencia, sino una nueva visión de lo sagrado y lo espiritual. Una de las radicales diferencias entre las religiones cristianas occidentales y las religiones orientales es que, en una gran mayoría de casos, la separación cuerpo-alma no ocurrió. El catolicismo, por ejemplo, al separar el ser humano en su constitución de cuerpo y de alma invariablemente categoriza como malo el primero y buena el segundo. Es decir, al asociar el alma como la parte etérea, eterna y pura del ser humano, deja al cuerpo como la parte sucia, corruptible y mala.

Esta división no existe en Oriente. La carne puede ser una vía para la purificación y no existen, en muchos de los casos, mas no en todos, tabúes que discriminen al cuerpo. El erotismo está ampliamente ligado a la experiencia extática y es parte fundamental de muchas vías del misticismo oriental. Citar aquí ejemplos sería alejarnos un poco del objetivo, puesto que existe la tendencia a pensar que el hinduismo es una sola religión cuando en realidad existen muchas variantes y disímiles características; si se buscan las referencias, Vicente Fatone puede aportar mucha luz en el libro *Introducción al conocimiento de la filosofía de la India* (1942). Baste decir que al entender el cuerpo y el alma como unidad y no de manera dicotómica, vuelve la experiencia erótica y sensual al mismo tiempo, mística y espiritual.

Centrados en el tema, el libro de la autora que se revisa ahora fue titulado *Bacantes*. Apareció por primera vez en 1982 y fue recuperado en su totalidad en la antología *Espirales*,

poemas escogidos del 2000. En él veo, sobre todo, dos conceptos fundamentales que lo ligan a la literatura mística: la unión sensual del yo poético con la naturaleza (entendida como un jardín, un edén) y también el hecho de que en estos poemas aparece una confusión reiterada entre el amado y Dios, aspecto natural en la poesía mística de muchas culturas como lo prueba el *Cantar de los Cantares*, *El tratado de la Unidad*, ya mencionados en este trabajo, o los *Cantos del oasis de Hoggar* y (mucho más moderno) el *Gitanjali* de Rabindranath Tagore.

Se debe iniciar dando énfasis al hecho de que la autora ha abandonado acá todo afán de dolor o tristeza. El tono de sus poemas es de completa sensualidad (entendida ésta como lo dicta su raíz, *sensus*, es decir, sentidos). Hay un despliegue de usos retóricos e imágenes que remiten a la exhortación de los cinco sentidos. Los colores, los olores, las sensaciones en general, parecen maximizadas, como en los siguientes versos: “El sol dibujaba en nuestros cuerpos / la sombra de las hojas” (2000:135). O en estos otros “Fiesta era la lluvia sobre el monte” (2000:137), “Nos saciamos de mieles” (2000:139). O en estos versos completos:

Y sin embargo veía esos pájaros amarillos
emigrados del norte.
Cantaban posados en una rama,
se hacían el amor (2000:143)

En los ejemplos anteriores, los motivos provenientes de la naturaleza como el sol, la miel, las hojas, interactúan junto con los cuerpos, en un espacio donde hasta las aves se hacen el amor. El imaginario del poema se ve constituido por visiones idílicas y edénicas. En algún otro momento del poemario, la naturaleza, fuente de la sensualidad, aparece distorsionada por la embriaguez del yo poético, un elemento que cobra mucho sentido acá. Así lo afirma la autora misma cuando se refiere al poemario que estoy trabajando:

Lo de *Bacantes* por otro lado, ubica en un espacio mexicano un tema muy viejo, justamente el del título. Utilicé ahí un epígrafe de Apollinaire extraído de "El músico de Saint-Merry", que muestra ese mismo fenómeno dionisiaco de las mujeres que siguen, en ese caso, a un

hombre que toca la flauta: "¡Hombre! ¡Ah Ariadna! Tocaba la flauta y la música guiaba sus pasos", dice Apollinaire, cuando describe al tropel de mujeres que va detrás de esta figura dionisiaca y órfica. En mi poema no se trataba tanto de la idea de Eurípides sino de una celebración dionisiaca. Es un poema de juventud, una crónica de lo que en México llamamos reventón (o farra), y está expresando lo que se vivía en esos años. En el caso del poema hay una banda de muchachos que van de un lado a otro consumiendo sustancias poco acreditadas. Pero es en realidad una exaltación vital²⁹.

El aspecto dionisiaco del poemario también ofrece una concepción interesante de la espiritualidad. Dionisio o Baco, dios del vino, representa la parte oscura de la espiritualidad griega pero, al mismo tiempo, es algunas veces referido en la acción del éxtasis como “el libertador” (*Eleutereus*) o el dador de vino (*Acratoforo*). En los misterios eleusinos de la antigüedad, aparece recurrentemente como el dios propiciador del nuevo conocimiento o renacimiento (él mismo nació dos veces, *di – onisio*) y el gran helenista Giorgio Colli menciona en el libro *La sabiduría griega* (1998) que:

Con Dionisio la vida se muestra como sabiduría, sin renunciar a su torbellino vital: ahí está el secreto. En Grecia, un dios nace de una contemplación entusiasta de la vida, de un fragmento de vida que se pretende inmovilizar. Y esto ya es, en sí mismo contemplación de la vida entera, en su inmensa amplitud. Pues bien ¿cómo es posible abarcar toda la vida, en una visión de conjunto? Esa es precisamente la presunción más arrogante del conocimiento. Si se vive, es que se está dentro de una determinada vida. Pero pretender situarse dentro de toda la vida en su conjunto es exactamente lo que provoca el nacimiento de Diónisos [así lo llama Colli, según su escritura griega], como el dios de donde brota la sabiduría (15).

Podemos entender que el proceso iniciático que atribuyo a los libros anteriores ha tomado un cariz distinto: se pretende ya la sabiduría, por lo que se ha abandonado la búsqueda ciega del iniciado “que busca pero no sabe qué buscar”. Pero debemos considerar un detalle fundamental. Es un poco después de esta época que se cristaliza el libro *La realidad transfigurada: en torno a las ideas del joven Nietzsche*, proveniente de la tesis de maestría donde Cross había desarrollado su visión acerca de *El origen de la tragedia* y donde había

²⁹ De la ya citada entrevista de Julia Azzareto (8 de noviembre 2008): <http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/entrevista-a-elsa-cross-67803.kjsp>

ahondado en la idea de Dionisos. Al respecto dice en un apartado llamado “La orgía dionisiaca”:

Dios demótico, Dionisos aparece en el ámbito del *pantheon* helénico como un fruto completamente extraño. Es el dador imparcial y a diferencia de los otros dioses, aun de Eleusis y Delfos, de quienes pretendían descender las familias ilustres de las ciudades, Dionisos no veta su culto a ninguna capa de población ni discrimina a favor de ninguna condición, sexo o edad. Eurípides hace aparecer a Cadmo y Tiresias, ya ancianos, tomando el tirso y prestándose para acudir a la celebración para honrar al dios. Así Dionisos, único mortal entre los dioses, será el único que participe al hombre de su divinidad.

La orgía dionisiaca congrega una multitud de aspectos. La danza, compulsiva e incontrolable, persecuciones, despedazamientos, omofagias; todo ello inducido por un elemento transfigurador, el estado de locura religiosa que algunos autores han llamado menadismo. Erwin Rohde lo define como un “desequilibrio psíquico temporal, en que el espíritu pierde la condición de sí mismo para dejarse dominar como un ‘poseso’ por fuerzas extrañas a él. Otros autores incluso Nietzsche, a veces lo hacen provenir de la ingestión de sustancias estimulantes, como vinos y otras. Una interpretación más sugerente es la de Otto, [...] pues dice que la locura de las bacantes se debe al hecho de que Dionisos mismo está loco (Cross, 1985:47).

Las entidades que son referidas en el poemario de la autora son “bacantes”, personajes femeninos consagrados al vino y al éxtasis. La poeta conocía claramente esta fuerza vital personificada en el dios Dionisos puesto que la había estudiado e intelectualizado. Pero el poemario que ahora se revisa prueba que esta fuerza dionisiaca había tocado a la autora no solo de manera intelectual. Las bacantes que define Cross en sus poemas no tienen nombre pero entre ellas se mezcla un yo poético que da evidencia de un amante principal, al que ve dormir, embriagarse, comer. Es muestra esto de la búsqueda orgiástica del conocimiento. Giorgio Colli también menciona en el mismo libro que:

Aquí precisamente radica el origen más oscuro de la sabiduría. La presunción del conocimiento que se manifiesta en esa avidez por sacarle jugo a la vida, a la vida entera en todas sus consecuencias, el extremismo y la simultaneidad de la contradicción³⁰, todo apunta

³⁰ La contradicción natural que representa Dionisio la vive el místico. En el libro *Mística y depresión: San Juan de la Cruz* (1997) Javier Álvarez afirma que aquel que vive la experiencia acepta como propia la inexpressividad del estado extático pero si lo intenta comprender o, peor aún, explicar en lenguaje, tendrá invariablemente que aceptar la contradicción como parte del proceso racional. Lo lógico lineal deja de ser la única opción del entendimiento. En el libro de Ernst Tugendhat, *Egocentricidad y mística, un estudio antropológico* (2004) se demuestra cómo esta manera de vivir en la contradicción y entender el mundo a partir de la paradoja de lo racional es el modo común de muchos pueblos ágrafos.

a la totalidad a la experiencia inenarrable de la totalidad. Diónisos es, por consiguiente, un impulso insondable, el elemento áqueo sin fronteras, el torrente de vida que se precipita en cascada de roca en roca, el vértigo del vuelo y el desgarrón de la caída. Es lo inexorable a través de la fragmentación, lo que vive en cada una de las laceraciones del cuerpo sutil del agua cuando se estrella contra las incisivas rocas del abismo (1998: 16).

Quizá no sea coincidencia que el primer poema del libro “Bacantes” dice:

En la fuente nos hemos sumergido.
A su corriente dejamos nuestros cuerpos
como barcos errantes,
tierra que se desprende
llevándose la orilla a espadañas.
Fluimos por sus transparencias
y en el fondo de ese lecho
nuestras piernas rozaban un musgo suave.
Plantas se enredaban a nuestros pies. (2000:135)

Donde la corriente es clara metáfora de una fuerza interior que domina el cuerpo o la corporalidad del yo poético, el río aparece como una manifestación de “la vía natural” o el camino a seguir. Es interesante que esta vía, marcada por “las orillas del río que se desprenden”, parezca desvanecerse. El símbolo del camino o de la vía a seguir no proviene de la civilización sino de la naturaleza. De algún modo, se dejan llevar por el río, como por la vida, y la orilla también se desdibuja para que los cuerpos –barcos errantes o barcos ebrios– no parezcan tomar importancia de a dónde dirigirse; muy por el contrario, se dejan llevar por la fuerza o la corriente. Esta fuerza vital es precisamente Dionisio en su elemento, el agua.

Por otro lado, en el fondo del lecho, las piernas de los protagonistas del poema que “fluyen en sus transparencias” sienten el placer de rozar los musgos (algas) del fondo. Deja la idea clara de que la sensación placentera impera sobre todo, incluso sobre las preocupaciones del futuro. El libro tiene esta constante, lo sensual o sensorial domina sobre lo reflexivo, y así, el espacio se concibe como un jardín natural. Más adelante los versos son:

Sentíamos el paso de esos peces
que a un descuido, decían,
se pegaban en los muslos de las mujeres.
Y todo el tiempo una frase en los oídos

pulsando al límite sus cadencias más altas.
Río abajo veíamos las ramas contra el cielo.
El sol dibujaba en nuestros cuerpos
la sombra de las hojas.
La brisa traía tu olor.
Pasamos bajo un sauce
y sus ramas detenían de los cabellos
todo el impulso río abajo (2000:135).

Lo sensorial domina el poema, como el verso “sentíamos el paso de esos peces” donde la aliteración lleva el siseo del agua con su vaivén de peces; es decir, predomina lo auditivo (“Y todo el tiempo una frase en los oídos”) y lo visual (“veíamos las ramas contra el cielo / El sol dibujada en nuestros cuerpos / la sombra de las hojas”). Pero más interesante es notar que la autora vuelva a mencionar ese “tú poético” al que se dirige de manera esporádica en otros poemarios. En este caso, el verso “la brisa traía tu olor” representa la materialización sensorial de ese destinatario que se puede confundir con el ser amado. Su presencia se percibe por una cualidad no necesariamente presencial, como el olor que trae la brisa, vemos además cómo la naturaleza se encuentra siempre unida a este.

Otro aspecto que deseo hacer notar es que al final del poema, un muy importante elemento natural, un sauce, intenta detener el impulso vital que hace mover, fluir, a las entidades del poema. El “nosotros” enreda sus cabellos en las ramas del sauce, como si este pretendiera detenerlos. El sauce es una metáfora muy clara de lo estable, lo limítrofe, es decir, aquello que está “plantado” en la orilla de la realidad y sirve de punto de referencia para detener o contener un poco la fuerza vital o impulsiva. El uso del árbol como *axis mundi* aparecerá recurrentemente en la obra de Cross, y también es un tópico de la literatura universal³¹ y lo revisaremos en otros poemarios. Sobre ello, Cirlot, menciona en su *Diccionario de símbolos*:

³¹ Quiero recordar como ejemplo el poema sumerio de *Los himnos de Innana* donde el llamado árbol “Huluppu” es rescatado del Tigris por la joven diosa; suponemos, se había desprendido de la orilla (como se

Asociaciones entre árboles y dioses son muy frecuentes en las mitologías; Attis y el Abeto; Osiris y el cedro; Júpiter y la encina; Apolo y el laurel, significando una suerte de “correspondencias electivas”. El árbol representa en el sentido más amplio, la vida del cosmos, su densidad, crecimiento, proliferación, generación y regeneración. Como vida inagotable equivale a inmortalidad. Según Elíade, como ese concepto de “vida sin muerte” se traduce cronológicamente por “realidad absoluta”, el árbol deviene dicha realidad (centro del mundo). El simbolismo derivado de su forma vertical transforma acto seguido ese centro en eje. Tratándose de una imagen verticalizante, pues el árbol recto conduce una vida subterránea hasta el cielo, se comprende su asimilación a la escalera o montaña, como símbolos de la relación más generalizada entre los tres mundos (inferior, ctónico o infernal; central, terrestre o de la manifestación; superior, celeste) (2004:91).

Además, el poemario representa, como se mencionó antes, una evocación a lo dionisiaco que hay en lo humano. La figura báquica aparecerá luego no sólo como estado de embriaguez sino como de éxtasis mismo. En otro poema se muestra claramente cómo este tú al que se refiere el yo poético adquiere carácter no sólo de bacante sino de guía. El estado de embriaguez es al mismo tiempo el estado de veneración:

II

Ovación.

Te levantaban en hombros
te llevaban cuesta abajo a celebrar.
A cada salida de ese pueblo, un templo.
Las siete puertas resguardadas por los arcángeles decían,
y el nuestro en suerte se embriagaba en los portales,
hablando del cielo y del infierno
como de sitios separados por dos pulgadas
dentro del cuerpo (2000:136).

Al igual que la figura órfica y dionisiaca, vemos en estos versos cómo se revela la unión de lo bueno y lo malo en unidad dentro del cuerpo. Las siete puertas resguardadas por los arcángeles pueden referirse a siete templos ubicados en una geografía específica pero me decanto por pensar que esta geografía específica se refiere al cuerpo: para ciertas tradiciones

desprenden peñones en el poema de Cross) y la joven diosa Innana lo rescata para plantarlo en su jardín y hacerse con él un trono y una cama, símbolos de su consagración como reina-diosa y mujer. El árbol es así la base a la cual asirse en un momento donde la duda, en el poema sumerio, y la embriaguez en el poema de Cross, confunde los sentidos.

el cuerpo tiene nueve puertas. En este caso son solo siete, porque los ojos no ven todavía. Además, la tradición budista habla de siete chacras dentro del cuerpo. La antítesis “cielo – infierno” se encuentra situada precisamente dentro de esta geografía corporal. En el siguiente poema, el tú poético es mucho más claramente identificable con la figura órfica que llega con encantamientos, es decir, el bacante que posee el conocimiento, la sabiduría. Además se constata que continúa con el mismo tono:

III

Nada de tus presagios santos.
Las mujeres te esperaban como un advenimiento,
y llegaste con mariguana en los bolsillos,
quién sabe de cuáles correrías salido apenas.
Y tenías algunos enigmas que responder
como a la Reina de Saba.
Te reías de verlas tan piadosas,
tus hermanas de leche,
y como Shiva en el bosque de los Pinos,
desplegando un gran falo
las sedujiste en las barbas de sus maridos,
los ascetas.
Y ellas te siguieron.
Ninguna maldición te alcanzaba,
oh Fumador-de-Hierbas-intoxicantes.
Arriba, señales de espejos en las ramas
la tierra quieta esperando,
como en día de mucha fiesta (2000:137).

Este fragmento hace referencia al mito de Shiva en el bosque de los Pinos, donde el dios transfigurado en viejo baja para danzar y seducir a las esposas de los ascetas quienes, por envidia, mandan un encantamiento para que el pene se desprenda de su cuerpo. La autora Nora Pasternac, en el artículo “Hermetismo y transparencia: Elsa Cross y José Emilio Pacheco” que se encuentra dentro del libro *Escrituras en contraste. Femenino/masculino en la literatura mexicana del siglo XX* (2004) analiza este poema y demuestra cómo la figura del amado se confunde acá con la divinidad, Shiva.

En la mayoría de los templos dedicados a Shiva, el objeto principal de devoción no es imagen del dios sino una *linga*, o símbolo del falo de este dios, montado sobre un *yoní*, o símbolo igualmente estilizado de la diosa [Parvati, mujer de Shiva]. Existen varios mitos que explican cómo llegó Shiva a ser adorado de esta forma. El más interesante es el que narra el encuentro de Shiva con las esposas de los siete sabios, o rishi, en el bosque de los pinos. Según una versión de este mito, el dios Shiva entró al bosque bajo la forma de un terrible asceta desnudo, con el cabello enmarañado, los dientes afilados, los ojos inflados, el cuerpo untado con cenizas, y el pene y los testículos ornamentados con polvo blanco y negro. Gritaba, cantaba, bailaba y se reía ferozmente mientras buscaba limosnas. Su virilidad y energía hechizaron a las esposas de los siete sabios y éstos al enterarse del enamoramiento de sus esposas, sin saber que el asceta era el mismo Shiva, trataron de lanzarle una maldición: que su pene, o sea su *linga*, cayera por el suelo. Aunque la maldición no afectó al gran dios, éste aceptó cortarse el pene por su propia voluntad. En ese momento el universo dejó de funcionar: el sol no daba luz ni calor, las estaciones desaparecieron, y los sabios perdieron su virilidad. [...] Brahma les pidió que construyeran una imagen del *linga* caído del dios y que empezaran a adorarlo. Con esto halagaron a Shiva y el universo volvió a la normalidad (Lorenzo y Preciado Solís, 1996:134)

Esta extraordinaria visión del asceta orgiástico, embriagado por un éxtasis singular suele imantar a todo aquel que se encuentre cerca. Esta atracción es sinónimo de esa fuerza vital dionisiaca que Nietzsche abordaría en el muy estudiado libro *El origen de la tragedia*³². Y es también la fuerza vital que hace correr los ríos. En el poema de la autora, otra vez el asceta, el místico, el órfico-bacante y el amante se transforman en uno. La confusión entre amante-dios se va repetir en el poemario, como se ve en los siguientes ejemplos:

Vinos dulcísimos
dejábamos caer por la garganta.
Nos saciábamos de mieles.
Y en lo alto de la noche
la gracia inaudita de tu cuerpo (2000:139).

¿Es, el receptor de este poema, una entidad incorpórea que se repite en el cielo? El efecto de confusión o extra corporalidad que vive el sujeto, al cual, repito, llamo “amante” por el tono reverencial al que se le dirige, nos recuerda por supuesto a los cantos o himnos místicos dedicados a los dioses de la India. Incluyendo a Shiva. La noche, un motivo ya

³² La misma Elsa Cross como ya se mencionó en páginas anteriores, la autora ha profundizado sobre esta figura fundamental. El trabajo fue publicado después por la UNAM en 1985 con el título *La realidad transfigurada, en torno a las ideas del joven Nietzsche*.

recurrente en la poesía de Cross, acá aparece como un punto máximo de la geografía simbólica del poema, pues separa lo alto de lo bajo y allá, en lo alto precisamente, la gracia inaudita del cuerpo del amado se repite. Además de que se reitera la unión con lo natural, el sujeto referido es al mismo tiempo un guía:

Tanto espanto
tanta belleza creando en torno un vacío
nos succionaba como ojo de tempestad.
Y te dabas a mi deleite.
Te seguimos en el descenso hacia tus antros.
Y en el fondo solo había
patas de insectos rozándonos la espalda,
alas de mariposa.(2000:140)

La catábasis vuelve a manifestarse, pero hay acá una diferencia muy marcada. El principio ya no es el de caída inevitable, sino el de búsqueda y decisión; el yo poético se dirige por su propia conciencia hacia ese inframundo. Como Orfeo, como Hércules, como Perséfone que bajan al inframundo pero con la cualidad demostrada de que regresarán de ese viaje. En algunos poemas, como este, el tú es representante del espacio incorpóreo; en algunos otros, esta entidad vuelve a la corporeidad y a lo cotidiano:

De pueblo en pueblo con las ropas manchadas,
los cabellos al viento,
comíamos, oh dioses, vuestro soma:
hongos llenos de tierra.
[...]
Y esas gotas a punto de caer sobre la tierra
yo las recibo
desde lo alto mirábamos el valle
y tú pedías fruta (2000:141).

Aunque todavía no podemos afirmar su corporeidad, el tú del poema puede pedir fruta para ser alimentado o puede pedirla como ofrenda divina, ambas lecturas son pertinentes. Al mismo tiempo emite “esas gotas” que el yo poético recibe a manera de bendición. Otra vez se manifiesta esta geografía poética donde la verticalidad o la altura cobran siempre un papel importante. En el poema número VIII, donde se describe un instante en esta fiesta orgiástica,

hay un momento en el que se detienen las bacantes y su respectiva figura órfica a comer en un mercado, el tú vuelve a ser un hombre, un ser humano común, con necesidades cotidianas:

Tu cara raspaba.
Bajo los toldos del mercado
un brillo verde sobre tu frente.
Tus ojos, salidos de qué lumbre,
de qué parajes hoscos,
veían sin ver los platos de comida (2000:146).

Efectivamente, en medio de la cotidianeidad, el tú sigue siendo un guía que ya pasó por “el pasaje de fuego” y tiene cualidad de ‘epopté’ o “del que ha visto” pues sus ojos han salido de cierta lumbre no conocida aún. Pero no es sólo enumerar el hecho de la confusión entre lo divino y lo terreno que vuelve a este poemario místico. Es este sentido erótico, hedonista, que proviene de la sensualidad, es decir de la exaltación de todos los sentidos y que a su vez es propiciado por la embriaguez, el éxtasis que proviene de “consumir sustancias poco acreditadas” como mencionó la misma autora. Dicha exaltación o éxtasis por vino que también es conocida como la *sobria ebrietas*³³, la embriaguez que revela la verdad. En este poema, aparece en forma de la semilla de la pasionaria (planta de la familia de la passifloracea) que tiene cualidades psicotrópicas.

Guardábamos sus semillas
y pasionarias que dejábamos secarse en la ventana
con sus coronas de pistilos morados
como espinas (2000:148).

³³ “El historiador H. LEWY, en su obra *Sobria ebrietas. Untersuchungen zur Geschichte der antiken Mystik* demuestra concretamente que, en el siglo I de nuestra era, el filósofo judío Filón de Alejandría introdujo el término «sobria ebrietas», para determinar una experiencia espiritual de primer orden, que en principio no es estrictamente religiosa, aunque también acabó teniendo tal equivalencia. En el griego de Filón, el término es μεθη (ebriedad) νεφελιος (sobriedad). Esta expresión no se debe al culto dionisiaco, ni se encuentra en los textos relativos a los misterios de Dionísos, sino en los libros de la escuela o escuelas neoplatónicas que en la Historia de las Ideas que se conoce como Teosofía” menciona Cruz en el artículo “*Sobria Ebrietas, Nietzsche y las complejidades del espíritu*” (2013).
<http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/831/4/2.%20SOBRIA%20EBRIETAS,%20NIETZSCHE%20Y%20LAS%20PERPLEJIDADES%20DEL%20ESP%3%8DRITU,%20JUAN%20CRUZ%20CRUZ.pdf>

O en este otro donde se habla de un mosto (quizá por referencia griega o árabe con el arrope) que hacía arder el cuerpo:

Y la sonrisa inextinguible,
pues en cualquier parte
renacían,
Estrepitoso, Delirante.
Bebíamos mosto de su boca.
nuestros cuerpos ardían (2000:150).

En otro poema, los bacantes se identifican con “aves que se pierden” por efecto de la embriaguez, y el motivo del fuego vuelve a aparecer para iluminar el camino o la vía:

Nos perdimos como esos pájaros
día y noche entre las ramas,
saltando de la ebriedad
al delirio que nos poblaba los caminos
de bestias fosforescentes
o hacía pasar centellas como bolas de fuego (2000:151).

La *sobria ebrietas* está presente en muchos ejemplos, pero valga uno más que refleja la condición de sabiduría que otorga la embriaguez al permitir “oír con el cuerpo entero”.

Intoxicados,
con las miradas puestas en otra parte,
oh veleidosos,
propiciando los manes de otra estirpe,
nos saciamos de belleza.
Ebrios,
oíamos con el cuerpo,
dictábamos modulaciones extrañas,
disonancias (2000:154).

Algunos poemas pretenden, según mi punto de vista, crear la correspondencia poética entre la embriaguez y el éxtasis. Lo sensorial se vuelve múltiple y en un poema en específico, el número VI, donde existe una especie de despersonalización retórica, se manifiesta aquello que quizás no sea tan propio del misticismo o del éxtasis, pero que sí recuerda el fenómeno psíquico proveniente de la embriaguez. La entidad referida, o el yo poético, parece despersonalizarse o desdoblarse retóricamente. En este poema, el yo poético se separa de sí

mismo para referirse a una “ella”. Existe un desdoblamiento donde la mente y el cuerpo parecen separarse. Es al final del poema donde el afán místico se retoma. Este “ella” observa, dentro de su mente otra mente que observa. No puedo evitar pensar en ese yo observador del que habla Deikman (1986) y que también menciona el mismo Muktananda (2001) a su manera.

El concepto es el siguiente: la necesidad de hacer callar el pensamiento para poder comprender que nos encontramos dentro del ser es lo que se llama de manera general meditación. Esto implica la detención del discurrir del pensamiento por un silencio donde el yo también se anula. A este punto de meditación también accedieron San Juan de la Cruz y Santa Teresa. Esta última lo llamó “oración de quietud” y era ese momento meditativo “en que ya no había ninguna reflexión, ningunas palabras, sino simplemente una inclinación de la voluntad hacia lo divino” (Cross, 1990:25).

El mismo Muktananda Paramahansa, maestro o guru de esta corriente, en el libro *Medita* dice al respecto que la meditación es necesaria para primero, acallar todo el flujo de pensamiento que “no somos nosotros”:

Dentro de nosotros reside una felicidad divina, la misma felicidad que buscamos en el mundo. Si pensamos en la alegría que obtenemos de diferentes actividades, nos daremos cuenta de que experimentamos la felicidad no en las actividades sino dentro de nosotros mismos. Por ejemplo, cuando miras un cuadro bello, ¿dónde se siente el placer: en el cuadro o dentro de ti? Cuando saboreas una comida deliciosa, ¿experimentas satisfacción en la comida o en ti mismo? Cuando te encuentras con un amigo y siente alegría, ¿está esa alegría en tu amigo o en ti? La verdad es que la alegría que encuentras en todas estas cosas es simplemente un reflejo de la alegría de tu propio Ser interior (Muktananda, 2001: 1).

Y agrega al respecto del Ser:

Dentro de nosotros hay un Ser que conoce todas las acciones del cuerpo y de la mente y permanece inalterado por todas ellas. En la Bhagavad Gita, el señor Krishna dice: “Arjuna, a este cuerpo se le llama campo, y al que lo conoce se le llama el conocedor del campo” [...] El que conoce el campo tiene que ser diferente del campo. Por ejemplo, quien dice “mi libro” tiene que ser diferente del libro; quien

dice: “mi mesa”, tiene que ser diferente de la mesa. Del mismo modo, el que dice: “mi cuerpo” tiene que ser diferente del cuerpo; el que dice “mi mente” tiene que ser diferente de la mente. ¿Quién es ese Ser que observa las actividades de nuestras horas de vigilia? Por la noche cuando nos vamos a dormir, ese Ser no duerme, sino que permanece despierto y por la mañana nos informa de nuestros sueños. ¿Quién es ese conocedor? En la Gita, Krishna responde así a esta pregunta: “Oh Arjuna, Yo soy el conocedor de todos estos campos” (Muktananda, 2001: 1).

El yo consciente se desprende para que el foco no sean las palabras o las imágenes, ni el cuerpo o las sensaciones, sino el silencio. Al respecto el investigador y psicoterapeuta Arthur J. Deikman en el libro *El yo observador, misticismo y psicoterapia* (1986) menciona:

Las preguntas fundamentales, “quién soy” y “qué soy” surgen cada vez más en la lucha por encontrar significado y propósito en la vida. Los terapeutas las escuchan como interrogantes explícitas o en forma indirecta: “¿Quién es el verdadero yo?” o “yo no sé lo que quiero [...]” La psicología occidental está en grave desventaja al tratar con estas preguntas, porque el centro de la experiencia humana –el yo observador- no está en sus teorías. Sin embargo, en el corazón de la psicopatología existe una confusión fundamental entre el yo como objeto y el yo de la subjetividad pura. Emociones, pensamientos, impulsos, imágenes y sensaciones son el contenido de la conciencia: somos testigos; nos damos cuenta de la existencia. En la misma forma, el cuerpo, la autoimagen y el autoconcepto son ideaciones que observamos. Pero nuestro sentido medular de la existencia personal –el yo- está localizado en la conciencia misma, no en su contenido (Deikman, 1986: 23).

De este modo, podemos explicar los preceptos del guru Muktananda. Existe una grave omisión en la enseñanza de la psicología de nuestro momento, y es que las distinciones del yo, dejan fuera a lo que Deikman llamó el yo observador. Si Elsa Cross habla de la zona de silencio que ocurre durante la meditación aprendida en el ashram de Ganeshpuri, donde las palabras no llegan, es porque ha tomado conciencia de que eso que somos no es el yo creador o generador de ideas o palabras, sino que debe existir algo más que “escucha” u “observa” esas palabras o imágenes que son emitidas. El ser humano piensa en lenguaje, pero así como en la realidad fenoménica debe existir un emisor que lance el mensaje y un receptor que escuche el mensaje emitido, adentro de nuestra propia conciencia una parte de nuestro yo emite mensajes que otra parte de nuestro mismo yo recibe, escucha y observa.

La diferencia entre la conciencia misma y lo que contiene la conciencia tiende a pasarse por alto en la psicología occidental, y no se aprecian sus implicaciones en la vida diaria. En efecto, la mayoría de la gente tiene problemas en reconocer la conciencia misma y su contenido, que son parte de la vida diaria. Sin embargo, una observación cuidadosa demuestra a la gente que puede suspender sus pensamientos, que puede experimentar el silencio o la oscuridad y la ausencia temporal de imágenes o patrones anémicos –que cualquier elemento de la vida mental puede desaparecer mientras que la conciencia continúa todavía. La conciencia es el terreno de la vida consciente, la base o campo en que todos los elementos existen, y es diferente de los pensamientos, las sensaciones o las imágenes. Se puede experimentar la diferencia simplemente viendo hacia adelante. Date cuenta de lo que experimentas; después cierra los ojos. La conciencia continúa. “Detrás” de tus pensamientos e imágenes está la conciencia, y allí es donde *tú* estás (Deikman, 1986: 22).

El concepto del Yo verdadero (o yo observador) es vital para comprender el concepto de unicidad del que parte la poesía mística. El yo observador (esa parte de la conciencia que escucha lo que la conciencia despierta emite) en donde se recrea la meditación. El ego se desprende momentáneamente de toda naturaleza referencial que le otorgue sentido “real”, pues ahí no hay lugar ni tiempo ni sistema de referencia que lo sustente. Es pues, el estado puro de conciencia. Como mencionaba, este estado se puede rastrear en el siguiente texto:

Su mente volaba como pájaro
se iba a la punta de los árboles
a esperar la salida del sol.
Pero ella se quedaba abajo,
unían a esos mundos florecientes su cuerpo seco.
[...]
Veía colibríes, mariposas sin nombre como encajes.
Furias de muerte la nutrían.
Oía trompetas en el aire,
gritaba hasta quedarse muda.
A punto de matar,
a punto de cegarse,
y los gorriones cruzaban el cielo como si nada.
El mundo seguía igual.
Sólo su mente vagaba como rata por escondrijos,
revolvía en la chimenea las cenizas.
Y luego se remontaba.
Perdía el rostro del tiempo.
la hacía caminar por las murallas de ciudades sitiadas,
la hacía gritar desde una hoguera,
[...]
Y sin embargo veía esos pájaros amarillos,
emigrados del norte.

Cantaban posados en una rama,
se hacían el amor.
Y ella deliraba insomne,
y dentro de su mente otra mente como un ojo.
Y ella volaba en busca de su amado.

Nos volvíamos ciervos,
Cruzábamos los bosques como flechas. (2000:142)

En este poema, se hace referencia a esa “otra mente dentro de la mente” de la que se ha logrado separar, presumiblemente por los estados de éxtasis. Las aves a las que de manera reiterada se hacen referencia, son énfasis del mundo natural en el que “todo sigue igual”. Del mismo modo que Juan Ramón Jiménez dice “moriré y seguirán los pájaros cantando”, existe una separación entre el poeta y el mundo y es dentro del yo poético donde se realiza la verdadera revolución; Elsa Cross mira, sin embargo, más allá del mundo para dejar abierta la posibilidad de un desdoblamiento retórico en el que se juega con los pronombres implícitos: primero aparece un ella, luego un tú, y cierra el poema con un nosotros que cruza un bosque como flechas, símbolo de la unión o el retorno a la unidad.

Y más importante aún que confundir al amado con dios y que exaltar los diversos estados extáticos, es esta noción de unidad, es, dicho de otro modo, el hecho de que el mismo yo poético se confunda con el amado, signo del erotismo místico. Esto quizá es lo que debiera enfatizarse de manera precisa. Quiero mencionar como ejemplo un poema muy claro al respecto y que me permito citar completo:

Éramos heridas abiertas.
La sensación se trastornaba.
Tu voz inventaba registros en mi oído.
Tus almizcles me embriagaban más que el vino.
Nos hería el placer.
Inagotables, ebrios, nuestros cuerpos, la ofrenda,
como frutas que dejan las mujeres en las playas del sur
y el mar se lleva.
Nos perdíamos del mundo.
dibujábamos barcas en el aire y nos íbamos en ellas.
Toda la noche caían para nosotros dones del cielo,

la lluvia sobre los árboles,
y esas gotas brotando del pecho, ah, nuestro soma-
- ¿dónde terminaban los cuerpos?
¿cuál cuerpo era de quién?
Yo sentía desde tu hombro mi caricia.
Tus pensamientos pasaban por mi mente,
y donde los deseos se juntaban salían del aire aves de fuego.
Yo fluía dentro de ti.
¿Y tú quién eras?
Sólo un banco de abejas,
agua brillando como joyas.
Olas de sensaciones nos turbaban,
nos devolvían a la orilla.
Tanta vista del mar dejar atrás,
tantos bosques,
tanto de tu cuerpo.
Tender un velo en llamas sobre las formas
-- que perdíamos al mirarnos un instante de más,
al debatirse tu muslo, intempestivo.
Así morían los peces en las redes (2000:144)

Si se relaciona al amado con la entidad en la que el otro se identifica, notamos que hay una especie de transmutación sensorial entre los cuerpos de ambos (“la sensación se trastornaba”). Las sensaciones son entendidas desde un paralelo que parece por sí mismo un hallazgo lírico muy interesante: la intersensorialidad.

Como una especie de paradoja, llamo intersensorialidad a la característica desde la cual dos entes confunden las sensaciones de sus cuerpos. Parte del hecho de la pérdida aparente o simbólica del mismo, “¿dónde terminaban los cuerpos? /¿cuál cuerpo era de quién?” (Cross: 2000: 144) Una vez perdido o confundido el cuerpo en el cuerpo del amado, deviene entonces la pérdida o confusión de los sentidos o intersensorialidad: “Yo sentía desde tu hombro mi caricia”. “Tus pensamientos pasaban por mi mente”. Este juego retórico confunde a dos entes en uno, mas no abandona todavía al yo para fundirlo en el otro. El yo poético “transgrede” su identidad al entrar en el otro, pero no abandona su ego. “Yo fluía dentro de ti”, dice la autora. Esta paradoja de la intersensorialidad ocurre solo en función de

que el yo poético pretende la unión con el amado, afán místico por antonomasia. Especialmente si pensamos que el yo poético sigue preguntándose quién es ese “amado” en el que se confunde: “y ¿tú quién eras? / Sólo un banco de abejas”.

Se distinguen otra vez la recurrencia de elementos naturales para comunicar efectos internos: el amado es “sólo un banco de abejas”, porque el zumbido y el supuesto desorden que recuerda el enjambre son una metáfora de la embriaguez. Antes ya, construía la metáfora donde se intentaba definir a los amantes como “frutas que dejan las mujeres en la playa del sur y el mar se las lleva”. El cuerpo es entonces entendido como ofrenda votiva, que es dejado en la playa y otra vez aparece la embriaguez emulada ahora en el vaivén de las olas. También veo en este verso una metáfora de la búsqueda de la libertad. El mar inmenso “arrastra” lejos de la playa y de algún modo se continúa la imagen del primer poema del libro donde los amantes ya eran arrastrados por el río, entendido éste como la fuerza vital que aleja de la *civis*, de lo civilizado del mundo.

Pero no podemos hablar del todo de un poemario místico más que en el interés de la unión y en la paradoja intersensorial, que es por demás muy interesante aunque muy esporádica, pero se debe ver que no se ha abandonado el yo en detrimento del Todo, que es la base del pensamiento en el misticismo, pero que se perfila cada vez más al abandono del carácter de catábasis o caída ritual de los poemas de juventud y se aleja mucho más de la actitud derrotista de la primera etapa. Esta etapa poética apuesta por una vía placentera y deja en evidencia una actitud de experimentación en todos los sentidos (poéticos y con sustancias). Este abandono de la caída por el gusto hacia el erotismo y el placer, significa una preparación más que un cambio. Preparación para comprender que, como diría Gilberto Owen, “por la carne también se llega al cielo”.

2.4 La naturaleza y la búsqueda de silencio en *Destiempo*

En el poemario *Bacantes*, analizado en capítulo anterior, el verso se vuelve objeto de una experimentación en la forma, y representa al mismo tiempo la experimentación vital de ese momento en la autora. En la obra anterior, el yo poético se confunde, se desdobra, se vuelve uno con el ser amado. Estas formas de manifestar y metamorfosear el yo en el poema ya habían estado apareciendo en los libros anteriores. El yo retórico es parte central de lo definitorio del poema místico puesto que su posición con respecto al otro, o a lo otro, sea este un amado, Dios o el Cosmos, nos revelará la manera en la que se ve a sí mismo con respecto al mundo y cómo entiende la consciencia en relación con aquello que no es parte de ella pues todavía se entiende como entidad aparte. Parece haber dos posibilidades al respecto: de un modo, el yo poético puede definirse al identificarse diferente del otro o lo otro; de otro modo diferente, el yo poético puede definirse porque se entiende parte de lo otro o sencillamente unificado con lo otro.

Pero cuando se habla del yo poético, yo lírico, consciencia poética, ¿de quién se habla en realidad? Janusz Slawinski reflexiona en el artículo llamado “Sobre la categoría del sujeto lírico” (1989) y menciona:

Diremos que todo enunciado literario es percibido como un enunciado de alguien, que la percepción de todas las personas es acompañada por el sentimiento de que existe un sujeto hablante, el cual no tiene que ser mencionado ni presentado en absoluto para que su presencia se imponga a nuestra atención. Éste puede ser un sujeto exclusivamente implicado

por el modo de hablar asumido en la obra. La imagen de la persona hablante se forma bajo la presión de las palabras y oraciones que constituyen el texto literario (1989).

La teoría de la recepción estará conforme en continuar la idea que Slawinski propone, todo lector se crea la idea de que los versos que lee son dichos por alguien concreto y definido. En este sentido, no hay poema sin poeta. Los versos, sin importar los esfuerzos que el poeta haga para ocultarse, estarán siempre impregnados de una conciencia creadora. ¿Es posible que desaparezca del todo el yo creador en el poema?

De la obra siguiente de Elsa Cross, *Destiempo*, trabajaré solo una serie de poemas que fueron publicados bajo el título “Poema bajo un sauce”. La selección es corta y los poemas que antes eran de largo aliento, ahora se reducen considerablemente. La brevedad es sólo un ejemplo de que la poesía para Cross ha cambiado, enfocándose ahora en nuevos intereses, entre ellos, en la manera de ligar lo intangible con lo tangible, lo exterior por lo interior, lo corpóreo por lo abstracto. Debo también afirmar que luego volverá a los poemas largos, que serán la constante en toda su obra poética. Este hecho otorga singularidad a los poemas de *Destiempo*.

Pero una característica que muestra cómo la poesía va reflejando un carácter más místico es el uso reiterado de la naturaleza, “el jardín del corazón” diría Kabir. Las imágenes naturales dominan en muchos poemas de carácter místico como en el *Cantar de los Cantares*. Las metáforas que definen una realidad interior en el poema sagrado de la tradición hebrea provienen de relacionar elementos naturales con cualidades de las propias conciencias líricas del poema: “Sigue sus huellas por la tierra / las cabras de tu amado pacen junto a la choza de los pastores” (2009: 20). Sea lo que signifiquen esta y otras imágenes, el poema se puebla de azucenas, campos, lirios, pinos, cabras, etc. para con ello enmarcar cualidades de los

protagonistas del poema. En *el Cantar*, las voces poéticas, tres diferentes según los críticos, se identifican con la naturaleza.

En los poemas de Elsa Cross ocurre algo parecido. La recurrencia de imágenes provenientes de la naturaleza envuelve lo que para la poeta es una verdad más profunda: una consciencia divina cuya mayor manifestación se da precisamente en la belleza natural. También este hecho encubre uno más sutil, el que define a la poesía como proveniente de un principio natural.

Detrás del sueño
emerge la luna entre los árboles.
Todo se vuelve plata.
Las ramas del ciruelo apuntan al levante.

Oleadas de silencio.
“Y la caballería
a vistas de las aguas descendía”. (2000:163)

En este poema dominan las imágenes naturales: la luna emergiendo entre los árboles, los ciruelos dibujados, la caballería descendiendo. El paisaje y la atmósfera que crea es la base poética sobre la que descansará el efecto del poema. El uso del verbo “emerger” hace pensar en un tiempo lento, de hecho, más adelante aparente una elipsis cuando dice “Oleadas de silencio”, el verbo elidido causa otra vez la sensación de estatismo. Esta sensación es puesta en contrapunto con el último verbo donde la irrupción de una caballería baja “a vistas de agua”.

La caballería otorga al poema un elemento bélico, pero no necesariamente crea un efecto violento. Podemos pensar que esta caballería encuentra en el agua descanso y paz. También hay que especificar que el verbo descender ocurre “a vistas de las agua”, es decir, puesto que vieron el agua, la caballería decidió bajar. Lo natural (el agua, ya sea un río o un lago) hace que lo humano se mueva. El uso de las comillas avisa que este verso es una cita

quizá de otro poema, nada más ni nada menos que la Lira 40 del cántico espiritual de San Juan, que tanto desconcierto ha causado a los críticos por la inconexión de sus imágenes. Pero más interesante aquí, en este poema en específico, es preguntarnos ¿dónde se encuentra el yo lírico? Este parece resumido a un espectador que presenciara el descenso de una caballería tranquila que baja al agua en una noche silenciosa. La caballería representa este aspecto del yo “cabalgante”, el pensamiento desbocado, el flujo de consciencia, pero que se ha apaciguado y que baja al agua, atraído por lo fluctuante y tranquilo de este elemento, entre “oleadas de silencio”. El pensamiento acalla su corriente ante la noche y la naturaleza. En el poema de San Juan se habla de una ausencia de “cerco” que permite a la caballería bajar al agua, símbolo de una libertad anhelada.

El yo poético no aparece manifiesto o explícito, justamente porque se quiere reducir el poema solo a una imagen paisajística silenciosa. La escena muda es un estado de consciencia más que un cuadro mural. Esto se puede demostrar al ver que se ha dado énfasis al decir que “todo se vuelve plata”. Como si se llegara a una iluminación nocturna dentro de este paraje. Otra vez aparece el árbol, en este caso un ciruelo con sus respectivos frutos dulces que fue pintado con regularidad por los pintores chinos para representar que “la paciencia brinda frutos” y para establecer simbólicamente la relación de verticalidad que recuerda el *axis mundi*, el orden de lo terreno y lo divino; quizá, por esto “las ramas apuntan al levante” en su incesante verticalidad.

En otro poema, el yo se transmuta en un tú lírico. Esta transmutación que ya había aparecido antes en otros poemas, ejemplifica lo que considero la eliminación intencional del yo lírico, afán por demás imposible si no es en un nivel retórico, como lo explicaba Slawinski. La poesía japonesa tiene una amplia tradición en la construcción de este efecto. El haiku o haikai japonés refiere en una forma métrica estricta la contemplación de un espacio

paisajístico donde el poeta se reduce o desaparece por lo menos en un plano retórico. No en balde, esta tira de poemas está precedida por un epígrafe del gran poeta japonés Matsuo Basho³⁴. La filosofía zen que reflejan sus haikus hacen perfecta referencia a lo que él mismo alguna vez dijo: ‘el haiku sencillamente es lo que sucede en algún lugar y en un momento dado’³⁵. Estos breves poemas, en su mayoría de veces, eliden el yo poético porque el pronombre yo en japonés tiene vertientes muy amplias que deben observarse (por ejemplo, la palabra *whatashi* que designa un uso formal de carácter femenino, *watakushi*, como un uso formal masculino, etc). La escena queda despoblada y de entre toda la naturaleza se ha seleccionado precisamente ese momento que convertirá la reflexión de quien lo lea, en eso mismo que ocurre en la naturaleza. La conciencia es pues, en la poesía zen japonesa, la naturaleza misma. Ya había mencionado que este trasmutar o reducir el yo, puede provenir de las lecturas de la poesía oriental; en cambio, el uso del tú en este caso representa extrañamiento y búsqueda de objetivación:

Las cigarras te conducen
como las voces de los poetas muertos.
Caminas a la orilla del río.
La estación enciende los follajes.
Bocas de peces asoman a la superficie,
lo que murmuran se difunde sobre el agua
como una ‘o’.
Vuela una bandada de patos silvestres
y tu paso dispersa decenas de insectos
entre las hierbas altas.
La estación trae migraciones y recuentos. (2000:164)

³⁴ Me rindo ante la necesidad de precisar una curiosidad. El nombre de Basho representa su último *tengo* o nombre dado al poeta, cuando este decide irse a vivir alejado de la gente en una cabaña construida por sus discípulos. En la puerta de esta, se plantó un bananero (*basho* en japonés) de donde el poeta toma su nombre. El árbol (propriadamente una planta herbolar) aparece otra vez como dador de equilibrio, modulación, renacimiento, paciencia y fuerza. Eje del mundo, el árbol simboliza y nutre a los poetas.

³⁵ Ebiblioteca.org/?/ver/88341 Basho Matsuo – Sendas hacia tierras hondas M.h. recuperado el 18 del 12 de 2013

El uso de un tú retórico, receptor activo de los hechos del poema, recuerda al desdoblamiento de la conciencia que he venido citando. En este poema titulado “Paseo”, las cigarras son comparadas con las voces de los poetas muertos que guían la conciencia. Este poema, todo, es un llamado. ¿Quién responde a él? ¿Quién camina a orilla del río, que como en *Bacantes*, puede ser la orilla de la realidad que se quebranta? Otra vez, el escenario natural parece ser lo más importante, “La estación que enciende los follajes” es símbolo de esa fuerza transmutadora que “ilumina”, “enciende”. Quizá represente a la verdadera conciencia. Es decir, es esa parte de nuestra mente que “escucha” lo que nuestra propia mente dicta. Si decimos “este es mi cuerpo” no somos el cuerpo en la medida de que ‘cuerpo’ es una posesión que ostentamos. Si podemos decir, “esta es mi mente”, ¿quién es el poseedor entonces de ésta? La fuerza de la estación, su paso por el mundo, trae migraciones y recuentos. Quizá estas reflexiones obligan a la poeta a recurrir en la poesía a todo aquel recurso que evite el uso del yo retórico. Así ocurre en el poema titulado igual que la colección: “poema bajo un sauce”:

El viento en los follajes
salta como un dios mono,
Hace caer los frutos,
hace danzar frenéticas las hojas.
Los árboles se incendian
en rojo y naranjas.
Trepadoras visten sus hojas amarillas
contra los troncos negros,
El viento las sacude;
hace alejar flotando ligerísimas
borlas de polen blancas.
Llega el viento hasta el sauce,
lo agita
y sus hojas acarician tus cabellos,
pulsas como cuerdas sus varillas flexibles
y el sauce te canta y te enamora. (2000:168)

La constante construcción de imágenes visuales de carácter natural refleja ese jardín del mundo en el que la conciencia se ubica y se comprende. ¿Por qué se reitera la naturaleza?

Desde el poemario anterior, *Bacantes*, los protagonistas líricos se “desprenden” de la realidad de la *civis* para acceder a sus estados extáticos. En este caso, la civilización se ve reducida a muy pocas intervenciones. Lo natural en contraposición con lo urbano simboliza metafóricamente lo divino frente a lo humano. Así, la construcción humana se reduce y lo divino (o aquello donde lo divino parece morar y manifestarse) se sublima y enfatiza.

Quizá por eso los elementos que conforman el poema son sumamente etéreos: viento, borlas de polen blancas. El sauce personificado, canta y enamora la conciencia. El árbol es otra vez símbolo de verticalidad y puente que ayuda a manifestar lo divino en lo terreno puesto que es en el árbol donde se manifiesta el viento: lo etéreo necesita de lo concreto para manifestar su existencia. Así Dios porque sencillamente es ambas partes.

Tu silencio me invade,
me despoja completamente de mí misma.
Y en la raíz de ese instante
palabra y pensamiento,
pensamiento y deseo se vuelven uno,
se hunden en tu silencio (2000:173).

Ahora, el yo poético elidido asume la existencia de lo divino manifestándose en lo concreto. Ve a dios en todas partes, incluso dialoga con él:

Y el silencio que cae sobre mi frente
te revela de pronto:
Esa orilla como tu forma
belleza intocada-

Paisajes a punto de desaparecer (2000:165)

Lo incorpóreo de lo divino aparece personificado en un tú lírico o materializado en el enorme jardín de la naturaleza, que, debe enfatizarse, no es ni violenta ni dura ni inhóspita. Es como jardín dispuesto por la divinidad para su contemplación: apacible, hermoso, donde el silencio se manifiesta continuamente. Esta búsqueda de materializar el silencio de las escenas poéticas, a veces apenas trastocado por el viento o por la onda que forma en el agua

un cisne, debiera manifestarse en el blanco del papel. Pero existe una paradoja en el afán de la poeta de manifestar la calma del jardín dormido: la palabra es la poesía, pero lo que se pretende es el silencio, aunque la palabra es sonido. A veces, por eso, la palabra se trasmuta a sonido natural, “las ‘o’ que forman los peces en el agua, el sonido del viento, agua que corre. Quizá, si se revisan los siguientes versos que apunto, se verá que hay una reiteración anafórica de la letra “s”. Como si nos recordara el viento que hace “shhhh”. Quizá, se confunden las palabras “a punto de formarse” y no se concretan para “extinguirse en murmullos”, que al mismo tiempo son la estela del cisne que pasa en el agua y que, sabemos, deja ondas que no durarán mucho. “Las voces se entremezclan / con el viento” (2000:166) dice, como resumen de lo que se ha mencionado.

Voces se acumulan.
Capturo al sesgo
aquellas que no puedo recordar,
unas palabras a punto de formarse-
pero se extinguen los murmullos,
como a la orilla
la ondulación del viento sobre el agua
o la estela del cisne que pasaba. (2000:167)

Tanto en este poema como en el siguiente, hay palabras “a punto de formarse” que son detenidas por una fuerza interna. En el primero, solo llegar a formar murmullos, en el siguiente poema aparece la frase exclamativa e imperativa explícitamente. Para luego formular la pregunta retórica que refiere, una vez más, la ausencia de sujeto, a pesar de que eso a lo que se dirige el yo poético, aparece reiterado.

“¡Detente!”
-¿a quién decir “detente” todavía?
Tus espectros se mueren.
Tu tiempo se ha vuelto de cenizas,
y donde no hay nostalgias,
¿qué más sino seguir entre la hierba,
viendo el esparto,
el río,

salvando al vuelo
el paso que se cierra? (2000:169)

El sonido es la clave del silencio. La reiteración de la letras ese y la anulación del grito “Detente” (¿a quién decir Detente todavía?) evocan otra vez la ausencia. No hay a quién detener. El tiempo se ha vuelto de cenizas, incluso. Otro poema, llamado “Murmullos” deja en claro la amplia necesidad de comprender el vacío, el silencio:

El agua se bebe a sí misma
contra la tierra húmeda.
Las ocas comen de mi mano.
Ocas silvestres
tiraban de barcas en el aire
en un tiempo perdido.

Voces se acumulan.
Capturo al sesgo
aquellas que no puedo recordar,
unas palabras a punto de formarse-
pero se extinguen en murmullos,
como a la orilla
la ondulación del viento sobre el agua
o la estela del cisne que pasaba.(2000:167)

Aquí, la escena inicia con un detalle peculiar. El agua, tan presente en la estética de Elsa Cross, es absorbida por una tierra ya de por sí húmeda. En este espacio, donde el agua simbólicamente se consume, el yo poético alimenta unas ocas silvestres. Pero la mente vuela tirada por las mismas ocas; es decir, la mente carece de sosiego. No se cumple el completo afán de la poesía zen que es la anulación del yo a partir del silencio de la naturaleza. Al callar la mente en el silencio del bosque, el espectador se vuelve lo mirado: el bosque, la naturaleza, el lago en calma.

Acá, en este poema, la mente se ve visitada por “voces que se acumulan” y de entre todas el yo poético captura “aquellas que no puedo recordar”. Pero esa concreción no es completa porque las palabras que se agolpan en la mente no son claras, se extinguen en

murmullos que se ven reflejados ahora sí en la naturaleza: en la ondulación del viento sobre el agua, o la estela del cisne que pasaba.

Interesante es ver cómo el poema viaja de afuera (la tierra que absorbe el agua, la mano que alimenta ocas) a lo interno (la mente pobladas de murmullos, las palabras no descifradas) para volver al final otra vez a lo externo (la ondulación del viento en el agua, el cisne que pasa). Creo que esto representa lo difícil que es llegar al afán místico de la poesía zen: el desembarazo de la corriente del pensamiento. En otro poema, “Perturbación”, la conciencia (o el yo poético) deja en claro que le es muy difícil lograr este fin.

Llegan los pensamientos como langostas
a devorar tu calma.
Afloran precipitando el desorden,
como el viento pone escándalo en las hojas.
Ves brillar las últimas hojas rosadas
en lo alto del roble,
y así quieres perder los pensamientos.
Invocas al viento
que hace volar recuerdos, sensaciones,
y te deja desnuda. (2000:170)

Es evidente que el yo poético anhela llegar a la calma o silencio de la mente que ofrece la meditación. Pero no lo logra del todo. La evocación de la naturaleza, de específicamente el tiempo, llevan a la desarticulación del yo o a la anulación del pensamiento, puesto que se “hace volar recuerdos, sensaciones” y dejan desnuda a este yo poético que se habla a sí misma y se identifica con un tú. La desnudez es clara metáfora del despojamiento de los pensamientos que perturban el silencio de la mente. También, la desnudez es lógicamente el despojo de la ropa, la cual creo que representa la civilización. Así, al despojarse de lo que representa la *civis* una vez más entra en la naturaleza.

Pero, ¿por qué anhelar el silencio de la mente? Es el silencio lo que permitirá percibir a Dios:

El liquidámbar
hace sonar sus hojas de envases blancos
a su sombra el día se desenvuelve
y un eje invisible
mueve el devenir del tiempo
sobre la piedra.
Allí escribe el nombre
de Aquel que extiende al viento
sus brazos múltiples.
Su faz asoma
en lo verde del árbol,
en el aroma de resinas.
Camino sin sombra ni tropiezo,
veo las nubes abrir un vuelo de cigüeñas,
veo su faz en la piedra. (2000:172)

Parece ser que en este poema de la serie, se ha logrado ya acallar las perturbaciones y es en la contemplación completa de la naturaleza donde “se escribe el nombre de Aquel que extiende al viento sus brazos múltiples” y que es el mismo del cual “su faz asoma en lo verde del árbol, en el aroma de resinas”. Es la naturaleza también la que ha triunfado sobre la palabra dentro de la mente del yo lírico, aunque, paradoja interesante, no tenga más que la palabra para hacerlo denotar en el poema. Todo esto se debe a que se ha logrado el silencio de la conciencia.

SILENCIO

Bajo el sauce
el río apenas se desliza
sólo unas cuantas hojas sobre la superficie
delatan movimiento.
Tu silencio me ronda.

Leo en los augurios de este tiempo
como en castañas que salen intactas del fuego
el lugar y la hora, el rumbo fijo.
Tu silencio me embriaga.

Quedan sobre un muro
las nervaduras rojizas de la enredadera
sus hojas se apilan en el suelo
como placas de bronce.

Tu silencio me invade,

me despoja completamente de mí misma.
Y en la raíz de ese instante
palabra y pensamiento,
pensamiento y deseo se vuelven uno,
se hunden en tu silencio.(2000:173)

Con este poema se cierra la serie. Otra vez, el triunfo del silencio sobre la palabra se hace manifiesto. El silencio de Dios es embriagante, y curioso es notar cómo tanto en este poema como en los anteriores, los árboles, las hojas, las ramas siempre son descritos como luminosos, llenos de luz o incendiados. Pero si el yo poético se encuentra en ese momento donde “se ha despojado de sí misma”, ¿tiene el yo capacidad de mencionarlo, de enunciarlo, de siquiera emitir sonido alguno para expresar lo sentido? El poema tiene que ser a posteriori de la experiencia aunque los verbos que la autora utiliza estén en presente. La experiencia y decir la experiencia parecen confundidos. Así como se confunde también el sonido natural y la palabra humana, pero este confundir la palabra con el sonido natural simboliza el triunfo de la naturaleza sobre la civilización. Es volver a la naturaleza donde la tranquilidad forma el ambiente propicio para el silencio del flujo mental. En la meditación, lo más importante es justamente eso, llegar al silencio de la mente. Significa, en muchos de los casos, una imposibilidad, pero entonces podemos comprender que muchos de los métodos que se ofrecen desde muchas doctrinas como el budismo zen, recomienden los jardines silenciosos donde la mente solo se escuche a sí misma. Ese mismo afán se pretende en este poemario, llevar el sonido de la mente, el flujo de lo que se piensa, al silencio del jardín, donde se deben confundir los elementos de la naturaleza con lo divino o mejor dicho, ver al dios que mora en todos lados. Sobre todo, en el jardín del corazón.

CAPÍTULO III. La poesía de la vivencia y los poemas de madurez en la última etapa de la poesía de Elsa Cross

3.1 La concepción de la Unidad en *Baniano* y *El canto Malabar*

Los libros que considero medulares en términos del análisis místico en la obra de Elsa Cross son *Baniano* y *Canto Malabar*, escritos en la India entre el 82 y el 91. *Baniano* inicia con una dedicatoria a “los Gurus de Siddha Yoga, Gurumayi Chidvilasananda y Baba Muktananda, dadores de gracia”. Los poemas están muchas veces contienen por imágenes visuales que representan las estatuas, el templo y los jardines de *ashram* o retiro de Ganeshpuri, que se encuentra a ochenta kilómetros de Mumbai, al oeste de la India, en donde la autora pasó una estancia prolongada para meditar y adquirir el conocimiento de la filosofía propia del Siddha Yoga³⁶. Este viaje, cambia completamente la visión poética de la autora que ahora con plena conciencia busca la unión mística.

El prólogo de la primera edición de *Baniano* dice:

³⁶ La forma en la que se acerca a esta vertiente del yoga es referida por ella misma. “A la vuelta de mi casa había una escuela a la que llegué por azar, aunque realmente no creo que exista azar en estas cosas” (2000:160). En esta escuela conoce los fundamentos del Shiddha Yoga. “Jamás creí que la respuesta estaría tan cerca, ni mucho menos que llegaría de esa manera. [...] Oriente me repelía. Luego comprendí que si la meditación era o no oriental resultaba totalmente irrelevante, pues se trata de tu experiencia del Ser. Y el Ser no es oriental ni occidental, no tiene que ver con ninguna escuela, con el yoga o con alguna disciplina ni nada. Todo esto son vehículos y su eficacia depende del maestro. Y mi maestro era uno de los más grandes *siddhas* o seres iluminados de este siglo. Solo un maestro que ha llegado al final puede conducir a otros. Hay por supuesto, un abundante mercado de gurus por todas partes, pero un Guru (con mayúsculas) es muy difícil de encontrar, incluso en la India. No es alguien que te dice cómo pararte de cabeza, o qué debes comer, ni quien te enseña Sanscrito o filosofía. No. Es alguien que te transmite esa experiencia del Ser y te lleva al estado de liberación, de iluminación, de realización completa que él ya alcanzó. Por eso, cuando conocí a Swami Muktananda no sólo sentí que volvía a casa, que recuperaba algo, sino que bien valía haber pasado todo este sufrimiento si finalmente me había conducido a estar, incluso un instante, frente a un ser así”.

En 1978 pasé tres meses en la India, en un lugar excepcional llamado Ganéshpuri. El impacto que me produjo esa estancia allá, muy intensa a pesar de su brevedad, se fue expresando a lo largo de los tres años siguientes en los poemas que componen este libro.

Muchos de los nombres, emblemas y figuras que pueblan estos poemas y son en el libro un punto de enlace entre la realidad objetiva y la subjetiva, resultan desconocidos en nuestro contexto [...] Los poemas intentaron dar forma a una experiencia totalmente nueva para mí, ante la cual encontré que el lenguaje escrito ofrecía posibilidades muy limitadas de expresión, pues se trataba de una experiencia de carácter espiritual.

La intensión de estos poemas puede considerarse diferente a los anteriores en el sentido que es completamente explícito que se busca dejar evidencia consciente de un proceso espiritual que ha vivido la autora³⁷. En las obras revisadas en los capítulos anteriores se demuestra que la poeta ha emprendido conceptualmente un descenso pero se habla desde una perspectiva definida por la intuición. La noción de caída que claramente aparece en los poemarios *Espejo al sol* y *Pasaje de fuego*, y este libro, incluso, se manifiesta con los conceptos de descendimiento, de fuego purificador, de la danza al borde del precipicio, de la embriaguez y el desmembramiento. Construyen a su vez la catábasis poética desde la que surgirá luego un ascenso. Este constituye la base iniciática³⁸ de la experiencia mística puesto que su finalidad es conocer el éxtasis que dentro de la doctrina del Siddha Yoga se llama estado de *Siddha*. En los siguientes libros, la autora elegirá la vía unitiva para encontrar la

³⁷ Se debe entender primero que ella misma señala, en la ya citada entrevista que le realizó Gerardo Ochoa Sandy y publicada en el libro *La palabra dicha, entrevistas con escritores mexicanos* (2000), que en su juventud había vivido una marcada crisis: “Llegaba al límite de mis fuerzas y no encontraba nada. Todo esfuerzo no daba ningún fruto ni conducía a ningún lado. Pensaba seriamente en desertar de todo”, dice contundentemente (2000:160).

³⁸ Al respecto, la autora comenta: “Ese libro en particular *Pasaje de fuego*, escrito antes de que yo llegara a la meditación, sí tiene como tema, más que una búsqueda, un viaje, un pasaje. Se lo di a leer a Octavio Paz, cuando acababa de escribirlo, y él me dijo que le parecía un poema iniciático. De algún modo, lo es. Tiene realmente muchas referencias espirituales. Pero, en realidad, yo trato de no contaminar una cosa con otra; quiero que la poesía siga siendo poesía en todo momento, no quiero que se convierta en un mensaje ni en una herramienta de nada. Y, por otro lado, no medito para escribir. Ahora bien, es inevitable que uno escriba de aquello que es su tema. Creo que es legítimo, siempre y cuando la poesía no se vuelva un panfleto al servicio de ninguna ideología política, religiosa ni pedagógica, ni nada” Esla Cross, *La clé des langues*. Recuperado el 28 de agosto de 2012.

comuni3n con el Todo. Los libros de los que hablo son *Bacantes*, *Destiempo* y el *Diván de Antar*.

Pero antes de seguir adelante, se debe revisar de manera muy r1pida lo siguiente si se afirma que el punto en el que se centrar1 la poes1a es la uni3n con ser: el 3xtasis. El tambi3n llamado *Satori* en Budismo, *d3becut* en la mística jud1a o estado de *Shidda* en el Siddha Yoga, es el momento vital donde el místico comprende aquello para lo cual vive. Es un estado donde las definiciones que delimitan al yo parecen desaparecer, seg1n lo afirma Jos3 Rubia Vila en el libro *La conexi3n divina: la experiencia mística y la neurobiolog1a*, y por lo tanto el sujeto que la experimenta se ve embargado por un enorme sentimiento de plenitud o totalidad (Rubia, 2003: 22).

Tambi3n se debe mencionar que el 3xtasis como sentimiento posiblemente ha estado presente en la historia de la humanidad desde siempre y quiz1 fue el que diera origen a las religiones³⁹. La embriaguez y el uso de sustancias tanto naturales como sintetizadas se han vinculado estrechamente con la b1squeda del 3xtasis. El uso de las drogas puede concebirse desde los or1genes de la humanidad, tambi3n. “Se sabe poco sobre los mecanismos de acci3n de estas sustancias. En el caso de la dietilamida del 1cido lis3rgico (LSD) es conocido que act1a de forma parecida a un neurotransmisor existente en el cerebro [...], la serotonina, que, dependiendo del receptor con el que reaccione, puede tener un efecto facilitador (excitador) o inhibidor de funciones mentales” (Rubia, 2003:42). Sabemos que la autora vivi3 una etapa de experimentaci3n con drogas, pero en este espec1fico caso, no fueron estas las causantes de la experiencia, pues afirma que:

³⁹ Rudolf Otto apuesta por esto en el libro *Lo santo. Lo irracional y lo irracional en la idea de Dios* (1991). Otto describe el sentimiento del hombre primitivo como un momento numinoso (de lat1n numen, cuyo significado es Dios) donde se mezcla el pavor ante lo tremendo fascinante de la divinidad y el pavor que causa la idea de aniquilamiento del sujeto que vive la experiencia. Justo as1 como la experiencia mística.

La cultura del rock y los psicotrópicos fue para mí como un sarampión que aquejó buena parte de mi generación. Al menos eso fue para mí. Era la misma búsqueda pero en otro extremo, y aunque brinda algunas experiencias no cuenta como un poder real de transformación. Termina el efecto y la gente vuelve a conceptos y limitaciones, con una desventaja: cree que está viviendo grandes cosas y que evoluciona mucho, cuando en muchos de los casos sólo produce un estancamiento. Unos salimos como pudimos, otros se quedaron ahí y hubo quienes murieron. Algunos escribieron algo, otros, como yo, nada que valiera la pena. Después de *La dama...* destruí dos libros y anduve dos años sin escribir por falta de disposición interna y por tener que cumplir otros papeles. Si lo hubiera entendido así desde el principio... (Cross, 2000:160).

Es importante recordar esta cita que ya se había usado antes para enfatizar en el cambio de estado que supone. Este sentimiento de plenitud en el todo proviene en este caso de otro lugar. Por otro lado, se puede hablar entonces de que en estos poemas existe una equivalencia entre el yo poético y la autora como tal. En los libros anteriores se habló acerca de un proceso de iniciación pero de carácter intuitivo. La intuición mística es previa a la experiencia y es en estos libros (*Baniano* y *Canto Malabar*) donde se pretende expresar la experiencia de manera cabal aunque ella misma afirme que “el lenguaje escrito ofrecía posibilidades muy limitadas de expresión”.

En el prólogo de la edición que realizara la UNAM en el 2012, dentro de la colección Material de Lectura, aparece una nota introductoria de David Huerta. En ella, afirma que “Elsa Cross escribió *Baniano* para dejar constancia de una serie de transformaciones espirituales. La nota editorial de su libro indicaba “las mutaciones del alma” que constituyen y expresan esta obra. Una obra, por lo tanto, que manifiesta, con una enérgica transparencia, un talante iniciático; más que una preocupación por la dimensión paradisiaca de las palabras” (Huerta, 2012:4). Durante las recurrentes estancias en el *ashram* de Ganeshpuri ocurre la iniciación que Huerta rastreó en *Baniano*:

La gente piensa que la iniciación es una ceremonia secreta, que se da de noche y en una montaña, cuando realmente es un acontecimiento interior: el despertar de la

energía que los textos orientales llaman kundalini. Jung escribió bastante sobre esto y Josep Campbell en *The Mithic Image*, tiene un excelente capítulo sobre el tema.

Mi primera experiencia fue un despertar. Una energía fluía por mis venas, en cada poro, vibrando en mi corazón del modo más delicado. Un éxtasis me invadía en oleadas. De pronto advertí una pulsación en el entrecejo; algo se abrió y percibí internamente la fragancia más exquisita. Vi un mar de plata, brillantísimo, rodeando una ciudad de oro. En ningún objeto de la naturaleza, del arte, el sueño y la imaginación había visto tanta belleza y una luminosidad semejantes. Numinosidad, diría. Me pregunté de dónde provenía y concluí, tiempo después, que de eso que lo maestros llaman Ser interior.

La visión duró unos segundos, pero en ese momento supe que mi búsqueda terminaba allí. Esa ciudad es una especie de tierra prometida o de Jerusalén celeste. No puedo expresar lo que significa saber que uno ha encontrado su camino. Tampoco puedo expresar la belleza cabal de esa visión. He tenido muchas otras después, aunque en realidad son secundarias. Lo más importante es cómo vives tu vida todos los días, a cada instante, en medio de lo que tengas que hacer (Cross, 2000: 162)⁴⁰.

⁴⁰ En otra entrevista a propósito de la publicación de sus obras completas en el 2014, ella misma ahonda en esta experiencia: “Cuando llegué a Ganéshpuri y vi a Swami Muktananda, sentí que lo conocía desde siempre. Al acercarme a él quedé literalmente deslumbrada, como si hubiera estado viendo el sol mucho rato; fue como entrar en otro espacio, y yo sentí que entraba en mí una energía que me rebasó. Tardé varios días en aterrizar un poco.

Esa fue la experiencia inmediata, pero tener en la propia vida a un verdadero maestro espiritual es algo que llena cada instante. No hay palabras para describir lo que esto significa. Unos meses antes de viajar a Ganéshpuri había escrito un poema que se llama “Mantra” y es final de mi libro *Baniano*, y lo que el poema describe es lo que representó el encuentro con mi maestro, aun antes de verlo físicamente; y es increíble que paisajes que describía el poema los fuera a encontrar en Ganéshpuri después. Cuando empecé a meditar tuve una experiencia interna muy poderosa de lo que es un verdadero maestro, que es un ser totalmente iluminado.

No recuerdo en donde leí que después de una larga meditación usted observó un mar de plata y conoció la felicidad, ¿me contaría esa experiencia?

Yo no recuerdo tampoco en donde hablaba de eso, tal vez en alguna entrevista. Esto fue para mi experiencia de lo que, en el camino que sigo, se llama *Shaktipat*, que es el despertar de la energía interior. Eso ocurrió al día siguiente del que fui por primera vez a un centro de meditación, del que salí furiosa, porque no entendí de qué se trataba todo. Creo que era un choque cultural muy fuerte. Pero al día siguiente, en una pausa que tomé para descansar de la escritura de mi tesis, recordé el centro y sobre todo una foto de Swami Muktananda que me había impactado muchísimo. Y le dije mentalmente: “no sé quién eres, pero quiero recibir lo que tú tienes que dar “. En cuestión de minutos estaba envuelta en un éxtasis que nunca había sentido. Había una energía que fluía por todo mi cuerpo. De pronto sentí que algo se rompía, casi audiblemente, en mi entrecejo y comencé a percibir un aroma exquisito. Luego escuché algo en sanscrito (luego supe que era un mantra) y finalmente se abrió, por unos segundos, una visión esplendida de un mar de plata que rodeaba una ciudad de oro. Tenía una luz sobrenatural, que nunca he visto otro objeto de la realidad ni del sueño. Simultáneamente, tuve la certeza que Muktananda era mi maestro y que cuando estuviera lista me llevaría a esa ciudad simbolizada. Esto fue en agosto de 1976 y es algo que está vivo para mí todo el tiempo. José Quezada, Un camino interior, plática con Elsa Cross. Recuperado el 4 de marzo de 2015

<http://www.uam.mx/difusion/casadel tiempo/68 vi jun 2013/casa del tiempo elV num 68 72 76.pdf>

A partir de esta visión, que la misma autora considera iniciática, viene esta nueva poesía. El fuego, el sol, los reflejos, los metales preciosos, son recurrentes en la poesía mística y estos símbolos tienen por igual carga positiva o negativa. La imagen de luz, “el mar de plata, brillantísimo, rodeando una ciudad de oro” es un motivo que se une a esta tradición. La luminosidad (o numinosidad como lo dice la autora) es una característica de la experiencia que según Aldous Huxley en el artículo “La experiencia visionaria” que aparece en el libro *La experiencia mística y los estados de conciencia* (2000), representa la revelación simbólica de una nueva vida. Es, para Huxley, otro mundo al que sólo aquel que tenga estas “experiencias visionarias” puede entrar.

Hay personas, como William Blake, que se mueven constantemente entre estos dos mundos. [...] Y tenemos, pienso yo, muchos casos de poetas y artistas que se han movido de un mundo a otro. Existen descripciones muy hermosas y detalladas del mundo visionario, escritas por el poeta irlandés George Rusell [...] en las que describe sus propias experiencias en las que entraba y salía de ese mundo luminoso que se encuentra dentro de la mente (Huxley, 2000:15).

La doctrina del santo hindú, junto con las enseñanzas de meditación, llevan a Elsa Cross a vivir ese anhelado e intuitivo amor divino universal. No puede por eso, ser la poesía igual a la expresión de esa hondura. Pero al igual que con Blake, es la poesía la mejor manera de rodear esta experiencia de manera más concreta y certera. Huxley así lo menciona. Sin embargo, podemos entender que en el caso específico de Cross, en esta época las lecturas a las que la autora recurre provienen de Oriente, el estudio académico que desarrolla se centra en las religiones, la meditación se vuelve parte de su cotidianidad y entonces la vida contemplativa aparece. Este es el centro en torno al que girará el arte que produce y sobre el cual debemos realizar su lectura y análisis. El prólogo de Cross afina más sobre estos pasajes en la India:

Ganeshpuri es el lugar donde hace muchos años estableció un áshram Swami Muktananda Paramahansa, discípulo del gran santo Bhagaván Nityananda, de quien recibió el poder del antiguo linaje de Maestros Siddhas.

Este áshram, que es un lugar de retiro donde se practica meditación, está en un valle y posee jardines de una belleza incomparable, con estatuas, ciervos, pavorreales, estanques. Sin embargo, todo este escenario idílico vi que era solamente la envoltura de la verdadera belleza del lugar: su fuerza espiritual, que me llevaba constantemente al centro de mi propio ser, al encuentro más profundo conmigo misma.

La piedra de toque de esta experiencia fue el Maestro o Guru, un *Siddha* que al haber alcanzado el estado de iluminación y perfección supremas, puede despertar esa luz en los demás. La figura de Muktananda está presente de diversas maneras en cada uno de los poemas de este libro. Pude ofrecérselo en la India, ya terminado, unos días antes de su muerte, en septiembre de 1982.

Al ver el título, Swami Muktananda sonrió y me preguntó si había escrito los poemas bajo el baniano –un antiquísimo árbol que hay en el áshram. Le respondí que no, y que el baniano era sólo una imagen frecuente en el libro. Él me devolvió el manuscrito después de hojearlo con cariño, aun sin entenderlo pues estaba en español, y me dio algunas hojas frescas de una planta sagrada que provenía del templo de Tirúpati, y que para mí fueron mi único posible galardón como poeta.

La pregunta de Muktananda fue más que una sugerencia para mí y desde entonces empecé a ir a escribir al pie del baniano. Desde el primer día comenzaron a surgir los versos de un poema muy extenso que compone otro libro, *Canto Malabar*, y que era, sin saberlo yo, lo que la muerte de mi maestro, que ocurrió unos días después, representó para mí.

Yo estaba bajo el baniano cuando lo vi por última vez. El pasó de prisa y después ocurrió un fenómeno: todo lo que me rodeaba se transfiguró y tomó su forma. Lo veía en los árboles, en las flores y en las piedras; no sabía explicar cómo lo veía también en los sonidos; tórtolas, y los cantos del templo que se oían hasta allá. A la mañana siguiente supe de su muerte, que en realidad significaba su fusión con todas las cosas.

El maestro, el guru, aparece aquí con toda su fuerza. Será el *Leitmotiv* del libro *Baniano y Canto Malabar* donde se concreta la experiencia espiritual puesto que ambos hablan sobre el efecto que su muerte causa en la autora. Por eso se debe revisar un poco la figura del santo.

Herederero directo del maestro Nityananda, el maestro Swami Muktananda fue también escritor y a él y a Gurumayi se debe la diseminación de la tradición Siddha en América. Entre los libros que ha escrito se halla una biografía de su maestro, de quien se cuenta repartía la iluminación a todo aquel que la buscase⁴¹. Que la autora lo conociera representó “la piedra

⁴¹ Muchas veces, la gente iba a pedir el número ganador de la lotería y el santo les respondía lanzándoles piedras que al tocarles, le otorgaba el *shaktipat* o “toque de energía” que los despertaba a la nueva vida. Fue Nityananda también quien construyó el ashram en Ganeshpuri y se cuenta que Nityananda mandaba a los

de toque” en el camino místico que emprendió conscientemente. Interesante que la figura del árbol, tan recurrente en su poesía, haya sido mencionada por el mismo Muktananda como centro de la poesía de Elsa Cross y por lo tanto la usara como título del libro; examinaré esto para empezar:

El baniano es un árbol sagrado y los poetas hindúes hablan con mucha frecuencia de él: por un lado aluden a las raíces que brotan de las ramas más altas y bajan hasta encajarse en la tierra, volviendo a su origen. Por otro lado, hablan de la semilla pequeñísima en que está contenido potencialmente ese árbol tan enorme, tal como en el espacio más secreto del corazón de cada ser humano está contenido el universo entero.

En una de las *Upanishads* hay un diálogo entre Uddálaka y su hijo Shvetaketu. Uddálaka le ordena a su hijo abrir la más pequeña semilla de baniano para que vea qué hay adentro. Shvetaketu no ve en ella absolutamente nada. El padre le dice: “Hijo mío, de esa misma esencia sutil que no percibes viene en verdad este vasto árbol de baniano. Créeme, hijo mío, eso que es la esencia sutil es el ser del universo. Eso es la verdad. Eso es el Ser. Eso eres tú”.

Yo desconocía todas estas referencias cuando estaba en el áshram y aun cuando escribí los poemas, pero esa fue la enseñanza, es decir, la experiencia que Swami Muktananda nos transmitió: la unidad de nuestro propio ser con todas las cosas. El baniano de este libro, sin embargo, es el que está al fondo de los jardines de Ganéshpuri. Pudiera comentar algo más: el mismo año de la muerte de Muktananda las lluvias del monzón habían derribado este árbol, que tendría unos cuatrocientos años, y no se secó: las ramas que al caer quedaron tocando tierra echaron raíces y de ellas ha empezado a crecer otro baniano.

Así pasó también con Swami Muktananda. Él se fue pero miles de ramas están brotando del árbol que dejó en su lugar: Gurumayi Chidvilasananda, su sucesora, quien prosigue de la misma manera esa labor única de llenar de amor la vida de los demás y transformarla.

El baniano, (árbol de la familia de los ficus) título del poemario, representa la perfecta redondez del recorrido místico: la búsqueda de ascenso al cielo, la caída y el resurgimiento del suelo. Además, las ramas del baniano suelen extender pequeñas ramificaciones que bajan hasta la tierra para formar nuevas raíces. Así, un solo árbol es un pequeño bosque. La semilla aparentemente vacía pero capaz de engendrar un árbol tan maravilloso anuda lo concreto con lo inmaterial, lo terreno con lo etéreo. Los poemas también registran este fenómeno, la

albañiles a buscar su pago en el bosque, donde levantaban cualquier piedra y encontraban su salario intacto. Sobre Muktananda también se tienen testimonios de su fuerza espiritual.

ligazón entre lo interno y lo externo. Pequeños hechos de la naturaleza o del paisaje sirven para reflejar otros hechos interiores de amplia repercusión. Al mismo tiempo, las raíces representan el pasado o la tradición mística y las nuevas ramas que bajan a tocar el suelo simbolizan las nuevas “manifestaciones” que buscan regresar a esos orígenes. Como Shvetaketu, son nuevas generaciones que se encuentran en el proceso de comprensión y aprendizaje. Cabe mencionar además la capacidad que este árbol tiene de renacer y ascender de nuevo a lo inmaterial. Es decir, es un símbolo más de la superación de la catábasis hacia una anábasis mística. El primer poema sitúa al lector en este lugar (Ganéshpuri) que representa la geografía sagrada de esta poesía.

GANÉSHPURI

Sri Nityananda Mandir

(El templo de Sri Nityananda)

Sonríe desde su estatua.
En su pecho se reflejan
las llamas de las lámparas
 ondeando en círculos.
Incensos,
 alcanfor.
Y trae la lluvia un olor de jazmín
a la ventana
 custodiada por una cobra de barro.

(Más fragancia en sus manos.)

Los cantos empiezan.
Gorriones dentro del templo,
salamandras que se deslizan por la pared—
y los gorriones quietos
 como escuchando
Vande jagat káranam

Causa del mundo
dueño del mundo
forma del mundo
 destructor—

Sonríe desde su estatua
y en la ablución nocturna
su cabeza recibe

agua de rosas,
perfumes,
ríos de leche y miel.

La curva de sus hombros se estremece,
sus ojos miran
y es tibia su piel oscura.
Su cercanía,
embriaguez. (2000:177)

Este poema, dedicado a una imagen de Sri Nityananda, quiere a su vez reflejar la imagen interna de quien la contempla y lo que ocurre dentro de él es lo verdaderamente relevante. Si el yo poético se ve reducido a un contemplador de la escena (como ya había venido ocurriendo en la estética de Cross), ¿cómo puedo entonces asegurar que se trata de reflejar el fenómeno interno que ocurre dentro de él? Nunca se menciona a un yo poético refiriendo directamente estados de ánimo, ni sentimientos al respecto de la escena. Solo se limita a describir la belleza del momento. Pero debemos pensar sin embargo que el escritor es un seleccionador de la realidad. En un poema descriptivo como este, la poeta se ve obligada a seleccionar de entre todo lo que forma la realidad de ese momento, ciertos elementos específicos que conforman la estética y el peso simbólico de la escena. El incienso, el alcanfor, los jazmines, el agua de rosas, estimulan el carácter sensual, táctil y olfativo del poema. Las llamas, la cobra, los gorriones quizá aporten un plano simbólico. Pero la finalidad de la enumeración que aparece en estos poemas es representar que el mundo es la multiplicidad que se unifica. Que el referido sea “causa del mundo, dueño del mundo, forma del mundo, destructor” representa una paradoja completiva. Aquel al que se le dedica el poema es el origen y forma del mundo al mismo tiempo que su destrucción.

En el libro *Egocentricidad y mística, un estudio antropológico* (2004), el filósofo Ernst Tugendhat, después de desarrollar ampliamente sus perspectivas, afirma que existen

sobre todo dos tipos de mística; una cuya meta es “A) la completa renuncia a la voluntad, una “paz espiritual” [...] que se busca más allá de este mundo concreto en un estado puro de conciencia (libre de todo objeto y volición): una mística por lo tanto de la negación del mundo” (2004:140). Y por otro lado, aparece en contraste otro tipo de mística un poco más complejo, pues busca “B) aquella en la que la paz espiritual a que se aspira se encuentra en la vida cotidiana. No se niega la voluntad: se la relativiza y limita. Las frustraciones no son superadas sino integradas” (2004:140).

Es importante mencionar esto porque para entender completamente la estética mística que construye Elsa Cross en su poesía, debemos partir primero de los afanes que definen su carácter místico. Vale decir también que Tugendhat lleva más allá la dicotomía del fenómeno místico al afirmar que el “universo al que se repliega” el místico, sin importar si entiende la mística como A) o como B), puede ser igualmente de dos naturalezas. Por un lado, “i): el universo en que toda la multiplicidad desaparece. Segundo, ii) como un universo constituido por una multiplicidad de cosas en el espacio y en el tiempo, pero percibido como conjunto unitario”. La manera en que entiende el místico el universo después de la experiencia define en gran medida el lenguaje que utilizará si suponemos que este es poeta o exégeta de la mística. Por un lado, “conforme al primer concepto (i) la tarea del místico consiste en llegar a ser uno con lo uno (la llamada *union mystica*). Conforme al segundo (ii), el místico se repliega en el mundo: en vez de mirar todo desde la perspectiva egocéntrica, se mira desde el mundo” (2004: 141).

El investigador y filósofo alemán explica además que podríamos pensar que la primera concepción mística (A) que busca la renuncia a la voluntad que se encuentra más allá de este mundo (como el budismo explica) no necesariamente empata con la percepción mística de (i) donde el universo diverso desaparece, como se pudiera pensar. Y el mismo

caso ocurre con la segunda concepción (B) que se esperaría coincidiera con (ii) donde el mundo diverso, percibido como unidad, vuelve al místico parte de la cotidianidad pero alejado de la perspectiva egocéntrica. Estas cuatro definiciones así como las distintas combinaciones entre ellas pueden ayudarnos a entender las distintas manifestaciones místicas del mundo.

En este caso específico, el pensamiento del Shivaísmo de Cachemira, según lo define la escuela de Siddha Yoga, es “la rama de la tradición filosófica, propuesta por los sabios de Cachemira, que explica cómo el Principio supremo y sin forma, Shiva, se manifiesta como el universo. Junto con el vedanta, el Shivaísmo de Cachemira constituye el contexto escritural básico para la Meditación Shidda Yoga⁴²” y puede ser visto como una mística que definitivamente no busca la abolición de los deseos, “desear no desear”, sino una mística que busca la paz espiritual en el mundo mismo. No niega la voluntad sino que ha entendido que la voluntad y el mundo mismo pertenecen también a la unidad del universo diverso pero unificado. Por eso también es un tipo de mística que pertenece a la categoría (ii). En el estudio que Elsa Cross realiza sobre Nietzsche, *La realidad transfigurada* (1985) la autora menciona ambos aspectos:

Dentro de la inmensa variedad de expresiones, el Shivaísmo de Cachemira no constituyó ni una religión ni una secta, sino que fue básicamente una filosofía que comprende varias escuelas. [...] Se ha descrito el sistema como una filosofía no-dualista (advaíta) que coincide con la idea de las antiguas *Upanishads* de que hay una identidad esencial entre el ser absoluto y divino y el ser individual. El Vedanta de Shankaracharya, definido también como advaíta, conserva sin embargo cierto tinte dualista al considerar el mundo fenoménico –Maya- como una realidad ilusoria, por cuanto no es permanente.

Esta caracterización del mundo como ilusorio no estaba en las *Upanishads* ni está tampoco en el Shivaísmo de Cachemira, que lleva la idea del monismo a sus últimas consecuencias y ve por tanto, al ser divino que es el principio de todas las cosas, como inmerso en ella. No hay sin embargo, un panteísmo, pues la divinidad conserva al mismo tiempo su ser trascendente (1985:112).

⁴² Definición tomada del glosario de términos que aparece dentro del libro MUKTANANDA, Swami. *Medita, la felicidad está dentro de ti*. SYDA Fundation, México, 2001

El silencio sería la congruente mención de la experiencia, pero he aquí un aspecto que representa más filosofía que mística, más comprensión que expansión. Entendido en el marco conceptual del Siddha Yoga, que la autora conoce perfectamente bien, se entiende también que la realidad ilusoria es al mismo tiempo parte de la realidad total. Parte del conocimiento que el practicante de la filosofía del Shidda Yoga acepta es que, si existe una realidad ilusoria (Maya) donde el dolor es posible, también existe una realidad suprema donde ese dolor es trascendido y donde la unidad es completa. La gran aportación o diferencia de esta filosofía a diferencia de otras como el budismo o la religión católica es que esta acepta que después del momento de iniciación, la vida que se había llevado antes, así como la nueva vida de conocimiento y expansión, en realidad es la misma cosa.

El Shivaísmo de Cachemira no ve el mundo como irreal ni ilusorio sino simplemente como incompleto, como “una manifestación de lo ilimitado como limitado”. Pero aun esta percepción dualista es propia solo del estado de ignorancia. Al alcanzar la conciencia suprema cesa toda idea de separatividad, ya que es precisamente –según prosigue Sharma- la separación o desintegración “la fuente y señal de la finitud y el sufrimiento”. Para el Shivaísmo, el engaño y lo ilusorio no están en la realidad fenoménica sino en el entendimiento incorrecto que la ve como separada de la totalidad. [...] En el Shivaísmo de Cachemira esta realización consiste en el reconocimiento de que somos “Eso”, ese ser trascendente e inmanente a la vez, estático y dinámico, no manifiesto y manifiesto. Shiva y Shakti son aspectos completamente complementarios del mismo principio. Al descubrirlos en sí mismo el hombre se libera para siempre del dolor (Cross, 1985: 116,117).

Bajo esta perspectiva, podemos entender cómo la autora ha dejado de preocuparse (si es que alguna vez lo hizo) sobre de qué manera se debe expresar esta sensación de unidad e individualidad al mismo tiempo. En el poema anterior, la condición ontológica que refleja la palabra “soy”, elimina la posibilidad del “no soy”, puesto que “Eso es todo y yo soy Eso”. En términos filosóficos toca el concepto de ser de Parménides donde “nada puede no ser, incluyendo el no ser mismo que también es”. Al decir “Yo soy tú” –en el poema: “Vuelvo a ti cuando me llamas, en ti quedo disuelta”- y luego al decir “Y tú / eres todas las cosas” refleja esa sensación de unidad en la diversidad del mundo.

Por eso, la enumeración retórica (lista o elenco para el arte) es la figura que va a predominar en la poesía de esta etapa de Cross. La manera cómo expresar lo infinito es un tópico que siempre ha interesado a los artistas. En el libro de Umberto Eco, *El vértigo de las listas* (2009), el autor reúne una cantidad de obras representativas (tanto literarias como pictóricas) que han tratado de captar de alguna manera u otra la sensación estética de aquello que nos trasciende. La lista, el catálogo o el elenco, son una manera recurrente en la historia del arte de reconstruir para el espectador, la sensación de infinidad. El mismo y maravilloso libro de Eco es una lista que representa el infinito y su sensación estética a lo largo de la historia.

Por supuesto que entre las listas literarias que aparecen citadas en el libro de Eco está “El catálogo de las naves” de *la Ilíada*, la lista de los innumerables ángeles y demonios de *La divina comedia* y “El Aleph” de Borges. En este último, encuentro muy bien plasmado el punto que quiero ilustrar. El mismo Borges menciona, cuando trata de mostrar cómo en el Aleph que se le ha concedido ver, se encuentran las infinitas visiones de la tierra, que le es sencillamente imposible:

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? Los místicos, en análogo trance, prodigan los emblemas: para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna; Ezequiel, de un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al Oriente y al Occidente, al Norte y al Sur. (No en vano rememoro esas inconcebibles analogías; alguna relación tienen con el Aleph.) Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad. Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré (Borges, 1984:132).

Creo que esta “desesperación de escritor” de la que habla Borges es genuinamente la del místico. El lenguaje no es para el místico el mejor vehículo para poder representar una sensación de infinito. Sin embargo, si siente al mismo tiempo la gran necesidad de escribir para mostrar lo que ha vivido, recurre muchas veces, igual que Borges, a la enumeración. Al respecto, debemos mirar en ella una finalidad retórica completamente diferente a la del símbolo, en cuanto a que ambas buscan representar algo mayor, algo infinito, pero una parte de lo subjetivo y otra parte de lo objetivo. Umberto Eco lo explica muy bien en el libro citado:

El infinito de la estética es el sentimiento subjetivo de algo que nos supera, es un estado emocional; en cambio, el infinito del que estamos hablando [el verdadero infinito] es un infinito real, hecho de objetos tal vez numerables pero que nosotros no somos capaces de enumerar, y dudamos de que su numeración (y enumeración) pueda detenerse nunca. Cuando Kant percibe el sentido de lo sublime admirando el cielo estrellado experimenta la sensación (subjetiva) de que lo que ve va más allá de su sensibilidad y, por lo tanto, postula un infinito que no solo nuestros sentido no logran captar sino que tampoco nuestra imaginación consigue abarcar en una única intuición. De ahí un placer inquieto, que nos hace sentir la grandeza de nuestra subjetividad, capaz de desear algo que no podemos poseer. Ahora bien, la infinidad de la sensación que Kant experimenta es un movimiento pasional (y podría representarse estéticamente incluso pintando o nombrando poéticamente una sola estrella); en cambio, la innumerabilidad de las estrellas es un infinito que podríamos considerar objetivo (las estrellas seguirían siendo innumerables aunque no existiéramos). El artista que pretende enumerar, aunque sea parcialmente, todas las estrellas del universo, lo que quiere en cierto modo es que pensemos en este infinito objetivo (Eco, 2009: 17).

De este modo, el símbolo puede representar el infinito en una sola cosa, mientras que la lista, el elenco, el catálogo, la enumeración retórica se vuelven útiles cuando lo que queremos es que se entienda que la progresión en realidad seguirá de manera infinita y que de hecho representa el infinito objetivo, ese infinito real que existe más allá de la progresión subjetiva personal.

En este sentido, las enumeraciones de los poemas de *Baniano* y *Canto Malabar* buscan la configuración por selección de una realidad que debe percibirse como una sola cosa. El ser que lo abarca todo. El “yo soy eso”, fórmula del místico, representa la paradoja

del lenguaje. ¿Cómo enumerar la anulación simbólica del yo en el todo si en realidad sólo desde el yo existe el lenguaje?

Ya antes se había mencionado cómo Ernst Tugendhat habla de dos posibles vías para entender las distintas místicas. Sin embargo el punto vital de ambas es cómo se relacionan el yo frente al dolor en cada una de ellas. La superación del dolor (la obra de Cross deja claro ejemplo de esto) representa también ese estado de complementación en el todo. Tugendhat afirma que es imposible la mística sin la reflexión del yo. El yo representa la posibilidad de enfrentar el mundo contra lo volitivo de nuestra consciencia. El hombre desea y en ese anhelo o deseo se hace manifiesto el dolor. Algunas místicas orientales y occidentales afirman la supresión del deseo para evitar el dolor. “Cuando hablo del factor místico en la religión – especialmente en el cristianismo-, naturalmente no entiendo mística en el sentido corriente, como un tipo particular de vivencia. Hay que entender la palabra, como hasta ahora, en el sentido definido por mí: como un distanciamiento no relativo, sino radical de sí mismo, del propio ‘yo quiero’” (2004:155). Pero también hay que apuntar que esto causa una natural incongruencia: la anulación del yo no es posible “en tanto [que] la mística consista en una búsqueda de paz espiritual, el que dice “yo” no podrá distanciarse radicalmente de sí mismo. ¿Puede el que desea distanciarse del yo, decir “yo quiero eso”? (2004:155) Definitivamente no. Lo que es posible entonces es mirar cómo ha decidido entender su egocentricidad dentro del mundo de comprensión mística donde el todo es uno, como lo ve el Tao o el Siddha Yoga o incluso el Shivaísmo de Cachemira.

Existen místicas orientales como el Tao donde el dolor no se supera por la supresión del deseo sino asimilando al deseo como parte de lo que la conciencia debe vivir. “El místico taoísta quiere, como el budista, paz espiritual, pero en este mundo, no fuera de él. No quiere como el budista, liberarse del sufrimiento, sino integrarlo. Su problema no es el sufrimiento;

es la voluntad. Pero no la voluntad sin más, sino, en particular, la voluntad que constituye lo específico de la egocentricidad humana” (Tugendhat, 2004:148).

La filosofía del Shidda Yoga, que otorgó las bases para la estética mística que se manifiesta en las obras de Elsa Cross comparte la misma raíz. El mundo disperso se unifica en el todo, pero este todo que incluye la consciencia, invariablemente incluye el dolor. El ser humano se confunde porque este mundo es una ilusión (*Maya*, fantasía, engaño, quimera) que nos atrapa. Muy diferente parece entonces el Siddha Yoga, (2001, 47) para el cual también es parte de la iluminación saber que también la Maya es parte de Brahma.

En estos poemas hay un completo alejamiento de lo volitivo, en eso radica el alejamiento del yo y no en la simple razón de evitar el uso de la preposición o los verbos en primera persona (lo cual ya dejó de preocuparle a la autora). Ahora no se aleja del yo, sino que lo unifica simbólicamente con el todo, como lo deja claro “Estancias (canción)” del mismo libro *Baniano*:

Has hecho caber el mundo en mi corazón
y desde entonces no hay lugar adonde vaya
en el que no te encuentre,
no hay sitio donde no te mire
en que no estén tus ojos de ciervo
aguardándome.
Camino de madrugada hacia mi casa
bajo el viento del norte y sus cuchillas,
y no oigo sino tu voz,
no siento sino la pluma de tus dedos
rozando mis cabellos.
Todas las cosas se disuelven en tu forma. (2000:190)

Esta transfiguración del yo en el todo hace que la autora llegue a juegos lingüísticos muy interesantes por su naturaleza paradójica, donde el yo debe entenderse como aquello que sigue en su egocentricidad (como diría el mismo Tugendhat) pero se entiende también parte del todo sin buscar la renuncia de su yo (como diría el Tao):

Al acercarme a ti algo me dice:

“Éste es mi juego.
Yo mismo me llevo esta ofrenda,
yo mismo la recibo.
Yo mismo me inclino
ante mí” (2000:190)

¿Qué proceso debe vivir alguien para lograr un entendimiento de tal naturaleza? Si atendemos a lo que menciona David Huerta, y aceptamos que la obra de esta etapa de la autora corresponde al hecho de dejar evidencia de un proceso, debemos entonces pensar que este proceso no solo abarca el encuentro con cierta escuela de filosofía, ni con el estudio de su método, sino con algo más profundo. En este caso, la muerte del guru, Swami Muktananda. Como se mencionó ya, el libro *Canto Malabar* corresponde a un momento definitorio de la vida de Elsa Cross, la muerte de su maestro o guru. Aparecerá en su poesía un tono reverencial que dejará en evidencia un sentido erótico y místico al mismo tiempo. Por cierto que no es la única autora mexicana que parece haberse visto trastocada por un guru. Octavio Paz en el libro *Vislumbres de la India* (2006) cuenta que habiendo sido galardonado con el Premio Internacional de Poesía de Knokke le Zoute de 1963, dudaba si aceptarlo o no. Un amigo suyo lo lleva entonces ante una guru en un *áshram* al que describe “más parecido a una escuela que un convento” (2006:35). Ahí,

Al fondo, en el centro, sentada en el suelo, había un mujer de unos cincuenta años, morena, de pelo negro suelto, los ojos hondos y líquidos, los labios gruesos y bien dibujados, los hoyos de la nariz anchos, como hechos para respirar profundamente, el cuerpo pleno y poderoso, las manos elocuentes. [...] Hablaba jugando con las naranjas de una cesta cercana. De pronto, me miró, sonrió, y me lanzó una naranja, que yo atrapé al vuelo y guardé. Me di cuenta de que se trataba de un juego y de que ese juego encerraba cierto simbolismo. Tal vez quería decir que lo que llamamos *vida* es un juego y nada más. [...] Antes de que pudiese hablar; Ananda me interrumpió: «Ya Raja Rao me contó su pequeño problema.» «¿Y qué piensa usted?», le dije. Se echó a reír. «¡Qué vanidad! Sea humilde y acepte ese premio. Pero acéptelo sabiendo que vale poco o nada, como todos los premios. No aceptarlo es sobrevalorarlo, darle una importancia que tal vez no tiene. Sería un gesto presuntuoso. Falsa pureza, disfraz de orgullo... El verdadero desinterés es aceptarlo con una sonrisa, como recibió la naranja que le lancé. El premio no hace mejores a los poemas ni a usted mismo. Pero no ofenda a los que se lo han concedido. Usted escribió esos poemas sin ánimo de ganancia. Haga lo mismo ahora. Lo que cuenta no son los premios sino la forma en que se

reciben. El desinterés es lo único que vale...» [...] Raja Rao me tomó por el brazo y, al llegar a nuestro coche, me preguntó: «¿Está usted contento?» Repuse: «Sí, sí lo estoy. No por el premio: por lo que oí...» Rao agregó: «No sé si se habrá fijado que Ananda se limitó a repetir la doctrina del *Gita*.» No, no me había dado cuenta. Sólo años más tarde comprendí: dar y recibir son actos idénticos si se realizan con desinterés (2006: 86)

En la obra *Canto Malabar* de Elsa Cross se describe también su relación con el guru como el hecho medular de una estancia vital que la autora reconstruye poéticamente, y al igual que Octavio Paz, el acercamiento al guru le brinda claridad y sensatez. Pero la estancia en la India con el guru, más prolongada por parte de Cross, sin duda tiene otras repercusiones en ella, sencillamente porque a diferencia de Paz, esta sí la hace conocer el estado de *Siddha*, el cual es:

Ese estado es lo que uno es en realidad. No se trata de alcanzarlo, puesto que es lo que somos. Se trata sólo de percibirlo o de percibirnos en él constantemente. No, claro que no estoy en ese estado y no importa, llegará en su momento. En un texto clásico, los *Bhakti Sutras* de Nárada, se afirma que la presencia de un maestro verdadero es muy difícil de encontrar, pero su efecto es infalible. Ese efecto dará al discípulo su propio estado cuando esté listo.

A lo largo del camino uno lo vislumbra muchas veces y en muchas formas. Uno se va reconociendo con mucha más fuerza y convicción en ese estado que en lo que siempre ha creído ser. La personalidad con la que nos identificamos habitualmente es sólo la envoltura de lo demás. Claro, esto se lee en cualquier libro, pero experimentarlo es otra cosa. Es un estado libre de todo condicionamiento, perfecto.

La angustia en la que vivía desapareció lo que a cambio he tenido desde hace más de diez años, ha sido una gran paz interior, una gran dicha (2000).

El estado de *Siddha*, representa para el practicante del yoga la iluminación completa: este “comprende” que el ser es todo, incluyéndolo a él, a su tiempo pasado (antes de su comprensión) y su tiempo futuro. Por lo que no es que se llegue a un estado en el que antes no se esté, es que se vive en un nuevo estado de comprensión en el que siempre se había estado pero nunca se había “vislumbrado”. La poesía de este periodo se encuentra por eso completamente libre todo intención dolorosa, frustrada o derrotista. Aun cuando se vivan hechos terrible en la vida, la poesía es sensitiva más no dolorosa; comprensiva del dolor que existe en el mundo, más no es un dolor tradicional en el mejor sentido de la palabra. Sigue

habiendo un ambiente sensual, un reconocimiento del mundo en la enumeración y selección de las cosas bellas, como los templos, las estatuas, las tradiciones donde se busca deslindarse de los conceptos del yo. Al respecto, la crítica Nora Pasternac en un artículo llamado “Hermetismo y transparencia: Elsa Cross y José Emilio Pacheco” (2004, 259) dice que uno de los núcleos fundamentales que la guían es la búsqueda de expresión de lo vivido desde un tono sensual y no en términos de la lógica, o dicho en palabras de la poeta:

[...] la experiencia de la verdad está más allá de los términos de la lógica y que uno de los obstáculos más fuertes es depender de nuestros conceptos, de nuestra interpretación del mundo y de la identificación que hacemos con el conocimiento intelectual o racional en el que no cabe, como Kant tuvo la paciencia de demostrar, el conocimiento de ninguna “cosa en sí” (Cross, 1990: 24-25)

Canto Malabar, por otro lado, es un poema de largo aliento que puede entenderse, en una primera mirada, de tema elegíaco. Pero se aleja por mucho de la tradición elegíaca de Occidente al celebrar la muerte no como la ausencia del ser sino como la transformación del ser individual en el ser universal que todo lo contiene. Al basarse el poema en una serie de hechos específicos (inicia con una caminata por las calles después de la muerte del guru, sigue hasta los bazares, las ruinas. Llega al río) casi puede percibirse como una lírica anecdótica, pero lo verdaderamente sustancial es esa correspondencia entre el yo consternado por la muerte de un ser amado y la asimilación del ser en el todo:

La tarde entera se vencía al paso del viento.
Como arcos se doblaban los árboles
y una flecha imprevista me daba al corazón.
Deambulé por aquellas calzadas
donde tanta vida cimentaron tus pasos.
El viento alzaba tolvaneras en medio de los campos,
trastornando a esos pájaros rojos,
borrando campamentos de insectos en las grietas.
La tierra pone polvo en mis labios — su ofrenda.
Y mi ofrenda a las estatuas que guardan el camino
¿sólo palabras?

Estaba junto al baniano

aquella tarde en que el zureo de las tórtolas
volvía insoportable tanta belleza.
La noche iba entrando a tus jardines.
Estaba junto a la estatua de Yama, Señor de la Muerte,
montando su búfalo negro mientras Savitri
le arrebatava con argumentos la vida de su amado.
Tanta belleza a punto de morir.
Te vi por última vez allí, desde el baniano.
Inmenso como era el viento lo había descuajado
y las ramas que cayeron a tierra echaron raíces. (2000:215)

El tono del poema es natural, se aleja del hipérbaton y prefiere una sintaxis compuesta de oraciones simples con subordinaciones de un solo nivel: “La noche iba entrando a tus jardines. Estaba junto a la estatua de Yama, Señor de la Muerte, montando su búfalo negro mientras Savitri le arrebatava con argumentos la vida de su amado”. Las referencias a la muerte y a la vía (el camino) ubican el sentido místico de transformación. Savitri, quien logra salvar a su esposo del dios de la muerte solo con argumentaciones, así como el polvo, las tolvánas, recuerdan la muerte (y su superación) a cada paso. El centro del poema no es la unión mística como tal, sino la superación del dolor de la muerte recordada en cada evento, sin embargo la unión del ser individual con el todo será un efecto que se logrará sobre todo al final del largo poema.

Entre la descripción del evento principal (la muerte de Muktananda) se deja ver un motivo que poco a poco a lo largo del poema se va volviendo el principal: el mundo material y fenoménico se va ligando con un mundo inmaterial, completamente interior.

¿Quién despertó hacia qué? ¿Quién era el que soñaba?
[...]
pues al tiempo que te duermes para siempre
despierto con un jugo muy dulce entre los labios, (2000:216)

Por supuesto que este despertar simultáneo a la muerte del guru sigue cifrado por la revelación de la unión con el todo. Los verbos “disolver, tomar (la forma), llenar” se vuelven reflexivos y operan en la misma sintonía que se venía dando con *Baniano*.

Irradias desde mí, llamarada del aire.
En mí enciendes, en mí incendias.
Tomas en mí la forma de la abeja,
embriagas todo,
te disuelves en mí –así me colmas. (2000:217)

La reflexión que proviene de la muerte hace a la poeta centrarse en el hecho inminente de la transformación de la materia. Pero este hecho, el de la disolución, también recuerda el de la trascendencia. Preguntarse por la transformación de la carne hace preguntarse por la transformación del espíritu. Si la realidad es una sola, la material y la inmaterial, ¿cómo entender la muerte desde esa perspectiva? La muerte también es parte del ser:

Tu cuerpo se disuelve entre tierra y éter.
Fuego, aire y agua regresan a su fuente.
Fundes en ti el espacio, en ti absorbes el tiempo.
Asumes tu forma primigenia, cuerpo de la eternidad. (2000:219)

Las referencias directas a un estado primordial (“disolución”, “regreso a la fuente”, “forma primigenia”) recuerdan ese espacio conceptual del estado de *Shidda*, “lo que siempre fue, desde el inicio”. En otra parte del poema, la VI, se puebla de preguntas retóricas que recuerdan los afanes místicos del tipo A según Tugendhat (2004). Pero la pregunta no permite la anulación del yo puesto que si se cuestiona, debe existir el cuestionador en sí, según Descartes. Pero la duda en realidad en estos poemas cumple al mismo tiempo la función de paradoja. No se pregunta para el yo poético, se pregunta para el hecho poético en sí. Al fin y al cabo ¿qué es la pregunta retórica sino un cuestionamiento que no espera respuesta?

¿Qué soy? ¿Qué eres?
[...]
¿Quién eres tú allí?
¿Y quién soy yo?
¿Cómo separar otra vez esos rostros
perdidos uno en otro?
¿Cómo he de llamarte si tú mismo eres yo?
¿Y a quién le digo estas palabras?
¿Quién lo puede entender? (2000:241)

Por otro lado, la realidad interior se manifiesta en imágenes muy concretas que se alternan con imágenes de la naturaleza. De hecho, de una manera que evita ser formularia pero que se puede rastrear como constante, se puede ver que la composición de todos los poemas de este libro en específico alterna imágenes del espectro interior con imágenes de la naturaleza o la ciudad de la costa Malabar. Hechos interiores se alternan con hechos de la realidad fenoménica.

Recojo fragmentos de la noche
como del cuerpo de mi dios despedazado.
Se oye lejos la alondra malabar. (2000:242)

Podemos entonces ver que dice “Deambulo por los bazares entrando el día” o “De los muros manchados se alza humillo blanco” (hechos objetivos) al tiempo que después menciona “Y en el instante en que el dolor me mira / a flor de la piel la risa, pues conozco / qué ojos se esconden tras la máscara- / pero vuelve el olvido” (hechos interiores). En el poema VI los hechos externos se minimizan. Toma lugar una completa reflexión interior donde domina otra vez la fórmula mística del “yo soy eso”. Pero vuelve a la característica del matrimonio místico de San Juan, donde entonces la fórmula sería “yo soy Tú”. El tú al que se refiere retóricamente la autora en este caso puede identificarse con el guru fallecido Muktananda, pero si ya se ha reflexionado que el cuerpo (y la persona) han dejado de ser individualmente para ser en el todo, es imposible no pensar también que ese tú poético y destinatario representa también una forma de nombrar “eso” que todo lo abarca. Incluso a uno mismo:

Soy sólo conciencia de ti mismo,
masa de luz vibrando.
Soy el hueco que tu soplo perfora en el oído,
espiral del mundo que se crea
allí donde mi nombre que murmuras
se abre hacia el espacio,
reverbera en una bóveda infinita.
[...]

Soy la ondulación que se levanta y se aquieta
sobre tu superficie,
el pensamiento que surge y se disuelve
sobre tu nada,
el deseo que en tu seno inmutable
vibra por un segundo,
estalla,
y va creando el espacio en que se extiende
-centella enloquecida-
girando en cada átomo. (2000:244)

Otras veces, el tú y el yo poético-místico se funden en un “nosotros”: “Estamos en cada forma de tu existencia palpitando sin rostro”. Otras veces, como en este ejemplo que cito del poema VII, es el yo el que se disuelve en la naturaleza con una especie de ubicuidad que es, al mismo tiempo, la ubicuidad del Muktananda y del Ser mismo al decir: “Estoy en las riberas y en el agua, / estoy en las montañas, / estoy en las moradas de otros tiempos, / mis moradas de nieve”. Quiero hacer notar cómo la anáfora y el paralelismo se hacen presentes con regularidad y se unen a las ya mencionadas características retóricas de la poesía mística (la imagen, la metáfora de la unión y la paradoja) propuestas por Helmut Hatzfield en *Estudios sobre mística española* (1955) (Ver anexo A). La anáfora y el paralelismo, ambas figuras por repetición, son una consecuencia del aspecto temporal del lenguaje. Lo que la poeta quiere mencionar parece ocurrir en el espacio interior donde no domina el tiempo, o por lo menos no entendido de manera cronológica. Pero al igual que Borges en “el Aleph”, se da cuenta que el lenguaje es sucesivo, por lo que se ve obligada a la repetición retórica para ordenar lo que ocurre simultáneamente. Con el paralelismo (repetición de la estructura que en este caso que ejemplifico está formado por un verbo en primera persona del singular del presente del indicativo [señalado en negrillas] más un complemento [señalado en cursivas]) se crea la noción de sucesión, pero en realidad esta noción es parte *sine qua non*

que determina el lenguaje, sin embargo, en realidad lo que la autora busca es ilustrar el estado de la no temporalidad:

Vibro en cada instante,
Lleno todo el espacio,
Tomo todas las formas:
El monje que lava las ropas en tu orilla,
Los cuernos de las vacas pintadas de rojo
-apenas una mancha de color
En la rivera gris y las hierbas de plata-,
los loros perdidos en las hojas.
Estoy en muchos sitios en el mismo instante.
Estoy en muchos tiempos desde el mismo lugar. (2000:251)

Pero ¿es que las cosas ocurren una detrás de otra? ¿Primero el yo poético “se transforma” en el monje, luego en los cuernos, y al final en los loros? Definitivamente no. No hay posibilidad de transformación cuando se es todo en un solo momento. Otra vez aparece la enumeración retórica de elementos simbólicos como en un intento de mostrar el infinito objetivo y subjetivo del que habla Umberto Eco, pero además aumenta un giro a la figura, quiere que creamos que todo ocurre en un mismo instante:

No hay sucesión ni límite.
No hay causación.
No hay otro.
Antes y después desaparecen,
dentro y fuera, cerca y lejos -¿de qué?
Si todo es uno solo y ese solo soy yo. (2000:251)

Se ha arribado a la completa contemplación del yo dentro del ser. No a la anulación del yo tan buscada por la mística occidental sino a ese estado posible donde el yo se sabe dentro del universo unificado, construido por un sinfín de individualidades. El tono de esta poesía dejó ya el absoluto devocional que ya antes relacioné con el movimiento religioso *bhakti* para parecerse más a las bases filosóficas sobre las que se cimienta la doctrina religiosa Advaita, que afirma la unidad entre las almas (*atman*) y la divinidad (*Brahman*), negando la dualidad.

Ya antes Ernst Tugendhat declaraba la imposibilidad de la anulación de la egocentricidad (no se puede desear algo sino desde el yo, aunque lo que se desee sea la superación del yo mismo), pero nos hablaba a su vez de ciertas místicas que comprenden el universo como un todo donde se incluye el uno mismo. Quizá por eso el poemario *Canto Malabar*, uno de los más importantes de la literatura mexicana del pasado siglo, termina de la siguiente manera, con una liberación:

He tocado tu orilla.
Ni el sol rozando apenas tu morada de nieve,
ni la luz que se filtra hasta tus lagos
puede entrar aquí.
Aun el silencio más leve nos perturba,
aun el pensamiento.
Y tampoco es silencio.
No hay silencio ni sonido,
plenitud ni vacío,
sólo ser fluyendo, fulgurando,
sólo ser que deviene siempre nuevo,
se percibe a sí mismo,
se goza
y se sumerge al fin en su propia belleza.
Hacia dentro resplandece una perla diminuta:
Germen del universo.
Y en lo oculto de lo oculto,
en el fondo más secreto
veo sin parpadear la cifra que se aclara.
Mi ser se pierde en ti
y en la raíz de tu nombre se libera.

India-México, 1982-1985

3.2 La duda y el amor

La revelación de un nuevo orden en el terreno amoroso

Después de *Canto Malabar* aparece *El diván de Ántar*. Será seguido de *Jaguar* (1991), *Moira* (1993), *Casuarinas* (1992), *Poemas desde la India* (1993), *Urracas* (1996), *Los sueños, elegías* (2000), *Ultramar* (2002), *El vino de las cosas* (2004), y las antologías *De lejos viene, de lejos va llegando* (1999) y *Poemas escogidos* (2000) Todos estos libros corresponden a ese tercer momento de la obra de Cross donde la primera correspondería, según este estudio crítico, a una etapa de absoluta intuición mística y la búsqueda de la manifestación del dolor y el amor terreno; la segunda etapa corresponde como tal a la manifestación de la experiencia unificadora con el todo y al conocimiento y construcción del ser universal (que a veces será el amado y otra, el todo). Esta tercera etapa es, según el orden que propongo, los libros de poesía que corresponderían a la vida después de la experiencia transformadora mística, aunque esta transformación solo signifique darse cuenta.

La poesía que la autora escribe en esta etapa muchas veces se ve nutrida por la meditación, aunque ella misma declara que no medita para crear. Así contesta a Julia Azaretto en una entrevista realizada en París el 8 de noviembre del 2009⁴³:

Para mí ha sido una relación⁴⁴ muy dinámica. Hay una interacción clara que he visto en funcionamiento a lo largo de todos estos años. Una cosa muy útil para mí fue que la meditación y el tiempo que estuve en el *ashram* me permitieron desprenderme en buena

⁴³ *La clé des langues*. Recuperado el 28 de agosto de 2012. <http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/entrevista-a-elsa-cross-67803.kjsp#page>

⁴⁴ Se refiere a la relación entre meditación y escritura.

medida de la identificación con el papel de escritora. Y eso fue como quitarme una carga de encima, una carga de expectativas y de deseos de éxito o publicaciones o reconocimientos. Cuando ocurren, me da gusto que así sea, pero dejaron de ser una motivación para mi trabajo. Eso me dio mayor libertad.

J. A. ¿La meditación nutre la escritura?

Básicamente, porque la meditación nutre la propia capacidad de ver y de crecer internamente. He encontrado que la meditación le ha dado a mi poesía muchas cosas: temas, procedimientos distintos de escritura, ¡hasta títulos!, que es insólito. Mi libro más reciente, *Bomarzo*, surgió cuando escuché en meditación los tres primeros versos. Me levanté a escribirlos y salieron los dos primeros cantos, que eran como diez páginas. Pero más allá de todo esto, la meditación es un recordatorio constante de nuestra identidad esencial. (2009)

Se debe considerar sin embargo que para la autora, y a pesar de la nutrición que encuentra su arte en la meditación, la poesía no tiene una finalidad específica fuera de sí misma, no busca la manifestación de ninguna doctrina, sea política o religiosa. El arte por el arte ha sido para la poeta un principio en sus poemas. Los primeros libros denotan la enorme intuición mística de la autora al entender la existencia de un amor tan grande que no cabe en lo humano. Esos y los segundos libros, que marcan una vía mística, no se parecerán a los posteriores, *Bacantes*, *Destiempo* y *Diván de Ántar*. Sin embargo, *Baniano* y *Canto Malabar* son diametralmente diferentes pues en ellos aparecerá esta comprensión mística profunda que proviene del proceso de meditación. Pero ¿qué ocurre con los libros siguientes?

La sucesiva es una etapa de paz y contemplación estética de la vida donde la poesía se vuelve puente del goce de la interiorización que representó la experiencia y el aprendizaje obtenido durante este proceso. Así se deja ver en los poemarios *El diván de Ántar*, *Jaguar*, *Poemas desde la India*. Pero se debe aclarar que poemarios como *Moira*, *Casuarina* y más recientemente *Bomarzo* tienen intereses poéticos muy definidos. Algunos buscan representar una realidad oscura y fragmentaria que corresponde a una propuesta estética de muy difícil acceso. La razón por la que agrupo los libros siguientes y los trato con menor detalle es porque el centro de mi investigación es la mística y esta se rastrea de manera muy concreta con elementos a los que ya he referido y de los que se prefiere evitar la reiteración.

El diván de Antar, libro merecedor del premio Nacional de Poesía Aguascalientes en 1989, es el primero que proviene de una etapa posterior a la experiencia y los viajes a la India que la autora realizara y que cambiara la percepción del mundo y la estética de su poesía. Ella misma, la autora, declara que la obra provino en su mayoría de la práctica de la meditación aprendida en la India y que no ha dejado de practicar todavía.

En el caso de *El diván de Antar*, me ocurrió una cosa muy rara. Yo escribí ese poema porque en esa época estaba muy enamorada de alguien que era de origen árabe. Yo no tenía idea de los poemas preislámicos, ni de quién era Antar. El libro estaba escrito ya y tenía un título provisional que era: *Los poemas de Adonis*. Un día cuando estaba yo en meditación - practico meditación todos los días-, oí lo que debía ser el título del libro: "El diván de Antar". Me sorprendió y pensé en la estrella. Fui a la enciclopedia y encontré que la estrella no es Antar, sino Antares, porque es una estrella roja, como Marte, y por eso se llama Antares, o sea, Anti-ares. Pero allí me enteré también de que hubo un Antara o Antar, uno de los seis grandes poetas preislámicos, y descubrí la historia de este hombre. En su poesía había muchas imágenes que están en mi poema -como la de la gacela, el desierto, desde luego, entre otras-, y eso me impactó muchísimo. Y le puse ese título. El libro ganó en México el premio nacional de poesía más importante, y cuando el libro se presentó, llegó gente de la embajada de Marruecos y de otros países árabes, creyendo que era algo sobre el poema original de Antar. Son cosas extrañas, me han sucedido varias más a través de la meditación. Sé que no tienen una explicación racional y no tiene sentido tratar de encontrársela; pero a lo que voy, es que no fue tampoco un intento programático de recrear o de hacer la relectura de nada, aunque si haya en mi poesía un diálogo muy directo con las tradiciones clásicas⁴⁵.

Antares es la estrella más grande de la constelación de Escorpión. Su tamaño es aproximado a la órbita de Marte. Antara Ibn Shaddad es un poeta musulmán del siglo VI y es posible que se haga referencia a su obra. Por otro lado, Antar es al mismo tiempo el símbolo del poeta y caballero antiguo de lo que hoy es la actual Etiopía. En su mitología, una epopeya heroica y amorosa al mismo tiempo, se narran las proezas que tuvo que librar para quedarse con la mano de 'Abla. El poema otra vez refiere un encuentro amoroso que ha sorteado muchas circunstancias para ocurrir. Sea cual fuere el génesis de estos poemas, importa más pensar que la meditación sigue siendo el origen de mucha de su obra. El

⁴⁵ Entrevista de Julia Azzaretto en <http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/entrevista-a-elsa-cross-67803.kjsp>. Recuperado el 27 de agosto de 2013.

poemario tiene ciertas alusiones al Medio Oriente, como elementos árabes que recuerdan la exuberancia de *Las mil y una noches* y del poema *Los cantos del Oasis de Hogar*.

Mil caballitos persas se dormían
en la plaza con luna de tu frente
Federico García Lorca

Velo tu sueño.
Te envuelven mantos transparentes,
rozan apenas tus párpados
cuando el sol ya levanta
columnas de humo en los poblados.

Desde otra estancia
siento en mi tus ojos que se cierran,
tu aliento-
como pasar entre tiestos de jazmines de Arabia,
jazmin tú mismo,
flor de tu raza. (2000:277)

Después de una experiencia tan fuerte en términos espirituales, queda un placer que todo lo toca. La trasmutación del mundo es el efecto de la experiencia. El mundo se configura en un lugar para el placer, una alcoba o un jardín, efecto que se veía mostrando desde *Bacantes*. Además pareciera que los sentidos se sensibilizan y muy lejos quedan los poemas apesadumbrados o dolorosos. El ambiente es completamente sensual y apacible:

Oímos filtraciones dentro de la montaña,
ecos en las paredes cascando el aire.
El salitre formas filas de guerreros
y sus lanzas verticales en los muros.
Zumos del día,
el agua espejea en los suelos resbaladizos.

Salideros-
huecos adonde huye el pensamiento
antes de dar un nombre
a las criaturas que se gestan
bajo su ala. (2000:272)

Otra vez, el mundo se configura como un jardín, la naturaleza se relaciona con el espacio para la contemplación de lo divino en este y en los siguientes poemarios. Especialmente en *El diván de Antar*, el contexto poético se ve ampliamente sensibilizado por el amor. La figura del amado, una vez más, parece de repente, disolverse en la figura de la divinidad. Pero ocurre una diferencia sutil a los anteriores poemarios. En este, impera una estabilidad terrena, completamente sensual. Después de la experiencia, muchos de los grandes místicos de Oriente han llevado una vida cotidiana y civil, laica, alejándose de la propia vida monacal. Pero esto no significaba que se alejaran de lo aprendido durante su iniciación. Muy por el contrario la vida laica representaba que habían asimilado ambos polos del universo como uno solo: el interior y el exterior. Pero además no debemos apartarnos de la idea del místico como poeta. En este caso, para Elsa Cross siempre fue y será mucho más importante la noción de poesía sobre la mística. Ella se considera poeta antes que cualquier cosa. Pero no podemos negar el núcleo sagrado que guarda el hecho poético, así nos lo recuerda Feustle:

Entre el místico y el poeta existen semejanzas indudables. Octavio Paz cree que el poeta tiende a participar en lo absoluto como el místico; y “tiende a expresarlo como la liturgia y la fiesta religiosa”. Según Amado Alonso “toda poesía auténtica nos acerca a Dios porque descubre el infinito fondo convergente de cada cosa y porque lo hace con el modo divino de la creación”. Dámaso Alonso afirma que toda poesía es religiosa” y que “va la poesía a busca de Dios”. Para Jorge Guillén, la poesía “puede compararse con el misterio de la Encarnación. El espíritu llega a ser forma encarnada misteriosamente, con algo irreductible al intelecto en estas bodas que funden ideas y música”. Para José Gorostiza, “la poesía es una investigación de ciertas esencias –el amor, la vida, la muerte, Dios”. Y un crítico religioso, P. Angel C. Vega, observa que existe una relación muy íntima entre la poesía y el misticismo como la hay entre el estro poético y la inspiración profética”. (Feustle, 1978: 9)

En específico, este poemario representa la vida amorosa del poeta místico donde aparece un reencuentro con la sensualidad. La escena donde se desarrollan los poemas es la vida misma. El amante ahora tiene cuerpo físico y la naturaleza sigue ofreciendo elementos para definirlo y la poesía es la recuperación de esos instantes donde se manifiesta la belleza.

lo menciona y Ruth Reyna en la *Introducción a la filosofía de la India* (1977) lo deja en claro:

La realidad última es aquello a lo que no puede ponerse predicado alguno. Predicado es una palabra o grupo de palabras (cualidades, atributos, propiedades) que explican al sujeto. [...] Este límite en la predicación se da para cualquier ser u objeto fenoménico, es decir para cualquier objeto del universo que esté compuesto ya de burda materia física, ya de materia sutil que nuestros sentidos no puedan distinguir sin ayuda. Los *Upanishads* enseñan, sin embargo, que la realidad última es indescriptible. Brahman es demasiado grande para describirlo con el limitado vocabulario del hombre “de él se aleja toda palabra, junto con la mente incapaz de alcanzarlo” [...] Y es que intenta describir en términos afirmativos la Realidad Última, Brahman, o el Absoluto, como también se lo conoce, sería una tarea infructuosa, ya que deberíamos continuar la descripción *ad infinitum*, sin esperanza de llegar a disponer de suficientes predicados como para describir en su totalidad la infinitud de Brahman. [...] Si bien es imposible conocer a Brahman por medio de las palabras descriptivas y de la observación empírica el hombre puede llegar a conocer la realidad última y eventualmente realizar el Sí mismo como ser, no llegando a ser Uno con Brahman lo que implicaría una dualidad (el Sí mismo y Brahman) sino siendo Brahman que todo lo contiene (Reyna, 1977: 49).

Esta es la nueva lógica que comprende la realidad poética de Elsa Cross. No se separa el mundo en fragmentaciones para construir la realidad última, sino todo, en su naturaleza indescriptible es la realidad última. Ya no se habla de un amado que se confunde con la divinidad porque todo es esta divinidad total. En esta nueva lógica, se disipan incluso las dudas:

Gravitación
hacia la arena donde habitas
al borde de mis sueños más antiguos,
tras edades que acumularon sus arcillas,
marfiles,
soldaduras de bronce-
todo el desecho de esos pueblos que acampaban
no lejos de las playas.

Los murmullos del mar entre los médanos,
el cielo incandescente con sus cobaltos crudos.

[...]

Una ciudad sepultada en la arena,
perdida
bajo la ola inmensa y negra,
como lengua de dragón.

Si allí la noche nos fuera a devorar,
qué tumbo incierto,
qué túmulo de tanto sentimiento,

tanto amor sepultado.
Tanto amor.
Y preguntamos si en vano abrió sus alas,
si en vano quiso hallar en un estanque
su reflejo-

Alzó tras de las nubes un vuelo enloquecido,
rompiendo todo lazo,
desprendiéndose ya de toda tierra
para arder en el aire. (2000:281)

En este poema, la conciencia del yo poético viaja a un espacio primordial donde contempla un paisaje onírico: “al borde de mis sueños más profundos”, “hacia la arena donde habitas”. Se vuelve a referir un tú poético inmaterial que asociamos con el amante. La visión del atardecer frente al mar y la arena llena de ruinas y residuos de otras civilizaciones antiguas son imágenes sensoriales que se confunden en el paisaje. Dice por ejemplo: “hacia la arena donde habitas / al borde de mis sueños más antiguos, / tras edades que acumularon sus arcillas, / marfiles, / soldaduras de bronce- / todo el desecho de esos pueblos que acampaban / no lejos de las playas”. ¿A qué pueblos se refiere? En todo caso, la trimembración arcillas, marfiles, soldaduras de bronce va de lo natural a lo humano. En ese espacio onírico donde podemos pensar que el yo poético, contemplando el atardecer, descubre el pasado de civilizaciones de las que ya solo quedan sus residuos. El poema enfatiza la noción de la muerte, (“Una ciudad sepultada en la arena, / perdida / bajo la ola inmensa y negra, / como lengua de dragón”) porque esta es la duda que la asalta. La lengua de dragón puede ser metáfora clara de la muerte, del tiempo, de la tristeza o de la noche que todo lo toca y cubre, incluso de las civilizaciones humanas completas. En este espacio la atención se eleva a un

astro y su reflejo en el mar (“lunas serpentinadas en el agua”) señalando otra vez un orden celeste y uno terrenal que se funden o mezclan. Pero la duda persiste.

Si allí la noche nos fuera a devorar,
qué tumbo incierto,
qué tumbulo de tanto sentimiento,

tanto amor sepultado.
Tanto amor.
Y preguntamos si en vano abrió sus alas,
si en vano quiso hallar en un estanque
su reflejo- (2000:281)

¿Si la noche (la muerte) devora todo lo que toca, de qué sirve el amor? ¿Por qué amamos si al fin y al cabo todo termina con la muerte? El poemario es al fin y al cabo un poemario amoroso, pero inmerso en una realidad mística. Así lo muestra el contacto reiterado entre el paisaje exterior y el espacio interior del yo poético: “qué tumbo incierto / que tumbulo de tanto sentimiento / Tanto amor sepultado / tanto amor”. La aliteración entre “tum” y “tan” recuerda a los latidos del corazón o a un tambor ¿de los pueblos primitivos ahora perdidos? Pero la pregunta fundamental es “si en vano (el amor) abrió sus alas / si en vano quiso hallar en un estanque su reflejo”. Recordemos que la cultura griega imaginaba al amor con alas, el eros ápteros no tocaba el suelo, pero como se ejemplifica en este poema, busca su reflejo en el mar para completarse, para ser uno solo. El final es muy claro:

Alzó tras de las nubes un vuelo enloquecido,
rompiendo todo lazo,
desprendiéndose ya de toda tierra
para arder en el aire. (2000:282)

Es claro que vuelve a ese espacio no terreno pero sólo para arder en el aire porque el reflejo (o la sombra diría Platón) se ha encontrado con la estrella. Acá, el fuego, motivo recurrente en la poesía mística y en la poesía de Cross, tiene un matiz de estallamiento. Un clímax poético donde se funde tanto lo desprendido de la tierra, como lo ya de por sí divino.

El fuego tiene la función integradora y aunque no se mencione directamente aparece inmerso en el verbo “arder”. En otro poema, otro aspecto de la dualidad de la vida se contempla, por un lado, el Brahma, realidad completa y por otro la Maya o ilusión:

Oh Maya,
la que se rige en lo ancho,
la que despierta al día,
la que se esconde.
A tu paso el tiempo se desenvuelve.

Deshilar el perfil ya ceñido,
deshilar la frente del rostro figurado,
tapicería viva.

Soltar en cada hilo
intentos de la conciencia sostenida
sobre sus propias ascuas.

Si brotan tus hilos de mis dedos,
si soy yo quien da forma a tus criaturas,
¿cómo no puedo deshacerlas?

Todas tus filigranas,
tu fiesta inmensa de colores,
tus parajes floridos,
tus cortejos de mariposas,
tu mar,
oh Maya, tu música,
tu rostro enamorado-

y la fuente de vida a orillas de mis labios. (2000:287)

Maya, es la palabra para designar a la ilusión causada por los sentidos. Pienso en Platón cuando descubro que Maya proviene de las palabras sanscritas *ma* que significa no y *aia*, ser. Maya es la materia, el mundo material que nos engaña porque “no es”. Según los místicos hindúes advaitas, es la irrealidad, la ilusión de creer que las almas y el mundo están separados o no son uno. Los budistas creen que el Maya es la duplicidad; por tradición, se cree que la madre de Buda se llama Maya también.

Si es que el poema se refiere a la acepción hindú y como ya se mencionó, Maya es la parte que nos hace creer que este mundo es real; es la fuente de creer en la dualidad del

mundo: por un lado, la materia terrena y por otro el aspecto celeste de la realidad (por decirlo de algún modo). El entramado de la realidad de Maya se enreda entre lo que cada uno insiste que es real. Son hilos que hilvanan la materia:

Deshilar el perfil ya ceñido,
deshilar la frente del rostro figurado,
tapicería viva.

Soltar en cada hilo
intentos de la conciencia sostenida
sobre sus propias ascuas.

Si brotan tus hilos de mis dedos,
si soy yo quien da forma a tus criaturas,
¿cómo no puedo deshacerlas? (2000:287)

La autora se plantea una pregunta completamente mística, ¿por qué no podemos dejar el mundo material? La respuesta se da sin embargo por una sutileza retórica. La Maya, al igual que el amado en otros poemarios anteriores, es descrita por una enumeración retórica, lista o elenco que muestra lo completo del mundo material pues es parte a su vez del Brahman o realidad última.

Todas tus filigranas,
tu fiesta inmensa de colores,
tus parajes floridos,
tus cortejos de mariposas,
tu mar,
oh Maya, tu música,
tu rostro enamorado-

y la fuente de vida a orillas de mis labios. (2000:287)

Los elementos de esta lista conforman también una estética al tomar de la Maya solo lo bello, lo colorido (mariposas, parajes floridos, rostros enamorados, filigranas) y acaba el poema con el recordatorio de la creación en la boca del poeta. Fuente de vida es la creación poética, dando punto a un concepto que ha demostrado a su modo la física moderna: la realidad depende de la concepción individual del mundo. El poemario en su totalidad sigue explotando sin embargo las mismas particularidades retóricas con las que crea su estética. El

amado sigue siendo parte manifiesta de lo divino. La pregunta retórica es abundante y la lista o elenco sigue siendo parte fundamental. ¿Qué se cuestiona en estos poemas de forma tan reiterada? El amor y su naturaleza.

El amor, (no hablamos del Amor que no cabe en lo humano) sino el amor humano, aparece y contradice la experiencia mística. La duda reiterada refiere al contraste entre lo estudiado en la mística por ella y lo que ocurre dentro del yo poético: Se pregunta cuál es la naturaleza de lo amado y cómo cabe dentro del sistema místico que se esfuerza por construir y comprender. Se pregunta por ejemplo:

Como si masticaras hierbas aromáticas
y extender su frescor por la garganta,
llenando los oídos de sus ruidos levísimos
-aleteo de abeja,

Asciende a los ojos esa luz.

[...]

Tanto,

¿solo de escuchar tus labios?

¿Y quién quiere unos labios?

¿Quién podría tocarlos siquiera, cuando ya toda esa luz
lo ha arrebatado?

¿En tus labios o en mí,
en quién se desata esta fuerza?

Miedo a las palabras
a que la historia hilvanada al azar
se cumpliera.

[...]

Las palabras ya han forjado de su propia raíz,
letra por letra,
los hilos de esta historia.
Si tú vienes,
su libre juego se congela,
como la imagen pura en las palabras. (2000:292)

El amor del mundo reitera en el yo poético un conflicto con lo místico, o así parece ser en esta primera parte. Las preguntas retóricas contraponen “el poder que arde en lo abierto” (otra vez aparece el verbo arder y por lo tanto la elidida lumbre unificadora) con el

su libre juego se congela,
como la imagen pura en las palabras. (2000:293)

Las palabras desde donde nace la historia, forma la idea del destino, y este último se resuelve cuando el amado viene. Más que referirse al Amado total, habla del amado material que con su llegada, hace material y concreto el juego del destino que detiene todas las posibilidades y deja en claro una sola. La duda retórica es constante porque refleja el mismo estado de duda en la poeta. Se pregunta para concretar su ser, como en la duda cartesiana. Cuando en otro poema se refiere a Maya, otra vez es la duda lo que sobresale aunque no use la imagen de la figura retórica. Le increpa, personificándola, cómo debe enfrentar la siguiente paradoja, ‘el ser es todo incluyendo la Maya ilusoria’, por eso: “Todo lo llenas con su forma, / oh Maya amarga, / me llenas de su aroma / das a mis dedos el tacto de su piel. / Tienes mi corazón encerrado en tu puño. / Oh espejismo, / habrás de disolverte / cuando crea que te alcanzo”.

Por esto queda la sensación de desierto en estos poemas, árido pero nutrido de vida, el desierto también causa espejismos que queremos alcanzar. “Te irás y has de volver- / como ciudades devoradas por el desierto / dejan un día al desnudo sus peristilos rotos”. En otro poema, el XV, se ve cómo la configuración dialógica con la que se refiere al tú poético (constante en *El cÁntar*) vuelve por un instante a confundir el amado con un profeta o un asceta errante. De algún modo lo es puesto que representa la puerta desde donde accede el yo poético al conocimiento superior que permite comprender que todo es uno:

Todo anticipa tu regreso.
la sombra alargada de un arbusto
toma tu forma,
una mariposa viene a morir
sobre tu nombre escrito en un papel. (2000:298)

Y aparece nuevamente la hipérbole que sugiere un efecto expansivo en el yo poético. ¿Cómo no confundir al amado con Dios de este modo? ¿Será que la poeta busca en el amor terreno, que por mucho dejó de ser el amor doloroso de la primera etapa, revivir aquella sensación de placer proveniente del todo? Ahora el énfasis es la belleza del mundo, el jardín del mundo que manifiesta a cada paso las bondades del amado. Su pura visión transmuta la realidad en un espacio para perderse en el infinito del ser. Su efecto será el de aquel que se presenta frente al todo y se reconoce parte de él.

Tu presencia
detiene el salto hacia el abismo.
Enjaula el corazón.
Pierden proporción los pensamientos,
pierden todo poder,
se confina su vuelo a los mismos rincones.
Cuando no existes
el pensamiento abarca el universo.
¿Y dónde el valor
para cerrar los ojos a tu belleza? (2000:298)

La conciencia juega un papel esencial en el amor. Es la conciencia la que pierde su foco, por decirlo de algún modo, al verse enamorado. Cuando vuelve a él, ¿qué mira? La dialéctica del místico enamorado del mundo reconoce en las cosas al amado como reconoce a Dios en cada cosa. El mundo es, como la misma autora menciona en el poema XIX, una grieta, “una rajadura de la noche / tan vasta / como la conciencia abierta hacia sí misma”. Cuando la conciencia se detiene y se observa a sí misma ocurre la meditación. Refiero nuevamente a Deikman y el concepto de Yo observador (1986) que se mencionó en el capítulo anterior. La pregunta retórica es en estos poemas un puente de acceso entre la conciencia despierta y la que se mira a sí misma. La conciencia despierta, subjetiva, dicho de otro modo, el yo individual, no pregunta si no es con intención de obtener respuesta y sobre

todo afirma. La conciencia que se mira a sí misma, se pregunta porque es una forma sutil de afirmación sin afirmación:

¿Quién dicta el sentimiento que hace nacer esas palabras?
[...]
Si quisiera mi corazón aniquilarlas
conjuros tienen el poder de un rayo.
¿Qué cosa lo ata todavía?
¿Quién me busca?
¿Qué amante enceguecido grita en sus profundidades?
¿Apresado en qué instante
ya perdido de todas las memorias?
¿Y cómo ningún fuego lo consume?
¿De qué sustancia del propio corazón tomó su figura?
¿Qué lo nutre?,
¿invencible,
intocado,
resurgiendo cuando todo lo demás,
aun la carne,
es ya sólo despojo? (2000:308)

La pregunta retórica es a su vez un velo de lo real, se cuestiona cuando no hay certezas, cuando el mundo pierde su concreción y su naturaleza de real objetivo. Ciertamente es que en el poema XX el yo poético habla del sueño y de Dios, a quien le otorga atributos misteriosos “Así el sueño entreteje mundos cambiantes / ¿Y hay diferencia?” Al final, Él, así con mayúscula, “retira sus lazos y sus trampas” cuando se mira a sí mismo y se pierde. ¿Será Dios también el yo mismo que se mira y se contempla? La pregunta es otra vez la puerta de acceso, el puente a lo que no se puede afirmar sin afirmar. Se pregunta el yo al yo mismo cuando se busca más que una certeza del mundo, una relación concreta del mundo en el que nos encontramos nosotros; así, en el poema que cierra el libro “Memoria de Ántar” la pregunta retórica forma una idea del mundo donde la conciencia se mira:

Tu aroma entre las flores.
El día rozando nuestras cabezas,
transidas de luz,
transverberadas.
Rayos de sol filtrados por finísimas aberturas
tocando exactamente tu entrecejo,
mi corazón

Yo sentía en cada poro tu menor pensamiento-
cómo Eso nos colmaba, como nos desbordábamos,
como llenábamos todo.

¿Qué estaba dentro o fuera?
¿Existía esa luz dentro de nuestros cuerpos, o éstos,
envolturas opacas, se hallaban en la luz, inadvertidos, mínimos?
¿Qué estaba dentro o fuera?
¿Qué cosa no lo estaba?
Y cada cosa era un resplandor vibrando apenas,
ondulando en la luz
¿Y esto ya sucedió y es un recuerdo, o es algo que vendrá?
¿O está ocurriendo ahora en otro espacio?
¿Y qué hay después?
¿Habrán después? ¿Habrán salida de esta luz sin puertas?
Y si esto es solo un sueño, oh mi amor,
¿lo iremos recogiendo
como araña que devora su propio hilo, hasta bajar
a esa orilla donde ni antes ni después
podrán juntarse ahora? (2000:323)

De algún modo, el último poema vuelve a la conciencia de complementariedad que representa la realidad última. Al preguntarse contrarios como “¿Qué estaba dentro o fuera? ¿Qué cosa no lo estaba?”, recuerda las características de no poder darle atributos al ser. El místico más que filósofo, Parménides nos aclara: el ser es todo, nada queda fuera de él; no cambia, es siempre; no ha sido, ni será, ni era; no es creado, “es”. Por eso quizá también hay pérdida de la percepción del tiempo. Al poemario, después del último poema, lo cierra un epígrafe (¿será correcto llamarlo así?) tomado de los versos de los *Cantos de los Oasis de Hóggar*, que dice “el cielo de Dios pone para siempre sobre tu nombre su tatuaje de oro”, señalando a los amantes como elegidos y al poema como un conocimiento dado, bello y sobre todo, aceptado como es, en sus dudas y certezas.

CAPÍTULO IV. Los poemas de madurez en la última etapa de la poesía de Elsa Cross

4.1 Visiones del niño Ram, vuelta a la poesía devocional.

Elsa Cross no abandonó la práctica de la meditación aprendida gracias al Siddha Yoga. Es cierto que siguió con una vida que podemos llamar laica, como académica y traductora, pero no podemos desvincularla del pensamiento místico oriental. Siguió visitando el *ashram* de Ganeshpuri y el de Nueva York, donde pasa temporadas la heredera del linaje Siddha, Gurumayi Chidvilasananda. Después de la muerte de Muktananda de Ganeshpuri y la experiencia que esto significó y que dio de resultado el libro *Canto Malabar*, regresa a escribir al respecto y habla del santo iluminado en el libro *Visiones del niño Râm*. La edición bilingüe apareció en junio de 2004, por lo que entre este y *Canto Malabar* hay siete libros de distancia⁴⁶.

Visiones del niño Râm es importante para esta investigación porque es la vuelta a ese interés vital que la definió dentro del panorama poético de México. Publicado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, la edición corrió a cargo de por la editorial Oro de la noche y está ilustrado por los monotipos de la artista Shaila Patricia de la Fuente. La

⁴⁶ *El diván de Antar* (1990), *Jaguar* (1991), *Moirá* (1993), *Casuarinas* (1992), *Poemas desde la India* (1993), *Urracas* (1996), *Los sueños, elegías* (2000), *Ultramar* (2002), *El vino de las cosas* (2004).

traducción al inglés corrió a cargo de Martha Black Jordan. Los poemas son breves y describen de manera lírica imágenes que provinieron, de la meditación. Ella misma dice:

Este libro está formado por una serie de estampas verbales y visuales en torno a la infancia imaginaria de uno de los grandes santos de la India del siglo XX, Bhagavan Nityananda.

Las imágenes que gestaron estos poemas surgieron de manera inesperada durante el Árati, ofrenda de luces y cantos que todos los días se dedica a una estatua consagrada del santo de Ganéshpuri, India. Fue hasta el final de una estancia de varios meses, que a lo largo de tres semanas aparecieron en mi mente las visiones de todos estos poemas, exceptuando al primero, que recoge una leyenda local sobre el origen de Bhagaván Nityananda, quien llevó en su infancia el nombre de Râm (Cross, 2004:7).

Como se mencionó ya, estos poemas se encuentran dedicados al maestro de Muktananda (de quién la autora presencia su muerte) y de Gurumayi Chidvilkananda, guía actual del Siddha Yoga por lo que se les puede considerar dentro de la misma línea de *Baniano* y *Canto Malabar*. La figura del maestro o guru vuelve a ser el centro de la poesía, aunque la vivencia que se quiere expresar en estos poemas “quedaba más en el silencio que en las palabras” como refiere la autora en el prólogo. Cross vuelve a referir una experiencia interesante que se puede ligar con la búsqueda de la laicidad del místico contemplador, pues en el prólogo menciona:

Una cosa más, empezaron a surgir [los poemas] dos o tres días después de que me acerqué a mi maestra espiritual, Gurumayi Chidvilkananda, [...] con una pregunta: si valía la pena seguir escribiendo, después de haber publicado ya tantos libros, o si sería mejor ocupar ese tiempo en otra cosa, como algún trabajo social. No alcancé a formularla. Antes de que yo dijera nada, con una sonrisa que nunca olvidaré, ella me dio una hermosa pluma en regalo, y me indicó: Es para que tú la uses. Con ella escribí estos poemas y los de varios libros que se publicaron ya. (Cross, 2004: 8)

Los poemas son muy breves quizá porque la viveza de las imágenes se quiere acercar más al silencio que a la escritura. Y aunque el místico verdadero guarda silencio, ya se ha

hablado acerca de la tensión que ejerce en él la fuerza de la poesía que obliga al intento de expresar la experiencia aunque sea de manera incompleta⁴⁷. El primero de estos poemas dice:

A la sombra de los almendros
bajo la luna,
protegido por una cobra
un niño duerme.
Lo encuentra la mujer
que ha seguido el camino
donde se encienden luces azules,
donde un rumor de agua
corre entre la hierba seca. (Cross, 2004:11)

Dominan las imágenes sensoriales donde con muy pocos elementos recrea la leyenda del origen del santo. “Protegido por una cobra”, es encontrado por una mujer ahí “donde un rumor de agua corre entre la hierba seca”. El poema inicia con una distinción natural, “a la sombra de los almendros / bajo la luna” son dos referencias a espacios naturales donde uno designa la oscuridad (sombra) y el otro supone la luz (luna). La dualidad de estos elementos recuerda la capacidad inclusiva del santo porque el poema es devocional. Los contrarios contribuyen a tener una noción muy cumple de la complementariedad. Sobre el todo devocional, puede verse cómo los elementos naturales “cubren”, “protegen” al niño que no nació de madre sino de la naturaleza (pues fue encontrado en ella).

Por otro lado, aparece “un rumor de agua”, idea de lo fluctuante y movable. De hecho Gaston Bachelard menciona en *El agua y los sueños* que el simbolismo tradicional de las

⁴⁷ “El místico tiende a la contemplación de Dios mientras el poeta tiende a la creación del poema y entre ellos surge, como ha notado Roland de Reneville, una diferencia a primera vista irreconocible: “Mientras el poeta se encamina a la Palabra, el místico tiende al Silencio” menciona Joseph A. Feustle, en *Poesía y mística* de 1978. Por otro lado, Mauricio Beuchot en el Prólogo a los *Tratados y sermones del maestro Eckhart* (1998) menciona al respecto “vemos, pues, que aun cuando el místico busca el silencio, cuando llega a Dios dialoga con Él de la manera más perfecta. El místico, como en el caso de Eckhart, no renuncia a hablar. [...] Comparando esto con el lenguaje, en sus escritos sobre teología negativa, en la actualidad Jacques Derrida llega a decir que, así como se piensa a Dios necesario, hay que pensar necesario también el lenguaje; por eso es una necesidad hablar, no callar”.

aguas suele llevar inmersa la idea de camino, cauce, circulación (1992). Recuerda pues la negación del estatismo (la muerte) y con ello representa el ciclo vital y originador de todo. El riachuelo corre, eso lo eleva a “aguas superiores”, según lo que menciona el filósofo francés, aquellas con la capacidad de dar vida, de promover *ad infinitum* el origen y movimiento del universo. No es gratuito tampoco que este riachuelo se encuentre “entre hierba seca”, antítesis de la humedad poética que inunda el verso anterior y que hace recordar así la unidad entre los opuestos.

El árbol que aparece en el primer verso, ‘el almendro’, es otra vez una imagen recurrente en la poesía de Cross: el *axis mundi* a partir de lo arbóreo. En este caso resulta ser uno productor de frutos y semillas, conductoras de vida. La almendra también está relacionada con ‘la amígdala’ (almendra en latín) a la que Descartes comprendía como el vínculo conductor entre el hombre y Dios. La almendra, a su vez, para poder generar vida debe ser enterrada en la tierra, en la sombra, y así garantizar el ciclo de vida universal. También será regada por el riachuelo entre la hierba seca, completando así la unidad temática de los elementos del poema.

La mujer que “encuentra al niño” reitera la idea del origen de la vida pues es ella la que la gesta. De hecho, su anonimato nos lleva a pensar que es todas las mujeres al mismo tiempo, y nos recuerda la diosa madre tan difundida en Oriente y Occidente. Pero si aparece la figura femenina y la dualidad que existe en este poema nos recuerda repetidamente la unidad de los contrarios, esto nos obliga a pensar que si la mujer está ahí para representar el eterno femenino dador de vida, la ánima, debe existir un aspecto masculino para completar la escena, es decir, el ánimos. Este lo encontramos en ‘la cobra’ que por su forma refiere a un elemento fálico o *lingam* en la tradición hindú. También los ofidios representan en muchas tradiciones, como la azteca y la egipcia, la resurrección, el ciclo eterno, así el ouroboros. Esto

quizá por la capacidad de cambiar de piel y “renovarse”. Además la mujer entendemos está erguida, mientras la cobra domina el suelo, ambos aspectos duales otra vez. Vale la pena mencionar lo siguiente al respecto:

Uno de estos símbolos, el uróboros, imagen del Uno-Todo, que se representa como una serpiente que forma un círculo y se come la cola. Como anteriormente se ha señalado, el círculo expresa el principio, la totalidad y la unión de los polos contrarios. Este símbolo, para el hermetismo alquímico, es el que expresa “el Universo y, al propio tiempo, la Gran Obra. Su forma circular, símbolo del mundo, enuncia la eternidad concebida como “eterno retorno”. Lo que no tiene principio ni fin (Aceves, 2012:73).

El poema tiene, como ya se mencionó, un carácter devocional y su finalidad parece ser alabar veladamente la grandeza de Nityananda de Ganeshpuri. Ella misma menciona que estos poemas breves deben ser tomados como un regalo preciado que ella ofrece porque esa es su función: ser poeta.

Ya fueran breves relaciones o el producto de una devoción imaginativa, estas escenas tan nítidas representaron un regalo invaluable por el amor y el asombro que despertaban, junto con un sentimiento de gratitud. Al tratar de darles forma en el papel, sentí que aquello que los poemas intentaban expresar quedaba más en el silencio que en las palabras (Cross, 2004:7).

A partir de aquí regresa la segunda persona a la que se dirige el tú poético y que ya se ha mencionado en otras ocasiones, es la forma propia de *El cantar*, la misma que utilizó San Juan, pero no se deja de hacer referencia a la dualidad:

Duermes
y en tus labios cerrados
se juntan los dos mundos.
Tus ojos se sumergen
en el seno de Dios.
Duermes
y el cielo se detiene
entre el día y la noche. (Cross, 2004:13)

El *axis mundi* ahora son los labios cerrados del santo. “El labio de arriba el cielo / la tierra el otro labio” dice Miguel Hernández en su poema “La boca”. Pero más importante que especular a qué mundos se refiere la poeta, es otorgarle la pertinente importancia al verbo

“juntar”. En Dios se sumergen los ojos del santo y entonces el cielo se detiene “entre el día y la noche”. Las antítesis son ahora el modo de representar la unión, la complementariedad del todo, de la realidad última; ya no es el oxímoron que, en su aparente contradicción, rompe con la lógica del lenguaje, sino que la antítesis representa el mundo y su organización, donde cabe lo lógico y lo ilógico, lo masculino y lo femenino, el día y la noche, ¿quizá porque son la misma cosa?:

Nicolas de Cusa (1401-1464) decía que a Dios había que encontrarlo “más allá de la coincidencia de los opuestos. Rudolf Otto (1869-1937) expresaba que la mística tenía una lógica extraña que eliminaba los principios de la lógica natural; el principio de la contradicción (es imposible que una cosa sea y no sea al mismo tiempo) y el principio del tercero excluido (que cuando dos proposiciones están opuestas contradictoriamente no puedan ser ambas falsas). Con estas palabras la lógica mística acerca la *coincidentia oppositorum*, es decir, la coincidencia de términos opuestos (Rubia, 2003: 139).

En otro poema del mismo libro, se encuentra un ejemplo de otra característica de estos contrarios, la *coincidentia oppositorum* que construye una realidad propia alejada de la lógica racional; también aparece un ejemplo de la ya mencionada fluctuación acuática de las imágenes:

Bajo una cascada,
a orillas del río
todo el día es tu luz.

Te inclinas a beber
y el agua en tu boca
se refresca.

Se oyen en tu cabeza
centenares de abejas. (Cross, 2004:33)

Otra vez el agua que corre da origen al *topos* del poema, el único elemento para completar un deíctico más o menos intuitivo. Sabemos por ejemplo que el niño se encuentra ‘bajo’ la cascada, ‘a orillas del río’. Pero esta noción de movimiento que causan las aguas fluctuantes, se detiene cuando este tú poético se inclina a beber, puesto que es el agua la que

se refresca al contacto con “su boca”. Este cambio de atributos o de paradoja sensitiva otra vez confunde al ser con el mundo, porque sencillamente son lo mismo. Uno es parte del otro y el otro no es sino consigo mismo. Por eso, la figura a la que la autora se consagra y le es completamente devocional tiene efectos en la naturaleza, pues en poemas anteriores menciona que “tu risa es clara / tu llanto es fuerte / y tu silencio / hace que todo calle”. En otro poema menciona que una de las visiones de la autora es el niño con una espina en la mano y “tu mano se estremece, / y tu grito /-desbandada de cuervos- / alumbra los follajes”. Esta capacidad de influir en la naturaleza y hasta en las construcciones humanas (“Sin causa, lloras / tu llanto tiende un velo / sobre la tarde. / El monzón inscribe sus estelas / en las paredes blancas”) representa la unidad de la Realidad última, del todo del que no se puede decir qué no es. Además vemos como aparece la manifestación de un microcosmos que se refleja en un macrocosmos natural. Si el niño Ram llora, cae el monzón. Este tópico, tan explotado por los románticos alemanes es el *Ego natura*. Literalmente “yo soy la naturaleza” ejemplo de la unidad existente. Dicha unidad se ve otra vez referida cuando la autora menciona:

Te sueño.
Eres inmenso
 y eres tú quien me abraza.
Tu mirada abre en mi corazón
 un loto blanco⁴⁸.
Tu nombre, zumo dulce
 se destila en mis labios.
Duermo en tu pecho
 como en el seno de Dios. (Cross, 2004:47)

⁴⁸ Quiero recordar que el loto, de amplia tradición en oriente, es una flor que representa la resurrección y la pureza, pues este se eleva entre el fango. Algunas especies (como la nelumbo nucifera 'Alba Striata') suelen cerrarse y sumergirse durante la noche para emerger en el día, impoluto.

En otro poema ya anteriormente citado, el que dormía era el mismo santo y lo hacía “en el seno de Dios”, ahora es ella quien lo hace. ¿Cómo no pensar que son ellos dos lo mismo? Eso mismo que ellos son, es Dios. Esta es la conciencia que el místico adquiere y le otorga tranquilidad. Esta idea se ve reforzada al pensar un poco en el verso “Eres inmenso / y eres tú quien me abraza” pues aunque se refiere a un niño, en una hipérbole reverencial; en el sueño se le muestra enorme y el abrazo, por supuesto, representa una especie de unión, de fundición con lo otro. La idea de grandeza se reitera en varios poemas con hipérbolés cósmicas: “La noche gira / alrededor de ti”; también se encuentra un bello ejemplo de la paradoja como elemento constitutivo del carácter místico de estos poemas:

Junto al pozo, te llamo.
De tus ojos
negros como la noche de los mundos
se desprenden dos luces.
Me clavan en su brillo.
Desaparece el pozo,
desapareces tú,
desaparezco yo.
Sólo queda la noche
en pleno día (Cross, 2004:43).

La desaparición del yo que dicta el poema debería suponer el silencio y la desaparición del pozo y del niño santo. Al desaparecer el yo que sustenta el lenguaje, solo debe quedar el silencio. Pero es imposible para el poeta liberarse de esta paradoja, por eso tiene que mencionar a su vez que solo queda la noche en pleno día. La paradoja se ve enfatizada por el verbo “queda”. Es este un verbo que señala un antes y un después pero que en este caso refiere una desaparición, es decir, lo que había antes eran las cosas: el pozo, el niño, el yo. Cada una en su noción de individualidad. Después del verbo quedar, solo está la noche que lo incluye todo (hasta el día). La individualidad se pierde, el mundo se unifica.

Con la recurrencia de todos los recursos mencionados queda demostrado que el poemario es místico.

Como tal, la poeta construye su embalaje simbólico donde el motivo del árbol ya es omnipresente. En otro poema se menciona el baniano nuevamente. Este elemento natural tan cargado de significados adquiere acá uno nuevo al unirse a la idea de juego. El poema demuestra que la infancia vive dentro de la abundancia de la naturaleza, puesto que “Dios juega, por abundancia” (Cross, 2000):

Con las raíces que bajan del baniano
hicimos un columpio.
Has querido mecerte frente al ocaso.
Vas y vienes
entre el día y la noche
Miras el sol
comido por los montes
Miras la luna.
Vas y vienes en tu silencio. (Cross, 2004:55)

El poema vincula el baniano con una realidad un poco indefinida o mejor dicho ambulante entre “el día y la noche”. El yo poético se une curiosamente a un nosotros que, menciona, “hicimos un columpio”. El columpio es el símbolo concreto del pendular entre la realidad interna y el mundo fenoménico exterior, de hecho el niño mira “va y viene entre el día y la noche” así como ve “el sol y la luna”. Este espacio intermedio puede simbolizar la comprensión que trae la unión de los contrarios, como se ha venido viendo, pero también representa la división aparente de la realidad (Maya y Brahma). La noche hacia la que se dirige el tú poético representa el alejamiento del mundo, la entrada en el misterio, por lo que deja en claro que el niño vive y unifica ambos aspectos de la realidad.

La noche refiere además a un pasaje propio de la vía mística. La noche de san Juan es la misma que aparece aquí. Noche oscura donde la duda parece presentarse para luego

resolverse. A su vez es referencia de saberse unido con el todo y luego separado. La noche mística como símbolo es muy diferente en cada poeta, pero es sobre todo un símbolo claro de la nada. El día, que contiene la luz que revela la naturaleza de las cosas, parece perder la batalla ontológica frente a la noche que “desaparece lo existente” (como dice el poema anterior) o “se columpia entre ella y el día” (como menciona el siguiente), dejando la nada. Por eso desaparece el pozo, ese tú divinizado y el yo poético. Solo queda la noche, es decir, la nada que todo lo contiene. Por eso es capaz de salir de ella y regresar cuando se quiere (como un columpio). Porque todo es uno y ese uno es, al mismo tiempo, la nada que nos contiene.

4.2 Los poemas de la etapa de madurez.

La vida contemplativa

Antes y después del *Visones del niño Râm*, se encuentra una serie de libros de Elsa Cross que, por el tono y los temas que utiliza, pueden ser considerados dentro de otra línea. Si los miramos a la luz del recorrido que he propuesto para el análisis de la obra total, es correcto considerarlos como su obra de madurez; sin embargo, el rasgo principal que une estos libros es que todos aparecen después del acercamiento al conocimiento y la vivencia mística sin mencionar directamente ningún referente al pensamiento del Siddha Yoga, como ocurre en *Baniano*, *Canto Malabar* y *Visiones del niño Râm*. En general estos siguientes poemarios tienen este carácter unificador, puesto que sí hay en todos ellos manifestaciones de estas características de reunión en el todo que se han vuelto una constante, una configuración estética de la poesía de Cross. En la gran mayoría aparece “una presencia” que se deja ver en las imágenes que enmarca la poesía y que puede identificarse con la divinidad y además es importante señalar que cada uno de ellos tiene a su vez una intensidad artística específica.

Tres libros forman parte de un proyecto muy claro: *Los sueños. Elegías* (2000), *Ultramar. Odas* (2002) y *El vino de las cosas. Ditirambos* (2004). Estos buscan reinterpretar y reconstruir los tres tipos clásicos de composiciones griegas y pudieron haber surgidos de

viajes que la autora realizó a Grecia y que hacen revivir en ella un periodo poético más helenizado y clásico (que siempre había estado de cierto modo en su estética).

En *Los sueños*, la dialéctica entre la conciencia dormida y la conciencia despierta juegan a confundirse. A veces un tú poético irrumpe pero no propiamente tiene una tonalidad mística. En *Ultramar*, aparecen dioses entre lo cotidiano a los que se les ofrendan odas llenas de imágenes mitológicas. La presencia que lo inunda todo y el tú poético tan referido aparecen y se hacen manifiestos de manera muy estilizada:

Aparece tu rostro.
Se hunde en leche,
como el Cordero bienhallado
en los Misterios.

[...]
El azul es más intenso
que la ebriedad creciendo hacia las islas.

Tembloroso,
como detrás de humo,
aparece tu rostro.

[...]
Movimientos del muslo y la cadera
esbozan al tiento
una danza.

El mar se extiende
en olas que no rompen.

Movimiento-
la última vocal
reverbera en el oído.
El mar se extiende
más allá del tiempo
inamovible.

Temblor,
eco del movimiento--
calla
y nos habla
en su lengua otra,
parecida a ese incendio de adentro,
juega y se difunde
hasta quietarse en un rayo vertical.

Omnipresente,
lenguaje del tacto sin manos. (Cross, 2002:21)

La presencia que todo lo inunda hace referencia otra vez a una estética de las aguas, como diría Bachelard. En este caso, las aguas manifiestan la presencia en la materialización enorme del mar. En esta estética se reitera y se enfatiza que es el mar lo que se extiende de sus límites al oído, a lo que está más allá del tiempo, al ultramar. ¿Es lo interno lo que se extiende a lo externo quizá? La danza, la embriaguez y la naturaleza, temas que ya se han abordado profundamente en la poesía de Cross, acá parecen resumir esa presencia cuyo rostro aparece “tembloroso, detrás del humo”. Lo misterioso, lo nublado, revela al ser. La referencia al temblor (al que le llama “eco del movimiento”) simboliza el movimiento del mundo como es, para convertirse en otro o para dejar ver lo que no se veía. Haciendo alusión a la vía mística. En el poema que abre el libro dice:

En el umbral
de puertas ahora inexistentes,
en recintos que apenas se deslindan
bajo el calor a plomo
y sus alianzas con los insectos y el polvo,
se superponen a la imagen soñada
o entrevista quizá
entre esas piedras
una presencia inabarcable. (Cross, 2002: 25)

Una presencia inabarcable que, la poeta, paradójicamente quiere abarcar, por eso se insiste en la gran mayoría de los poemarios con imágenes que dejen rastros de su manifestación. *El vino de las cosas. Ditirambos* es el poemario de esta trilogía que quizá más conserva las características de la estética mística que se han venido planteando a lo largo de este trabajo: el tú poético que refiere tanto al amado como a la divinidad, elementos que se unifican en el todo, enumeraciones retóricas que buscan demostrar la presencia de dios en las pequeñas cosas, en la cotidianidad misma, o en este caso, incluso en los dioses muertos.

Los ditirambos fueron en un principio, antes de que se constituyeran en un estilo formal, cantos dedicados al dios Dionisos. Dios del vino, de lo salvaje, lo natural, que con toda su fuerza primordial se enfrentaba a la *Civis*. Así, estos poemas. La poeta ve a Dionisio en toda la naturaleza. Recrea el tópico de la visita mística pero encarna al visitante como este dios griego quizá porque en él se resume a su vez la atracción que Grecia ejercía en ella en ese momento y quizá porque el dios es la muestra de la sabiduría que encierra lo natural:

Lleno el campo de ti,
celebra
 tu risa de Dios niño.
Mordisquea mis dedos,
gimes suavemente
 como un cordero. (Cross, 2004:)

La figura del dios aparece en la naturaleza y lo llena todo. Puede interpretarse en la figura del cordero una referencia indirecta al cristianismo, pero si es así, lo es solo para representar la unión del todo en uno, incluyendo las doctrinas que pueden ser consideradas contrarias. ¿Será a su vez, otra manera de manifestar la imperiosa necesidad de ponerle nombre a lo que mora en todo? “La risa de Dios niño” que juega es parte fundamental del pensamiento Siddha Yoga pues ella misma menciona que:

Así cómo lo vieron Heráclito y Homero, Dios, por sobreabundancia, quiere jugar. Heráclito incluso decía que el tiempo es el de los niños. En el shivaísmo es igual. Dios baila, danza en el juego del amor que crea y destruye al universo circular. De la misma manera lo entendían los pueblos prehispánicos. Todas estas semejanzas se deben no a otra cosa sino a la similitud de una experiencia interior en el ser humano. Pero no me gustaría buscar, ni me interesaría encontrar una fuente común que tuviera su origen en una civilización perdida o en alguna cursilería por el estilo. Esa experiencia indica que es la energía absoluta y omnisciente de Dios. Lo mismo que produce al universo cuya forma toma. Dios está en el universo y más allá de él. Estático y dinámico. Inmanente y trascendente (Cross, 2000:165).

Por eso quizá aparecen reiteradas enumeraciones retóricas que, como ya se había mencionado antes, recuerdan el infinito objetivo (aquel que se aleja del simbólico infinito

subjetivo que sería representado por una sola cosa) (Eco, 2009) nos ayuda a visualizar la idea de la unión de todo en uno:

Luego, tus otras caras aparecen:
Llama,
 borbotón,
un tigre de impaciencia,
 una pantera quieta. (Cross, 2004:)

Llama la atención las imágenes de movilidad de la lista. La llama y el borbotón son antítesis completivas (llamo completiva a esa noción de unidad que está en los contrarios) y que tienen en común el hecho de que no pueden existir en el estatismo; algo como el borbotón estático y la llama congelada no tienen ningún sentido. Las otras dos imágenes son otro ejemplo de esta antitética unidad que ya se presenta en muchos libros de la autora: “Un tigre de impaciencia / una pantera quieta” nos crean la noción de unidad entre el movimiento y el estatismo. La figura mítica del tigre y la pantera (felinos originariamente orientales) resumen la fuerza primitiva y natural del dios que todo lo habita. Otro poema de este libro inicia:

Y si vienes
con el ánimo otro,
vagas entre los campos,
 alzas motas de polvo.
Vas como murmullo en el follaje,
un aleteo en la hierba,
un cataclismo que revuelve las sombras,
mezcla los alientos
 con el aire de afuera.

Cuando desapareces,
 los sueños se desbordan,
 el agua vuelve a abismarse,
 las cigarras se callan.

Y si asomas de nuevo
 el aire brilla,
 el ala tiembla,
 el beso muerde. (Cross, 2004:)

La imagen del dios que visita al que contempla su llegada es un tema recurrente en la poesía mística católica. Pero en este caso, la visitación es de carácter completamente deambulatorio. El Dios no viene a poseer al amado, como suele ocurrir en la estética mística católica, sino que deambula y posee el paisaje, en forma de viento, otro símbolo de la movilidad. Al decir, “mezcla los alientos / con el aire de afuera” unifica simbólicamente el paisaje con el fuero interno; el exterior y el interior se completan y confunden, porque son la misma cosa. El juego entre “aparecer” y “desaparecer” es solo simbólico si pensamos que el ser nunca dejar de “estar”, pero la autora lo separa por alguna razón. Creo que esta es otra vez la de universalización. Los eventos que ocurren frente a la presencia (“Los sueños se desbordan, el agua vuelve a abismarse, las cigarras callan) en realidad no son necesariamente contrarios a los eventos que ocurren cuando la presencia vuelve a aparecer, como lo señala la siguiente trimembración: “el aire brilla, el ala tiembla, el beso muerde”. Si acaso, que el beso “muerda” puede ser símbolo del dolor gozoso que causa la presencia, pero otra vez, el gozo y el dolor se encuentran fusionados.

El mismo Oriente y Occidente parecen integrarse en esta etapa de la autora. Ella misma lo menciona en la citada entrevista realizada por Ochoa Sandy: “Trabajo en dos libros donde recupero lugares mexicanos, como Tenayuca, Cholula y Palenque. Recientemente los visité y descubrí cómo mi experiencia interior se expande hacia todo. Caminar por La Venta es como caminar por Ganeshpuri” (2000:163). Un libro de estos dos a los que se refiere es *Jaguar* (originalmente en 1991 y reeditado en 2002) en el que se describen lugares de la cultura maya y donde se materializa una presencia en todos lados.

Niño jaguar:
Serpiente.
Fauces abiertas,
ojo que se agranda.
Tu pupila devora el cielo:

noche llena de ojos.

[...]

Niño jaguar,
en tus ojos se entrecierra la noche.
Te duermes
cuando el sol disipa sus flechas
entre las copas de los hules
y enciende el pelaje de los monos. (Cross, 2001:17)

En este caso, el símbolo que le da nombre y condensa la presencia es el jaguar, que curiosamente en el primero de sus poemas, es un niño dispuesto al juego. Los motivos del tigre y la pantera, ya habían aparecido antes. En Oriente, esta figura mítica es símbolo de vitalidad y erotismo. En América, el jaguar (aunque no propiamente el tigre) es símbolo de la divinidad. Al volver la mirada a México, la poeta encuentra lo visto en India. Así lo descubrió también Antonio Valle en un artículo publicado en *La Jornada semanal* y que recupera una visión general de toda su poesía:

Mesoamérica es otra de las grandes pasiones de Elsa Cross. Tanto su geografía como diversos aspectos mitológicos y estéticos han inspirado ese gran libro, *work in progress*, llamado Jaguar (1985-1994-¿?), que como un animal vivo sigue creciendo sensual y poderoso: “Eres sol en lo oscuro.// Eres guerrero.” La *matrika shakti* es un término sánscrito que designa al proceso de la génesis y evolución del lenguaje. Gracias a su poder musical, las palabras fluyen entre diques que contienen y regulan el paso de la energía que se transformará en fonema, ideograma, lenguaje pensado o escrito y en verso cantado. Este proceso recuerda al concepto náhuatl, *in cuícatl in xóchitl* –cantos y flores–, binomio inseparable que designa a la poesía, donde la belleza de las flores, seres de diversidad y gracia infinita, representan el aspecto visual de la poesía. Gracias al poder de la *matrika shakti* –de los cantos y flores– se establece el diálogo con la ausencia que mencionaba Octavio Paz. “Soy la oscuridad donde apareces.” dice Elsa en *Jaguar*, metáfora donde la poeta es la sustancia misma para la revelación de algo tan íntimo y sensual como el ritmo del animal sagrado. El verso: “De lejos viene,// de lejos va llegando”, en realidad es otra metáfora de algo tan portentoso y cercano como nuestro propio aliento⁴⁹.

⁴⁹ Tomado del artículo publicado en la Jornada semanal en línea, Domingo 14 de julio de 2013 Num: 958 y recuperado el 5 de septiembre de 2013. <http://www.jornada.unam.mx/2013/07/14/sem-antonio.html>

Que la experiencia interior se contagie en todo es un punto que vale la pena recuperar. Decir que la realidad interior y la realidad exterior son la misma cosa es también elemento fundamental de su estética. El macrocosmos y el microcosmos se manifiestan reiteradamente en sus ligaduras en muchos de sus libros e incluso algunas veces no se sabe si se habla de pasajes interiores o exteriores. Otras veces, lo exterior se refleja en lo interior y viceversa. Elsa Cross ha tenido esto como una gran verdad en el transcurso de toda su carrera poética:

No hay verso que no haya escrito sin haberlo vivido, como una experiencia externa o interna, y a veces ésta última puede ser más poderosa. Ya que cuando más interna y profunda es una experiencia, más toca lo que es el fondo común de la especie, más va hacia lo que pertenece a todos.

La interiorización borra la frontera entre lo interior y lo exterior, lo subjetivo y lo objetivo. Uno se vuelve aquello que percibe. Sin dejar de ser uno mismo, uno es todas las cosas y se les conoce desde ellas mismas, por paradójico que parezca. Se ha dicho que la paradoja es el umbral de la vida. Quien se haya acercado al zen lo sabe. (Cross, 2000:163)⁵⁰.

Lo anterior es equivalente a la vida contemplativa del místico. Libros como *Urracas* y *Casuarinas* representan la experiencia de la vida dentro del sentido que cobra la contemplación. En *Casuarinas* (1993), por ejemplo, otra vez aparece el árbol como otorgador de sentido del mundo. Su verticalidad le ha otorgado símbolo de ascenso a la poesía y es símbolo de aquello que tiene raíces antiguas y florece día con día. La casuarina es un pino con hojas tan finas que le otorgan una cierta naturaleza etérea. Sueltan al viento volátiles semillas, e igual al baniano, casi no se puede creer que de una semilla tan pequeña, pudiera

⁵⁰ Elsa Cross continúa en esta misma entrevista referida que la meditación sigue siendo la génesis de su poesía. La meditación constante resuelve en alguna medida el método que constituye la creación y que paradójicamente aparece aquí como anulación de la realidad. Ella misma lo explica al decir:

No practico meditación zen sino meditación siddha, pero la experiencia es la misma. La realidad es una. Meditar es cerrar los ojos y tratar de dirigir la atención hacia lo interior. Contemplar. Detener la actividad mental. Tratar de ir hacia adentro, aunque no se le conozca. Es una exploración, como un viaje al centro de la Tierra. [...] Con la meditación algún bloqueo desapareció. Surgieron temas nuevos, otros procedimientos de escritura. Tal vez porque ahora no me angustia, escribir es algo que fluye fácilmente y que hago con naturalidad. Disfruto muchísimo escribiendo un poema. Lo que resulte después siento que no me pertenece. (Cross, 2000: 163)

de lo visible ilusorio
a otro sueño.

Dijo:

“No me llames ahora. Cuando venga
no podrás soportarme, y desearás
que me vaya y no me iré. Y nada
quedará de ti igual que era”. (Cross, 1995:13)

Es interesante ver que en este pequeño fragmento se concentra la estética de Cross. Los primeros versos son elípticos y esta ausencia de verbos crea una sensación de estatismo. Pero en los últimos versos, aparece el uso recurrente del tú poético que, en este caso, deja muy claro el mensaje y objetivo de su presencia. “Llegará y no se irá” puesto que siempre ha estado ahí. Por otro lado, nada quedará igual después de la visitación, menciona, pero la actitud con la que se contempla la belleza de lo que todo lo toca sí ha cambiado. Se camina lentamente a la serenidad, a la ataraxia. Del griego ἀταραξία, la palabra se ha traducido como imperturbabilidad, así como serenidad del pensamiento y es el punto en el que coinciden el epicureísmo y el estoicismo. Ambos buscan llegar a ese estado contemplativo donde el sufrimiento parece detenido porque no hay en el mundo nada que lo perturbe. Los estoicos buscan esta serenidad por medio de la autarquía (αὐτάρκεια), aquellos que los hace creer que el sabio no necesita nada más que a sí mismo para ser feliz. Sin embargo:

El sabio epicúreo es menos terco que el estoico, pues mientras que éste parte del pensamiento de la autarquía, que, negándose, se comporta activamente, los epicúreos, por el contrario, arrancan del pensamiento del ser, que deja mayor margen a la realidad y no proyecta esta actividad hacia el exterior, sino que busca más bien la quietud interior, la cual no se adquiere por el embotamiento, sino por medio de la más alta formación del espíritu (Hegel, 2002:402-404).

Sin embargo, la naturaleza atarácica de estos poemas no es la imperturbabilidad de los filósofos griegos o del budismo, que dicho sea de paso, hallaba en el deseo la fuente de todo dolor y por lo tanto la eliminación de dicha fuente tendría que representar un estado de

paz, ni mucho menos la autarquía del estoico. En este caso, la imperturbabilidad proviene de la belleza del mundo, donde se sabe, se puede encontrar una presencia que es todo, incluyendo a aquel que la contempla. ¿Cómo se puede sufrir desde ese punto?

El sufrimiento se hace presente sin embargo, pero con una actitud bella, estética, sobre todo en *Moira* (1993) y en *Nadir* (2010). En este último se manifiesta de manera lírica la muerte de la hija de la autora. Es sensacionalmente distinto a lo que representó la muerte de Muktananda de Ganeshpuri, pues acá el sufrimiento personal recuerda el derrumbe de la vida previo a la experiencia, pero hay también una cierta serenidad, una tranquilidad hermosa.

El viento remueve briznas de vida
en el pecho,
allí donde vino tu muerte
a aposentarse. (Cross, 2010:11)

No es una tempestad la que remueve las briznas, el viento, símbolo ya usado anteriormente como representación de la movilidad, aparece acá apacible y sereno (como la propia actitud contemplativa de la ataraxia). La cosmogonía externa visualizada con el viento se fusiona con la interna que aparece como “briznas de la vida en el pecho”. Es externa e internamente donde la muerte llega a aposentarse, leve. El verbo “aposentar” tiene la cualidad de la calma, el dominio de lo estático, es decir, la inmovilidad. El movimiento es pues vida que si se detiene es muerte, la antítesis entre contrarios que se encuentran y se unifican. La pregunta retórica ratifica este dolor, pues la pregunta es la confirmación de la conciencia:

¿Qué perdura en ese estirar del corazón?

O hacinado en su estar
se repliega como una araña herida,

¿Qué es lo que cae?
¿Qué es lo que queda fijo,
temblando en su sitio,

descarnado? (Cross, 2010:6)

Lo que queda fijo, como menciona la autora misma, aparece como nueva referencia al estatismo. Pero la paradoja del místico (ver anexo A) se hace manifiesta de manera delicada pero congruentemente dentro del panorama de la obra, puesto que aunque “aquello” que no se sabe nombrar “ha quedado fijo”, al mismo tiempo ha quedado “temblando en su sitio”. Esta paradoja de ‘movimiento estático’ es lo mismo que ya había aparecido en *Jaguar*, *Moira* y *Urracas*. En una reseña de Víctor Alejandro Ruiz Ramírez, publicada en la edición 143 de *Crítica*, Revista Cultural de la Universidad de Puebla, encuentro un resumen de lo que *Nadir* representa en su aspecto elegíaco:

Dividido en siete apartados de sugerentes títulos, *Nadir* muestra diversos aspectos en la travesía del duelo. “Derrumbe”, la primera sección, se caracteriza por cierta sensación melancólica. A los once poemas que conforman este apartado, un hilo común los eslabona: el de la catástrofe, quizá la mayor de todas. Al orden regular del mundo –de las cosas, al devenir de la vida- le sobreviene un acontecimiento que hace girar, en sentido opuesto, su transcurrir, allí donde la presencia se convierte en ausencia: la pérdida del otro, la peor de las catástrofes porque “Todo se derrumba / y sigue allí / espectral”. Las cosas, el mundo, la vida, persisten en su transcurrir y el sujeto, melancólico, se desenvuelve en su añoranza, que es el lugar de la permanencia, del detenimiento, de las petrificaciones: “Petrifica la memoria / como en el valle los guerreros de sal, / vueltos hacia el levante”. En el rastro de la errancia, lo que aún permanece, se retiene asimismo el halo del ausente; en el recuerdo se busca recuperar la orientación de la conciencia que “deambula en la noche abismal”. No sólo desaparecen las voces, sino también sus ecos: “Las voces ya no están más de pronto, / y el silencio no sofoca / el asombro de seguir vivos / en medio de esos ecos extintos”. El eco que se va transformando en eco acentúa tanto la sensación de la pérdida como la de los rastros de esa pérdida: de la voz, el eco del eco; del ser, el recuerdo del recuerdo.

Aun en la evocación de los objetos donde se materializan los recuerdos —fotografías, diarios, huellas— se mira la inextricable fugacidad del mundo y los sujetos. “El abrazo”, segunda sección del poemario, nos deja dos figuras al menos. La primera, la del árbol en otoño, cuyo follaje desprendido, a pesar de su ingravidez y del viento que lo eleva, reposa sobre tierra: si el árbol se deshoja es para dar paso a otros retoños que dejarán hojas secas; la segunda, el pasaje de la vida a la muerte como un abrazo donde surge la incógnita de lo que hay entre una u otra: “¿Qué media en el abrazo / entre vida y muerte?” Habla de lo inefable ya que en ese traslado nada se puede decir. La pregunta sobre la mediación entre vida y muerte invita a reflexionar si en el encuentro de ambas la vida se termina o se continúa en la muerte⁵¹.

⁵¹ Víctor Alejandro Ruiz Ramírez, “El reposo y la clausura” *Nadir* de Elsa Cross. Tomado de *Crítica*, revista cultural de la Universidad Autónoma de Puebla. Edición 143, 29 de enero 2013 y recuperado el día 5 de octubre de 2013. <http://revistacritica.com/vigilia/nadir-de-elsa-cross>

El árbol de otoño se manifiesta nuevamente y se concreta un abrazo, símbolo de la unión, entre la vida y la muerte. Las unidades en las que se divide el mundo, (en este caso específico, la vida y la muerte) se vuelven a reunir en un todo. Aún la muerte se ve superada por la unidad. En el libro *Bomarzo* (2009) se revive este sentimiento de contemplación de la presencia que todo lo abarca y en la que se regodea el mundo y la poeta. El libro refiere nuevamente al jardín (interior o exterior), pero en este caso específico es el jardín de Bomarzo en la provincia de Viterbo en Italia, fundado en el siglo XVI cuando Pier Francesco Orsini lo construye. También conocido como “el jardín de los delirios” o *el sacro bosco*, representa el lugar perfecto para encontrarse con lo interno. La figura del jardín viene a unirse a la del ashram.

Domínguez Michael halla esta poesía “heraclitiana”⁵² y vuelve otra vez a señalarse este afán que persiste en la obra de la autora de crear la sensación de que se han superado las divisiones aparentes de los contrarios. En este caso, parece referirse a la unión entre pasado, presente y futuro. El movimiento del tiempo concebido de la misma manera que Heráclito lo pensaba, en su metáfora del río, al mismo tiempo incluye la noción de estatismo al situar a la conciencia fuera de este flujo constante. Lo mismo parece mirar Elsa Cross en *Bomarzo*. Dice el autor en citado artículo:

Al leer *Bomarzo* me sorprende el cambio, anticlimático, sufrido por la poesía de Cross, desde la publicación de los ditirambos de *El vino de las cosas* (2004), que fue lo último que le leí. Al contrario de la norma vital (o de la convención biográfica que pasa por tal), la

⁵² “Cross, [...] encontró en el jardín monstruoso de Bomarzo un fragmento prehistórico que para ella no puede sino representar el verdadero mundo filosófico. Si Nietzsche –que tiene en Cross, aquí, a uno de sus verdaderos lectores– decía que la filosofía se había arruinado con Sócrates, Bomarzo muestra la consecuencia con la que Cross decidió escribir un poema heracliteano, presocrático, y hallar en éste una suerte de vestigio”. Christofer Domínguez Michael, Elsa Cross en *Bomarzo*, publicado en el *Ángel de Reforma y Letras Libres* digital el 26 de abril de 2010 y recuperado el 5 de octubre de 2013.

<http://www.letraslibres.com/blogs/elsa-cross-en-bomarzo>

poesía de Cross va abandonando la transparencia, el don simplificador y vehicular de ese budismo que imanta buena parte de sus libros, los escritos bajo el imperio de la India, imperio donde a veces nada es misterioso ni oculto: por la manía de explicación, decía Octavio Paz, aquello es indigerible, harta. Para decirlo con simpleza: fue Cross primero clásica y luego, con *Bomarzo*, parece romántica. Es y ha sido siempre, estrictamente hablando, una poeta mística. No en balde, en una entrevista concedida a Daniel Saldaña París (Ingrima, agosto, 2008), admite Cross, no sin la dosis conveniente de falsa modestia, que en el misticismo se disuelven, según las necesidades, su formación intelectual, los dogmas de la religión y los problemas de la filosofía.

Efectivamente, como lo menciona Christopher Domínguez Michael, el tono de la poética de Cross cambia en estos poemas, dejando aquel otro que depuraba lo anecdótico para dejar solo lo sustancial. Los poemas de Bomarzo vienen a recuperar conversaciones biográficas vividas en momentos específicos que se mezclan en el presente con la densidad del sueño o del recuerdo. Es la recreación de un momento pero en el terreno de lo interno. Hay hermosas reflexiones en torno de imágenes anecdóticas y Bomarzo es el lugar donde parece unirse el recuerdo real con el presente. En esta serie de poemas de largo aliento, la autora recupera su tono anecdótico y real. El peso de las imágenes que provienen del recuerdo crea lugares concretos que se matizan con lo nebuloso del recuerdo. Por ejemplo rememora que:

No fuimos a Bomarzo
sino en el hilo de esas largas conversaciones
que siempre nos llevaban a las mismas fuentes,
que pendían de las glicinas de unas pérgolas
que quizá nunca existieron en Bomarzo. (Cross, 2009: 11)

Casi parece preguntarse en cada verso ¿es el recuerdo lo real? Real se vuelve la conversación con un tú que empieza siendo la figura de un amigo o un amante, pero que poco a poco se desdibuja en el recuerdo para encarnar la divinidad, como en otros poemarios ya revisados y ratificando esta característica como fundamental en la construcción de su estética. En otro poema, recuerda que:

Dormíamos de más.
Despertar hacia lo real
era emprender de nuevo las batallas perdidas.
Y podían preverse
el exacto discurrir de los sucesos,
no mas relevantes
que una banda de monos despiojándose.
Ese sueño de más era un delirio oscuro,
un disparate:
hacia vadear las aguas más pesadas
sin saber hacia dónde;
provocaba migrañas.
Era una sombra calcinante.
Un lado y otro
eran las mismas caras de lo real,
y no queríamos ninguna. (Cross, 2009: 23)

La dicotomía entre lo real y lo no real (lo onírico, el recuerdo, la conciencia de la no realidad misma) dividen el mundo en dos, pero siguen siendo lo mismo. Como Jano, el dios romano de las dos caras. No importa en qué plano se viva la experiencia porque este mundo y cualquier otro son lo mismo ya que se encuentran unificados en el ser; esta fusión vuelve a tocar el fuero interno como la realidad externa. ¿Es que se puede separar? Según muchos místicos, esta separación aparente entre la realidad del ego y La Realidad con mayúsculas, es la causante del dolor por eso se debe superar. La experiencia a la que los poemas se refieren puede ser completamente física y sensual, como nadar en un cenote de Yucatán y gracias a las raíces del árbol que de él se nutre, quedar perfumado toda la tarde:

También semejaba la abertura del cenote,
Ix-ke-kem-
raíces aromáticas traspasaban el techo
para bajar hasta el agua transparente
que perfumó la piel hasta el atardecer.
Nadamos en esa sombra exquisita
entre pequeños peces ciegos,
viendo el agua azul turquesa
y el sol que entraba cenital
hacer y deshacer sobre mi cuerpo
serpientes de oro y lapislázuli. (Cross, 2009: 31)

El árbol, símbolo recurrente, acá traspasa las metáforas subterráneas y toca el agua. Es un árbol que literalmente une el inframundo o mundo de oscuridad con el mundo solar. Este aspecto oscuro de la realidad es la conciencia a la que se accede esporádicamente pues permanece oculta, mientras que la realidad solar es la constante Maya o ilusión. Por eso es aquí también donde la duda que persiste es el peso de lo real que parece temblar; en varios poemas aparece siempre la misma duda retórica ¿qué es lo real? Esta duda no es quizá lo importante que enfatiza la obra, sino el carácter de que lo real sensorial y lo real interno no se trastocan por el simple hecho de que se dude, la duda puede persistir con insistencia pero lo real está más allá de ello. Esto es la mística. Entender que la realidad es lo que es. Vivir en esa conciencia que incluye la duda misma. Por eso quizá el último poema de *Bomarzo* regresa a la pregunta como base retórica donde sostenerse, y regresa también al tú poético que designa a la realidad última, a Dios. El motivo de la visitación de la presencia que domina toda la última producción de la autora es al mismo tiempo el dissipador de la duda. Frente a esta presencia manifiesta, aunque se dude, la pregunta misma es una certeza, pues “¿dónde podrías no existir, tú que todo lo eres?”:

¿Soportaría ese estado?
El mundo era el mismo
era sólo el mundo
y a un tiempo eras Tú.
¿Dónde podías no existir?
¿Y cómo recordarlo todo el tiempo?
De ahí el deseo de una herida abierta
o un pulso gozoso
como un recordatorio,
un centro quieto-
desde donde mirar fluir las cosas,
y adonde sentir las regresar.

¿Y era eso, que ese día
habías llegado en lo oscuro
como un Ladrón?

En el libro *Cuaderno de Amorgós* (2007), esta característica temática (la presencia) se vuelve más evidente. En los primeros poemas, el paisaje de la isla de Amorgós es el centro de la construcción del imaginario poético de la autora. A veces, aparecen las referencias al pasado clásico griego que ya venía apareciendo en su producción: “Fraseos enigmáticos, y el absurdo de esa procesión de imágenes trucas: / pértigas, coruscantes, astrágalos, peplos, esteatopigias, trípodas, propíleos, kernos, faloforías” (16). Pero al final del libro el tú poético que no ha abandonado la producción de la autora, en este, se vuelve más evidente aún. Enmarcado por la belleza natural de la isla griega, la divinidad se hace presente en los fragmentos del mundo:

Traspasada, el alma se hunde en la belleza de las cosas, que apenas reflejan tu belleza,
Se deja invadir por lo que tu rostro ve (Cross, 2007:59).

Una novedad acá es la prolongación del verso que hace necesario fortalecer el aliento para abarcar la frase, si se lee en voz alta. Los versos de veinticinco sílabas recuerdan un tono más coloquial o conversacional, lo que representa un ligero cambio en la obra de la autora. Los objetos de la cotidianidad de la isla griega (el mar, los guijarros, el sol) no solo son los fragmentos referidos de la divinidad, sino el reflejo de la conciencia del yo, que ahora ha tomado una actitud no solo contemplativa, como ocurría en otros momentos, sino que además se suma el abandono de una lírica compleja o hermética.

Miro las cosas y dejo que me acaricie tu belleza.
Ningún mar te contiene, ningún fuego consume tus ofrendas.
Se acumulan estas palabras que no dicen las cascadas de luz, el deleite que punza, invade,
despoja al alma,
llena de tu presencia o de tu ausencia (Cross, 2007:60).

El tono que proviene de versos breves, y que crea una sensación de aliento entrecortado, lento y meditado, se vuelve a recuperar en *Escalas* (2012). Dividido en seis partes con unidad propia, para esta investigación se vuelve particularmente valiosas dos de ellas: “Baco” y “Visible y no”. El primero recupera a Baco como figura o *Leitmotiv* y que se manifiesta en lo oscuro, pues dice: “Una oscura nube eres, / un espejo cerrando el paso”. La imagen del espejo como reflejo del yo en medio del camino representa la autorreflexión sobre quién es uno mismo en la vía que se transita. La embriaguez se vuelve a hacer presente y la figura divina de Baco revuelve la lógica de la realidad:

Beber de ese vino,
beber enteras las sílabas,
mientras invade
 con mano oscura
un fulgor impenetrable. (Cross, 2012:27)

La paradoja que aparece entre la mano oscura y el fulgor impenetrable “que invade”, rompe la lógica y representa la totalidad del dios. En la parte llamada “Visible y no” aparece la meditación como génesis de la poesía. Vuelve a aparecer el motivo de la disolución del yo. La pregunta retórica es otra vez el recurso que utiliza para “afirmar dudando” el efecto de la meditación y la unión con el todo:

Y el que medita
entre el verdor y el cielo,
¿es una planta más,
 minúscula, perdida?
¿O es él quien crea esos paisajes,
quien traspasa sus sombras
y habita
 la pura transparencia? (Cross, 2012:64)

La focalización se mueve de lo oscuro de Baco, creador del mundo, a la transparencia pura. Lo visible y lo invisible se reúnen en un estado específico: la meditación. Esta práctica lleva, según los poemas de Cross, a anular el mundo fenoménico o a entreverlo con una nueva manera de ver las cosas inmersas en el todo. Por supuesto que la paradoja como figura recurrente de la mística es aquí más que constante puesto que lo buscan en rodear el concepto y el efecto que ocurre mientras se medita.

La perfección del ojo
que entre más se cierra, más percibe.
La perfección del no saber si se es dentro o fuera
 o día o noche,
si lo que más se abre
 es más secreto,
o lo que brilla más
 desaparece (Cross, 2012:66).

Entender que mientras más se cierra el ojo más se percibe es producto de la disciplina del que medita y este espacio de anulación es el propicio para la percepción de la divinidad, es decir del todo. La pregunta retórica y la paradoja o contradicción fluyen de manera muy precisa para construir este espacio interno que se debe comprender desde la perspectiva fenomenológica que concibe el mundo desde la propia percepción y no refiere a algún aspecto externo de la realidad física. Concretar en un poema el efecto causado por un fenómeno interno debe de romper las ligaduras del lenguaje lógico, pero no por eso se vuelve absurdo, pues dentro de la lógica discursiva del misticismo es natural que el practicante pierda la noción de espacialidad, entre adentro y afuera, arriba y abajo, etc., lo que José C. Nieto en *Místico, poeta, rebelde, santo, entorno a San Juan de la Cruz* llamó consciencia transtemporal y transespacial (1982:247):

Oculto y no,
 el que medita
visible y no,
 aquello en que medita
lo que mira
 o recrea
lo que olvida
 detrás de lo tangible. (Cross, 2012:75)

O como menciona en el poema número 17, donde se vuelve al intento de manifestar la unidad mística:

Desde la cueva del corazón,
son uno
el antes y el ahora,
el nunca y el después.
Son uno
los tres mundos
 y el no-lugar.
Todo acontece allí
y a la vez nada ocurre.
El principio y el fin
se revierten
se repiten,
 se invaden uno al otro
como amantes. (Cross, 2012:79)

Y como se puede esperar, el yo que se pierde entre esta transparencia donde “nada ocurre” también sufre la trasmutación y la disolución. Sin embargo, otra vez el lenguaje obliga a que, aunque se busque el efecto de la anulación del yo, esto solo pueda ser enunciado desde el espacio retórico que ofrece el yo mismo. El motivo del ojo representa la puerta por donde entra esta claridad de entendimiento, por eso el verbo “mirar” es acá un verbo de naturaleza lumínica: mirar es comprender la iluminación. Al fin y al cabo, ¿quién mira si es el todo lo que se mira a sí mismo? Esta comprensión no es sino resultado de la confluencia de dos caminos recorridos: por un lado, una realidad que la autora ha encontrado a partir de la práctica constante y disciplinada de la meditación y por otro, la madurez de una estética poética que fue creando su propio camino. Una vía en donde el yo se debe perder poco a poco:

Yo, el otro,
el yo
del mismo ser que se desdobra
y multiplica,
de ser que mira
con mil ojos.

Yo o tú
¿quién es?
¿quién mira a través de nuestros ojos?
¿quién ríe con nuestra risa?
¿quién medita en qué?
¿qué es lo meditado?

¿Desde qué orilla tú o yo
o Eso
nos contempla? (Cross, 2012:81)

El yo, el otro, y el todo, al fin y al cabo, lo mismo, confluyen hasta ya no distinguirse. Y quizá, para la poeta, esa sea la función de la poesía, evidenciar los efectos vividos,

compartir la experiencia porque el impulso creador es más fuerte que el impulso místico que obliga al silencio.

Conclusión

Existe un pequeño cuento de la filosofía Zen que narra que Wu Jincang después de muchas horas de estudio en libros, dijo a Huineng, el sexto patriarca Zen: “He estudiado el Nirvana Sutra durante muchos años y aún hay partes que no he logrado comprender del todo. ¿Cree que me los podría explicar?” A lo que Huineng contestó: “Lo lamento, no sé leer, pero si me los lees tú quizá podría intentarlo”. Sorprendido Wu Jincang le cuestionó: “Si ni siquiera puedes leer palabras, ¿cómo podrás comprender la verdad detrás de ellas? La respuesta es de una belleza perdurable: “Las palabras no tienen nada que ver con la verdad. La verdad puede compararse a la luna, y las palabras a un dedo. Puedo usar mi dedo para señalar la luna pero el dedo no es la luna, es necesario ver más allá del dedo ¿cierto?”

Confundir las palabras con la verdad, según el cuento, sería tan paradójico como confundir el dedo con la luna. El lenguaje y la poesía no son la misma cosa, se puede pensar, pero son al mismo tiempo dos caras de lo mismo. La forma es el fondo. Y una de las grandes conclusiones a la que se llega en este trabajo es que para Elsa Cross, ambas caras de la misma cosa se unifican en un todo. Todo es uno.

Hay que saber que dentro del contexto que construye la autora en su obra, el mundo es la dualidad o reflejo de lo que ocurre en el interior de uno mismo (quizá para demostrar una vez más la unidad de ser). Esto representa otra conclusión de este trabajo. Los dos

aspectos de la realidad, el interno y el externo no debieran separarse por el hombre (quizá hacerlo es la causa de tantos de nuestros problemas) pero también se percibe en sus poemas que las distinciones entre el yo y el mundo son así porque así debe ser. Acotando a lo estudiado, la poesía es ese punto de convergencia donde la realidad exterior e interior se funden. La poesía de la autora estudiada refleja esa constante como una gran verdad. Desde los libros de juventud hasta los contemporáneos, hay una amplia necesidad de recrear la belleza del mundo para manifestar algo más. Esa presencia que mora en todas las cosas y que hace a todo uno.

Destaco de la obra de Cross dos paralelos. Por un lado, el aspecto retórico que define su estética mística, y por otro, el simbolismo místico que inunda la poesía más allá de las palabras. Ambos aspectos no pueden estudiarse por separado ya que son la misma cosa.

Así, en el plano del aspecto retórico que define la mística crossiana se encuentra la necesidad del uso del tú poético a quién se refiere constantemente. Este tú poético refiere al amado en la amplia tradición mística que proviene del *Cantar de los Cantares* y que incluso toca obras como *Los Cantos de los oasis de Hoggar*. El tú poético referido es en repetidas ocasiones el yo poético disfrazado o desdoblado. En otras, es solo el amante o el amor materializado, pero una conclusión clara a la que se llega es que todos sin duda son el Dios que lo abarca todo. Cuando dice “el sauce te canta y te enamora” en el contexto de la lectura mística que se ha hecho, recuerda sobre todo que ese tú poético puede ser ella misma, el amado, el lector o Dios.

Otro aspecto (y consecuencia del anterior), es la traslación sensorial que hace confundir al tú poético con el yo poético en los poemas. Cuando menciona “Yo sentía desde tu hombro mi caricia” demuestra la amplia necesidad de usar una especie de paradoja que se aleja de la individualidad corporal. El yo toca al amado y desde el hombro del amado siente

unidad viva del ser. “¿En tus labios o en mí, / en quién se desata esta fuerza?” La pregunta retórica a su vez permite anudar dos aspectos místicos importantes. Por un lado, el de la conciencia que pregunta, y por otro, la paradoja que significa la unión del todo sin abandonar la conciencia del yo. Por eso es recurrente preguntarse ¿quién eres tú?, o ¿quién soy yo?

Descubrimos además que la estética de Cross en su aspecto retórico también tuvo características cambiantes, pues en un primer momento la sensación de unidad era reiterada también por la elipsis. Al elidir el verbo, se elide la acción, dejando las cosas solo como son, sin los atributos que provienen de sus acciones. El mundo es sin necesidad de decir más. Por eso también podemos hablar de una recurrencia de imágenes oníricas, naturales o paisajísticas que configuran al mundo como un jardín para la reflexión y solo pocas veces para la acción. En este ambiente se ha depurado la individualidad y el ego se ve reducido a momentos contemplativos.

Al hablar de enumeraciones retóricas y de preguntas retóricas concatenadas se mencionan también atributos específicos que son las razones por las que fueron seleccionados por la autora para poblar el poema. Esto configura la enumeración simbólicamente. Cada una de estas imágenes son símbolos:

León al oriente
 tendido en sus terrazas.
Toro que mata.
 Serpiente que desliza al oído
 sus silbos hechizados.

Símbolos o metáforas ¿de qué? Cada uno de ellos tiene un papel importante y distinto en el poema, pero se puede decir que cada uno de ellos representa en su medida y a su manera la divinidad en la separación de sus elementos. En el anexo A, al que este trabajo refiere a cada momento se describe cómo Helmut Hatzfeld propone como características retóricas, cuatro: I. El motivo: el amor nupcial a lo divino; II. Los símbolos; III. La paradoja, IV. La

evocación paradójica de la sintaxis. Y los símbolos (punto II), menciona, representan en cada poeta un entramado o red que sostiene un sentido total, y aunque provengan del imaginario donde la poesía se creó, los significados pueden variar de poeta en poeta. Por otro lado, estos símbolos representan una gran necesidad del poeta místico: reconstruir a dios en sus fragmentos y detalles.

Y son estos fragmentos los que construyen la estética de la autora. Estos recurrentes motivos de la poesía estudiada tienen a su vez un referente simbólico y específico en cada libro, pero en general, revelan las constantes del imaginario que construyen una estética que ha surgido, sobre todo, de la naturaleza vista desde un punto de vista analógico. La analogía representará para el místico una herramienta fundamental como lo demuestra Mauricio Beuchot⁵⁴, pues en esto radica la parte racional de la mística. La metáfora, la analogía, el símbolo son la base de una construcción racional pero que finca sus raíces en un subterráneo emocional. En este caso específico, la serie metafórica y analógica a la que Cross recurre es la del jardín de la naturaleza. Entre ellos, el árbol es el recurso principal de esta estética; ya sea el sauce, el pino, el almendro, y sobre todo el baniano, son representantes de la verticalidad, es decir, el ascenso.

El árbol es la representación de la vía de ascenso y la belleza de la unión de los tres estadios universales: el abajo, el centro y el arriba. En este sentido, organiza un mundo caótico y le da sentido a la realidad: es el eje del mundo. En Elsa Cross, el árbol a veces es un ciruelo, que brinda frutos presentes que provienen del pasado remoto y que recuerda las estampas de oriente; a veces, es un sauce que suelta pequeñas y sutiles semillas que se convertirán en un gran árbol en algún momento, siendo así símbolo del microcosmos

⁵⁴ Beuchot, Mauricio. *Razón y mística*. Revista Teológica XLIX. No. 109. Diciembre 2012. Disponible en <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/razon-y-mistica-mauricio-beuchot.pdf>

contenido que devendrá en el macrocosmos expandido. Pero el baniano, árbol simbólico de la India, es el más importante al simbolizar la resurrección de la caída, es decir, el ascenso después de la catabasis. Un poema no citado hasta ahora “Uma adorando a Shiva. (Sobre una miniatura paharí)” describe a la diosa Uma, consorte de Shiva, también llamada Párvati, mientras escribe en hojas de mango:

Uma escribe con tinta roja
sobre hojas de mango.
No hay poniente ni oriente.
Hay luz sin sombra mientras escribe Uma.
Su falda es de hojas.

Uma, escritora de poemas devocionales, no solo refiere al árbol, sino que incluso el árbol mismo es el sustento de su palabra (donde se escribe), y se viste de sus hojas para referir la cotidianeidad. Así, este motivo representa, además, lo sagrado y lo cotidiano.

Al igual que el árbol, que representa la vía de unión entre todos los aspectos de la realidad, aparece el fuego dentro de la estética de la autora. Las referencias a la lumbre, la llama, la chispa, el sol, la hoguera, la pira, tienen siempre en cada momento una connotación distinta. En un momento, el fuego puede ser representante del erotismo, mientras en otro es el centro físico de lo sagrado. Las piras funerarias o votivas, son prueba de esto. Sin embargo, el rasgo principal es que el fuego representa un espacio de purificación. Este fuego catártico y sacramental aparece también recurrentemente en los místicos pero cada poeta lo atiza con una carga simbólica distinta; si buscáramos un punto común entre todos estos, aparece la imagen de un fuego unificador: que destruye pero que iguala, unifica y todo lo vuelve de la misma naturaleza. Por supuesto que la ceniza también formará parte del imaginario de la poeta. Los ríos, los caminos, los pasajes son otros elementos que construyen la estética de la poeta pues representan la vía a lo místico. El camino que invariablemente se debe recorrer.

La danza y la embriaguez aparecen al fin como estados o puertas de ascenso a la unión extática.

La estética crossiana, como se mencionó, se ve definida por la unidad entre lo interno y lo externo. Las imágenes van de un macrocosmos natural a un microcosmos interno. Va de lo objetivo a lo subjetivo hasta llegar nuevamente a la ausencia de lo subjetivo nuevamente. Esto, porque se busca la anulación del yo para predominar el todo. La dialéctica del yo que se disuelve en la naturaleza es otro punto fundamental en la estética de Cross, y esto se demuestra, con la búsqueda de la anulación del tiempo, la búsqueda de la anulación de la corporalidad, incluso, la anulación del lenguaje. El yo y el tú poético juegan un papel fundamental es esta estética. A ratos comparten un diálogo en el poema, pero muchas otras, es el yo poético quien toma un tono reverencial hacia este tú poético que a veces parece un amante, y otras veces, se disuelve en el ambiente, se confunde en la naturaleza para luego transfigurarse en la divinidad, aspecto recurrente en la poesía mística. Muchas veces, incluso, el tú poético divinizado se disuelve entre la autora misma. El yo se vuelve el tú al que se dirige, y al mismo tiempo se vuelve el todo que abarca a ambos, incluso. Pero es importante señalar que la estética mística crossiana no se aleja del lenguaje referencial. A pesar de que el yo se disuelve en el todo, es dentro del lenguaje del mismo yo desde el cual se enuncia este fenómeno. Al decir: “me vuelvo tú”, el yo sigue siendo un yo sin abandonar este principio ontológico.

Por otro lado, encontramos el fondo. La sangre que recorre cada uno de los órganos del cuerpo poético: la mística y su aspecto filosófico simbólico. Propuse una construcción de lectura que asimilara el camino del místico y reconstruyera la vía en la poesía de Cross⁵⁵. La

⁵⁵ No soy el primero en leer las obras de poetas como un ejemplo de ascesis o vía mística. El ejemplo más cercano lo otorga Joseph A. Feustle en *Poesía mística (Darío, Jiménez y Paz)* (1978) donde ve que cada uno

primer etapa es la previa a la experiencia y al conocimiento pero que se intuye de manera concreta en el concepto del amor. La poeta, desde los primeros libros, separa el amor terreno y mundano del Amor elevado y extrahumano “que no puede caber en nadie”. Intuir la existencia de un Amor así otorga un carácter místico pero previo a la adquisición del marco filosófico desde el cual todo tendrá sentido y forma. En este momento podemos hablar, por supuesto, del dolor como base de la creación. El mundo se configura como un lugar donde los deseos no se realizan, mucho menos el amor, por lo que la poesía también debe orientarse a una búsqueda de la superación dolorosa, una vía de transformación del nigredo para reconstruir así la conciencia y el mundo. Por eso hablo de dos referentes recurrentes en la construcción temática de esta estética: el descenso y el ascenso, o la catábasis ritual en el poema, así como la anábasis ritual que supera esta caída.

Otro momento de la poesía de Elsa Cross puede ser concebido como aquel que describe la experiencia misma. El conocimiento profundo de la filosofía de la India y la práctica constante de la meditación dentro del marco del Siddha Yoga toca la obra de la autora en un plano desde el que no habrá vuelta atrás. La noción de unidad se profundiza, el mundo se unifica y el ser se hace manifiesto en todas las cosas. Todo esto a raíz de la muerte del maestro o guru que la iniciara, Muktananda de Ganeshpuri. Pero esta iniciación encubre un conocimiento sutil y bello. Se trata de entender que no había un antes y un después, un camino conquistado y uno recorrido, sino que siempre se estuvo en ese lugar al que se quería llegar, y solo bastaba darse cuenta:

de estos poetas revelan indicios de esta vía en sus poemas. Por ejemplo, sobre Juan Ramón Jiménez menciona que “concede énfasis especial a la etapa purgativa. Las palabras desnudarse, vaciarse y recrearse son indicativas del proceso purgativo, y también lo son los conceptos de control y contención [...] Así Octavio Paz que menciona que el poeta pasa por etapas de ‘sequía’ antes de que brote la palabra. Esta sequía es la purgación. En “Piedra de Sol”, la sección adivinatoria (lunar) es la etapa purgativa” (Feustle, 1978:98).

“No hay ilusión más peligrosa que las fantasías mediante las cuales las personas intentan evitar la ilusión”.

De aquí que toda búsqueda, espiritual u otra, no tenga la menor importancia; y considerar al estado de conciencia absoluta como un estado alterado de conciencia particular es totalmente inaceptable. Sin embargo, muchas personas se irritan extremadamente, ya que intentan manufacturar y mantener un estado de conciencia “superior” determinado, exclusivo y limitado. Así que son capaces de responder: “¿Quiere decir que cualquier idiota puede llegar a la iluminación sin hacer nada en absoluto?” Y... no, no es eso lo que queremos decir, sino que *nadie* puede alcanzar la iluminación, ni usted ni el idiota. No se puede alcanzar porque ya la tiene y sabe que ya la tiene (Watts, 2000:277).

Este es el punto que le aporta el Siddha Yoga a la visión mística de la poesía de la autora. Si Dios es todo, ya se vivía en Él. Equivalente al ser de Parménides, no hay antes ni después, no vienes de un lugar a desembocar en otro diferente, porque lo es todo. De ahí que lo que reste entonces sea una etapa poética de redescubrir a Dios en todos lados, pues como dice Alán Watts en “Psicoterapia y liberación” (2000): “Quien no ve a Dios en todo lugar, en verdad no lo ve en ninguna parte” (269).

En una etapa final, confirmamos la poesía como una manifestación del Dios en el mundo. La poeta construye un lenguaje poético donde se contempla a Dios en todas partes y unifica la experiencia interior en la experiencia exterior. La realidad se vuelve completa y la vida (según el discurso poético) toma un aspecto contemplativo, atarácico, sereno. No evita por supuesto que el dolor se supere, pero incluso las experiencias dolorosas son vistas como parte de la comprensión que enmarca asimilar la realidad en su ser absoluto.

Dentro de la obra completa de la autora, la vinculación poesía- vida se ve interpretada y reorganizada por lo que corresponde a la vía mística. Este camino puede ser muy variado pero autores como William James en *Las variedades de las experiencias religiosas* (2006), retomando las ideas de W.T. Stace y su *Mysticism and Philosophy*, las conglomeran en cuatro específicos estadios que definen todas las vías:

Las características comunes del misticismo extrovertido son para Stance las siguiente: 1) aprehensión de la Unidad; 2) la experiencia es interpretada como una referencia objetiva y no un estado interno o subjetivo del tema, es decir, lo que James llamó la “cualidad noética”; 3) la paradoxicalidad, es decir, un desprecio por las leyes de la lógica; 4) bienaventuranza, beatitud, alegría, un sentido del valor supremo (Rubia, 2003:127).

Estas etapas definidas por James pueden equipararse, con sus salvedades, a las etapas poéticas de esta autora. Siendo la primera esta intuición (aprehensión de la Unidad) de la que se partirá para la descripción poética de la experiencia alejándose del yo (la búsqueda de la objetividad y el alejamiento de la subjetividad). También está el uso de paradojas que puede relacionarse con la paradoxicalidad para llegar al descrito estado contemplativo o atarácico que James llamó “sentido de bien supremo”.

Sin embargo, la tendencia con la que se ha leído la obra de la autora hace preguntarnos si aquí se agota la interpretación de su obra, y la respuesta es por supuesto que no. Las aristas de la poesía de Cross pueden ser muchas y muy variadas, y desde temas abiertos como el erotismo, la sensualidad, la tradición clásica, la estética hindú, etc. Mi propósito fue el de ahondar en un tema específico y descubrir cómo ese tema encausa una estética singular en la poesía mexicana. Sin embargo este trabajo demuestra lo que Isidro-Juan Palacios define en *Mística en el siglo XXI* (2002) pues aporta un aspecto de la mística que comparte con los aspectos acá estudiados:

Mística es nuestra relación con la realidad desde nuestra condición humana. [...] Mística es, en suma, la negación de mi aislamiento, de mi egoísmo, mi exclusión y mi ruptura con respecto a todo ser que es. Vivo mi ser en el Ser y también comprendo, a través de mi vivencia interior, la realidad de los demás seres de la creación en ese mismo y único Ser que es el sustento y seguridad de todos. (Palacios, 2002: 51)

El mismo Palacios continúa:

En suma, no es aquello, pero vaya igualmente por delante que tampoco son experiencias místicas muchas de las expresiones que por lo común se le asocian. No es mística

ni tiene que ver con ella “evolucionar”, “llegar a ser”, “devenir”, “una cuestión de tiempo”, la “adquisición de lo oculto”, una “conquista de lo que sea”, el “descubrimiento de lo oculto”, la “genialidad”, adquirir “conciencia interior”, “hallarme en soledad”, “aislarme del mundo”, el “viaje astral” o los “vuelos del alma fuera del cuerpo”. Nada de eso es mística. Repitamos: mística es nuestra relación con la realidad. Y basta. (52)

La poesía de la autora que se trabajó revela que lo importante es tratar de encontrar una comprensión intensa, profunda y completamente personal de lo que aquello significa. Si la poeta dice: “La interiorización borra la frontera entre lo interior y lo exterior, lo subjetivo y lo objetivo. Uno se vuelve aquello que percibe. Sin dejar de ser uno mismo, uno es todas las cosas y se les conoce desde ellas mismas, por paradójico que parezca” (Cross, 2000:163), se debe entender que sólo resulta paradójico para nosotros, los lectores que no hemos llegado a ese plano de comprensión de la realidad. La poeta lo menciona porque comprende que el mundo racional y lógico dicta las normativas de comprensión ontológicas con las que nos regimos, pero debemos aceptar que existen, más allá de las herramientas de comprensión positivistas que el pensamiento ilustrado nos dejó, otras formas de pensamiento, otras herramientas de aprehensión de la realidad que rompen paradigmas. Retóricamente puede demostrarse esta manera de comprender el mundo, pues ella misma menciona: “Se ha dicho que la paradoja es el umbral de la vida” (Cross, 2000:163), pero la paradoja existe en un nivel semántico racional, en ese aspecto retórico que construye la palabra ¿cómo podemos asegurar su existencia más allá?

El mundo contemporáneo está revalorando el misticismo en sus manifestaciones diversas, ya sean artísticas, religiosas o, como es en este caso, poéticas. Por ejemplo, cada vez más, otro lenguaje, el científico, que se presume objetivo y de representar un grado cero, está demostrando lo que los místicos afirmaron con el lenguaje poético, simbólico y

metafórico⁵⁶. Por último quiero abordar un poco la manera en que la neurobiología ha entendido el fenómeno místico y cómo lo explica. Esta manera de leer el fenómeno se une a resultados equivalente que a los llegaron por otras vías los físicos, los antropólogos y los psiquiatras.

Aparte de la sensación de entrar en contacto con lo sagrado, lo numinoso o divino, muchas características nos recuerdan síntomas de activación de estructuras límbicas, como la dificultad en expresar lo que se ha vivido, lo que es común a la inmensa mayoría de emociones y afectos, ya que surge de regiones cerebrales con conexiones pobres con las regiones del habla; la disolución del “yo” que se ha referido repetidamente en síntomas del lóbulo temporal; la distorsión o pérdida del sentido del tiempo y del espacio, característica común con los ensueños; la sensación de objetividad y realidad profundas, que nos está diciendo que aquellas estructuras que le dan un sentido biológico a los estímulos externos, como la amígdala, están siendo activadas; la sensación de tener intuiciones profundas sobre temas trascendentes y universales, lo que también suele ocurrir en enfermos esquizofrénicos; la superación del dualismo y las contradicciones, lo que es también común con los ensueños, pero que asimismo ocurre a menudo en el lenguaje poético; la visión de luces brillantes y cegadoras, lo que suele suceder en síntomas de afección o activación patológica de estructuras límbicas; pero, sobre todo, la sensación de felicidad, bienestar, paz, alegría, etc. (características típicas de la epilepsia del lóbulo temporal), que sin duda tiene su base en la producción por el cerebro de las endorfinas (Rubia, 2002:14).

Muchas de estas características (la confusión del lenguaje lógico, la visión luminosa, la pérdida de la noción espacial, la separación del dualismo y las contradicciones) están presentes en el lenguaje poético-místico, como menciona Helmut Hatzfeld, en su punto III. La paradoja y IV. La evocación paradójica de la sintaxis. (Anexo A), y también en la poesía de Elsa Cross. ¿Será que al fin y al cabo, todo es lenguaje?, o dicho de otro modo, ¿será que la realidad no sea otra cosa que el lenguaje desde el cual se accede a lo que un tercero percibió? Las experiencias de cada persona solo son percibidas por los demás en la medida en que el lenguaje comunica de manera eficaz. Entonces podemos creer que todo en realidad

⁵⁶ “Efectivamente, desde las teorías de la relatividad y la física cuántica puede considerarse caducada la idea de un universo objetivo fuera de nosotros, que obedece a leyes mecánicas, que se mueve y extiende en un tiempo y en un espacio absolutos, y que, por lo mismo, puede ser observado y conocido en su verdadera realidad por el hombre, como realidad distinta e independiente de él” dice Agustín Díaz de Mera en la introducción de *La mística en el siglo XXI* (2002)

se ve reducido por el lenguaje a una construcción retórica donde la poesía representa un subconjunto de la realidad que el ser humano construye y que, curiosamente, no corresponde a la lógica del lenguaje ‘natural’.

Por eso vale la pena ver qué dice el lenguaje de la ciencia. En el libro, *La conexión divina. La experiencia mística y la neurobiología* de Francisco J. Rubia, se llega a la conclusión de que la experiencia mística también tiene un origen biológico pero se cuida de no reducir la experiencia a un proceso químico cerebral. Si bien está demostrado que el área parietal necesita recibir constantemente información tanto del entorno como del propio cuerpo para crear la sensación de orientación, y si también está demostrado que actividades como la meditación comprenden una disminución de esta área y una actividad fuerte en el lóbulo frontal, podemos suponer que es posible llegar a puntos entendidos como el éxtasis por otras vías que no sean las drogas o el camino largo de la mística. Pero podemos con propiedad preguntarnos si de verdad llegaremos al mismo punto si lo inducimos o accedemos a él por medio de atajos. Y lo buscamos (neciamente, sin saber que estamos ya en él), porque intuimos que en ese lugar no hay noción de causa y efecto⁵⁷. No hay noción, por lo tanto, de espacio temporal, “tus límites se extienden”, como dice Cross en el marco de su lenguaje; no hay noción de dolor y sí de una alegría, un bienestar, una vitalidad constante. Sin embargo, fuera del aspecto retórico donde el ser humano se desenvuelve, así como dentro de él, en sus objetividades y subjetividades, en el centro de cada una de nuestras complejidades y nuestras distintas naturalezas, justamente eso queremos los seres humanos. Para eso trabajamos día

⁵⁷ “¿Evolucionar? ¿Para qué? Cuando mucho, el hombre de lo que está necesitado es de volver a su origen perdido o, mejor aún, despertar, darse cuenta de que está y es en él. De todas formas, seguimos teniendo suerte, porque aunque no reparamos de que estamos en él, en él seguimos. El resto es su pesadilla” menciona Isidro Juan Palacios en “Cómo podrá sobrevivir la mística en la megalópolis moderna” dentro de *La mística en el siglo XXI* (2002).

con día en cada una de nuestras cotidianidades. Aunque muchas veces es necesario un solo paso: solo falta darse cuenta.

Afhit Hernández Villalba

Junio 2014

Bibliografía

Obras de Elsa Cross

CROSS, Elsa (2009) *Bomarzo*. Ediciones Era. México, D.F.

----- (1987) *Canto Malabar*. México: Fondo de Cultura Económica.

CROSS, Elsa (1994) *Canto malabar y otros poemas*. México, D.F: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

----- (1980) *Canto por un equinoccio de Saint John Perse*, México: Cuadernos de Humanidades, UNAM-INBA.

----- (1992) *Casuarinas (El ala del tigre)*, México: UNAM, Coordinación de Humanidades, Dirección General de Publicaciones.

_____ (2007) *Cuaderno de Amorgós*. México D.F.: Aldus

----- (1990) *El diván de Antar*. México: Editorial Joaquín Mortiz, CNACULTA, Premio De poesía Aguascalientes 1989.

----- (1989) *El diván de Antar: premio bellas artes de literatura*. México D.F: Editorial Joaquín Mortiz,

----- (2004) *El vino de las cosas. Ditirambos*. México: Era. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

.

- _____ (2012) *Escalas*, Cuernavaca: Fondo Editorial del Instituto de Cultura de Morelos.
- (1988) *Espejo al sol. Poemas 1964-1981*. México: SEP.
- (2002) *Jaguar y otros poemas*. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones,
- (1972) *La dama de la torre*, con el título *La canción de Arnaut*, México: Joaquín Mortiz, (premio de poesía en el concurso nacional de la juventud 1971, 1972).
- (2000) “Uno no puede dar nada si está vacío” en Gerardo Ochoa Sandy. *La palabra dicha. Entrevistas con escritores mexicanos*. México: Colección periódico cultural, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- (1985) *La realidad transfigurada: en torno a las ideas del joven Nietzsche*. México: UNAM.
- (2003) *Los dos jardines: mística y erotismo en algunos poetas mexicanos*. México: Ediciones Sin Nombre. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
- (2000) *Los sueños. Elegías*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Práctica Mortal,
- (1993) *Moira*, Gobierno del Estado, México: Instituto Chiapaneco de Cultura.
- (2010) *Nadir*, México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- (1966) *Naxos*, México: Ollín.
- (1987) *Pasaje de fuego*. D.F. México: Boldó i Climent,

_____ (2002) *Ultramar*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica,

----- (1995) *Urracas*. México, D.F.: Editorial Aldus.

----- (2004) *Visiones del niño Râm*. México: Oro de la noche ediciones.

.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ABRAMS, M. H., (1980) *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*. Buenos Aires: Editorial Nova,

ACEVES, Bertha (2012). *Símbolos y textos del budismo tibetano*. México: UNAM.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. (1996) *Teoría de la Literatura*. Madrid: Gredos.

AGUSTÍN, José. (2004) *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*. México: Debolsillo.

A. FEUSTLE, Joseph. (1978) *Poesía y mística (Darío, Jiménez y Paz)*. Xalapa, Veracruz: Centro de Investigaciones Lingüístico – Literarias, Instituto de Investigaciones Humanísticas, Universidad Veracruzana.

AL-FARID, Ibn. (1989) *Poema del camino espiritual*. Traducción y estudio preliminar de Carlos Varona Narvién. Madrid: Hiparión.

ÁLVAREZ DE MIRANDA, Ángel, (1961) *Las religiones místicas*, revista de Madrid: Occidente.

ALVÁREZ, Javier. (1997) *Mística y depresión. San Juan de la Cruz*. Madrid: Editorial Trotta.

AMOR, Guadalupe (2000) *Amor divino (Décimas a Dios, Sirviéndole a Dios de Hoguera)* México: Joaquín Mortis, Planeta.

ANDRÉS, Melquíades. (1994) *Historia de la mística de la Eda de Oro en España y América*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, Universidad de Salamanca.

ARABI, Ibn. (2002) *Tratado de la unidad*. Traducción y comentario de Roberto Pla, Barcelona: Sirio.

ARISTÓTELES (2002) *Retórica*, introducción, traducción y notas de Arturo E. Ramírez Trejo, México: Universidad Autónoma de México.

----- (1999) *Poética (ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ, Arisitotelis ars poetica)* Edición trilingüe de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.

----- (1999) *Poética* Edición trilingüe de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.

AYUSO DE VICENTE, Maria Victoria, Consuelo García Gallarín, Sagrario Solano Santos, (1990) *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Akal.

BACHELARD, Gastón (1987) *La intuición por el instante*. México: FCE.

----- (1986) *La poética de la ensoñación*. México: FCE [A].

----- (1975) *La poética del espacio*. México: FCE.

----- (1993) *El agua y los sueños*. México: FCE.

----- (1986) *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. México: FCE.

BALLESTEROS, Manuel. (1977) *Juan de la Cruz: de la angustia al olvido. Análisis del fondo intuido en la "Subida del monte Carmelo"* Barcelona: Ediciones Península.

BASSNETT, Susan (1993) en *Comparative Literature: A critical Introduction*, Oxford: Blackwell.

BAUDELAIRE, Charles. (1998) *Las flores del mal*. Madrid: Edimat.

BÉGUIN, Albert. (1987) *Creación y destino*. Tomo I. La realidad del sueño. México: FCE.

----- (1987) *Creación y destino*. Tomo II. La realidad del sueño. México: FCE.

----- (1954) *El alma romántica y el sueño*. México: FCE.

----- (1994) *El alma romántica y el sueño*. México: FCE.

BENICHOU, Paul. (1982) *El tiempo de los poetas. Doctrinas de la época romántica*. México: FCE.

BENITO LOBO, José Antonio. (2000) *Literatura para la vida. Grandes temas del hombre en la literatura Española*. Madrid: Editorial Edimunen.

BERGSON, Henry. (1985) *La evolución creadora*. Madrid: Espasa – Calpe.

BERISTAIN, Helena. (2003) *Diccionario de retórica y poética*. México: Editorial Porrúa.

BEUCHOT, Mauricio. (1998) "Prólogo" en Maestro Eckhart *Tratados y sermones*. México D.F: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

BLOOM, Harold, (2003) *Cómo leer y por qué*. Traducción de Marcelo Cohen. Barcelona: Anagrama.

----- (1995) *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*.
Barcelona: Anagrama.

BORGES, Jorge Luis. (1984) "El jardín de los senderos que se bifurcan", en *Ficciones*, Madrid: Alianza editorial.

BOUSOÑO, Carlos (1982) "Las técnicas irracionistas de Aleixandre" en Víctor García de la Concha (comp.) *El surrealismo*. Madrid: Taurus.

----- (1985) *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Grados.

----- (1981) *El irracionismo poético (el símbolos)*. Madrid: Gredos.

BURKERT, Walter. (2005) *Cultos místicos antiguos*. Traducción de María Tabuyo y Agustín López. Madrid: Trotta, Paradigmas.

----- (1997) *Structure and history in Greek mythology and ritual*. Berkeley, California: University of California Press.

CAILLOIS, Roger. (2009) *El hombre y lo sagrado*. Traducción de Juan José Domenchina, Madrid: Fondo de Cultura Económica de España

CAMPBELL, R. (1959) *El héroe de las mil caras*, México: Fondo de Cultura Económica.

----- (1984) *Canción de Moisés*, pról. De Orlando Guillén Ediciones Papel del envolver / Xalapa, Univesidad Veracruzana: Luna Hiena 17

CASSIRER, Ernst. (1945) *Antropología filosófica*. México: FCE, Col. Breviarios.

----- (1957) *Imagen e idea*, FCE, México: Breviarios.

CASTANEDA, Carlos. (2007) *Relatos de poder*, México: FCE.

- CASTAÑÓN, Adolfo. (1989) "La aurora perdurable de Elsa Cross" en *Canto Malabar y otros poemas*. Suplemento cultural.
- CERTEAU, Michel (1993) de. *La fábula de la mística: siglos XVI-XVII* Traducción de Jorge López Moctezuma D.F.: Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia.
 ----- (1982) de. *La fable mystique, XVI-XVII siecle*. France: Gallimard Editions.
- CILVETI, Ángel L. (1984) *Introducción a la mística española*. Madrid: Castalia.
- CIORANESCU, Alejandro (2006) *Los principios de la literatura comparada*. Madrid: Ediciones Idea.
- CIRLOT, Juan Eduardo. (2004) *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ciruela
- COHEN, Jean. (1982) *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*. Versión española de Soledad García Mouton. Gredos: Madrid.
- COULIANO, Ioan P. (1994) *Experiencias del éxtasis*. Barcelona: Paidós Orientalia.
- C. NIETO, José. (1982) *Místico, poeta, rebelde, santo, entorno a San Juan de la Cruz*. Traducción de Guillermo Hirata. México, D.F.: Fondo Cultura Económica.
- CRESPO, Ángel. (1999) *Dante y su obra*. Barcelona: El Acantilado.
- CROCE, Benedetto. (1967) *Breviarios de estética*. Espasa-Calpe, Buenos Aires.
 ----- (1902) *La estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Madrid: Anagrama.
- C. VEGA, P. Ángel. (1963) *Cumbres místicas: Fray Luis de León y San Juan de la Cruz (Encuentros y coincidencias)* Madrid: Aguilar.
- DÁMASO ALONSO. (1950) *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Biblioteca románica hispánica, Madrid: Gredos.
 ----- (2008) *Poesía española, Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid: Gredos.

DANTE, Alighieri. (2006) (1265-1321) *La divina Comedia* Madrid: Cátedra.

DEIKMAN, Arthur J. (1986) *El yo observador, misticismo y psicoterapia*. Traducción de Beatriz Falero. México: FCE.

DE ROUGEMORT, Denis. (2002) *El amor y occidente*. Barcelona: Kairós.

DILTHEY, W. (1948) *Introducción a las ciencias del espíritu*. Espasa Escalpe, Madrid.

----- (1988) *El poder del mito*. Barcelona: EMECE Editores.

ECO, Umberto. (2009) *El vértigo de las listas*. Barcelona: Lumen.

ELIADE, Mircea (1959) *The Sacred and the Profane*, New York: Harcourt, Brance and World, Inc.

----- (1975) *Iniciaciones místicas*. Madrid: Edición Taurus.

----- (2003) *Lo sagrado y lo profano*. Paidós: Barcelona.

----- (1968) *Myths, dreams and misteries*. Londón: The Fontana Library.

ESCOBAR, González, Jesús. (1973) *Exégesis mística de Ramón López Velarde*. Zacatecas: Talleres Gráficos del Estado.

FAST, Diane. (1996) Glosario en Swami Muktananda Paramahasa. *Bhagaván Niktiananda de Ganéshpuri*, Sarah Scott, editora, Editorial Siddha Yoga Dham de México, México, 1998. México: FCE.

FATONE, Vicente. (1942) *Introducción al conocimiento de la filosofía en la India*. Buenos Aires: Viau.

FERNANDEZ LEBORANZ, María Jesús. (1978) *Luz y oscuridad en la mística española*. Curso superior de filosofía de Málaga. Madrid: Cupsa.

GALOVIC, Jalena. (2002) *Los grupos místico-espirituales de la actualidad*. México: Plaza y Valdés.

GAOS, José (1999) "Estudio preliminar" en *Escritores místicos españoles*. Fray Luis de Granada, Santa Teresa de Jesús, Fray Luis de León. CONACULTA, España: Océano.

GARCÍA Molina, Arturo. (1979) *Lo mexicano y lo universal en Ramón López Velarde*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

GRIFFERO, Tonino. (1996) "¿Por qué el arte y no, más bien la filosofía? Notas a la primera estética de Schelling" en Gianni Vattino (compilador) *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad*. Barcelona: Gedisa.

GUILLÉN, Claudio. (2005) *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (ayer y hoy)*. Barcelona: Marginales Tusquet.

GUTIÉRREZ Vega, Hugo. (1999) *Dos poetas en la sombra*. México: Seminario de Cultura Mexicana.

GUZMÁN, Xavier. (1961) *En torno a la fisonomía espiritual de Concha Urquiza*. San Luis Potosí, S.L.P.: Instituto Potosino de Bellas Artes.

HEGEL, G. W. F. (2002) *Lecciones sobre historia de la filosofía*. Tomos I, II y III. México D.F.: Fondo de Cultura Económica,

HEIDEGGER, Martin. (1970) *Carta sobre el humanismo*, Madrid: Cuadernos Taurus.

----- (1997) *Estudios sobre mística medieval*, Traducción de Jacobo Muñoz, Madrid: Siruela.

HELMUT HATZFELD, Anthony. (1955) *Estudios sobre mística española*. (Biblioteca Románica - Hispánica II Estudios y ensayos) Madrid: Editorial Gredos.

HUXLEY, Aldous. (2000) "La experiencia visionaria" en VV. AA. *La experiencia mística y los estados de conciencia*, Barcelona: Kairós.

- JAMES, Williams. (2006) *Las variedades de las experiencias religiosas*. Barcelona: Editorial Lectorum,.
- JOHNSTON, William. (1997) *Teología mística. La ciencia del amor*. Traducción de María Belén Ibarra. Barcelona: Herder.
- JUNG, C. G. (1970) *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.
- (1970) *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.
- (1997). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Caralt.
- KABIR. (1998) *Poemas místicos*. Clásico de Oriente, México: Editorial Tomo.
- KAYSER, Wolfgang. (1992) *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Versión española de María D. Mouton y V. García Yebra. Madrid: Gredos.
- KRISTEVA, Julia, (1978) *Semiótica*. Madrid: Espiral.
- LAREDO Ramón, María Amparo. (1965) *Perfil poético de Concha Urquiza*.
- LAUSBERG, Heinrich. (1999) *Manual de retórica literaria*. Madrid: Gredos, (vol I y II).
- LÉVY – BRUHL, Lucien. (1922) *La mentalidad primitiva*. Argentina: Ediciones Leviatán.
- LLACH, Guillermina. (1961) *Concha Urquiza, un recuerdo y una personalidad*. Inst. San Luis Potosí: Potosino de Bellas Artes.
- LOSSKY, Vladimir. (1982) *Teología mística de la iglesia de oriente* Barcelona: Editorial Herder.
- MANCHO DUQUE, Ma. Jesús. (1990) *Espiritualidad española del siglo XVI aspectos literarios y lingüísticos*. Ávila, Salamanca: Editorial Unique y UNED.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso. (1992) *San Juan de la Cruz, pensamiento y poesía*. México: Universidad Iberoamericana.

MENDIOLA, Víctor Manuel, Miguel Ángel Zapata y Miguel Gómez. (2006) *Tigre la sed: antología de poesía mexicana contemporánea, 1950-2005* Madrid: Hiperión.

MENENDEZ PELAYO, Marcelino. (1956) *La mística española*. Madrid: Editores-libreros.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, La lengua de Cristóbal Colón. (1958) *El estilo de Santa Teresa y otros estudios sobre el siglo XVI*, Madrid: Espasa-Calpe,.

MILÁN, Eduardo y Ernesto Lumbreras, (1999) *Prístina y última piedra. Antología de la poesía hispanoamericana presente*. México: Editorial ALDUS.

MUKTANANDA, Swami. (2001) *Medita, la felicidad está dentro de ti*. México: SYDA Foundation.

NOVALIS, “Poeticismos” (1987) En *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid: Tecnos.

OCHOA SANDY, Gerardo (entrevistador) (2000) *La palabra dicha, entrevista con escritores mexicanos*. Colección Periodismo Cultural, México: CONACULTA.

OROZCO, Emilio (1959): *Poesía y Mística: Introducción a la lírica de San Juan de la Cruz*. Madrid: "Colección Guadarrama de Crítica y Ensayo", XVIII

OTTO, Rudolf. (1970) *Mysticism east and west (a discussion of the nature of myticism, focusing on the similarities and differences of its two principal types)* USA: The Macmillan Company.

----- (1991) *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid: Alianza.

PALACIOS, Isidro-Juan (2002) “Cómo podrá la mística sobrevivir en la megalópolis moderna” en VV AA *La mística en el siglo XXI*, Centro Nacional de Estudios Místicos, Madrid: Editorial Trotta.

PALLEY, Juan (compilador). (1996) *De la vigilia fértil. Antología de poetas mexicanas contemporáneas*. Textos de difusión cultural, México: UNAM.

PANIKER, Salvador, (1992) *Filosofía y mística, una lectura de los griegos*, Barcelona: editorial Anagrama.

PARAMAHAMSA, (1996) *Swami Muktananda*. Bhagaván Nityananda de Ganéshpuri, México: Editorial Siddha Yoga Dham.

PAREDES, Alberto, (1999) *Ocho poetas mexicanos recientes*. Textos de difusión cultural México D.F: UNAM.

PASTERMAC, Nora. (2004) "Hermetismo y transparencia: Elsa Cross y José Emilio Pacheco" en Maricruz Castro, *Laura Cázares y Gloria Prados (editoras)*. *Escrituras en contraste. Femenino / masculino en la literatura mexicana del siglo XX*. México, D.F.: Editorial ALDVS.

PAZ, Octavio (1991) *Obras completas*. Volumen 3, México: FCE.

----- (2006) *Vislumbre de la India*. México: Seix Barral.

PEERS, Allison E. (1947) *El misticismo español*. Espasa Calpe, Buenos Aires: Argentina.

PÉREZ Gutiérrez, Leticia. (1978) *Cuatro poetas religiosos mexicanos: Pellicer, Aladay, Urquiza y Ponce*. Columbia, S. C.: University of Missouri.

PLATÓN. (2003) *Diálogos*. Volumen 1 / 2. México: Porrúa.

PONCE, Manuel. (1988) "Prólogo" en Javier Sicilia y Jorge González de León. *Poesía 1940-1984*.

UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, México: Dirección de Literatura.

----- (1980) *Antología poética*. Selección de Gabriel Zaid, México: FCE.

PRABHUPADA, Swami A.C. Bhaktivedanta. (S/A) *Meditación y superconciencia*. México: The bhaktiventa book trust, s/a.

QUINTILIANO, Marco Flavio, (1942) *Instituciones Oratorias*, Madrid: Librería y casa editorial Hernando.

REBOLLEDO, Efrén. (2005) *Salamandra, Caro Victrix, Factoria*. Prólogo de Luis Mario Scheider, México: Ediciones Hiperión

REYNA, Ruth. (1977) *Introducción a la filosofía de la India*. Buenos Aires: El Ateneo, editorial,

RICOEUR, Paul. (1995) *Tiempo y narración*. 3 vols. Siglo XXI, México: Trotta.

ROSADO, Juan Antonio. (2005) *Erotismo y misticismo. La literatura erótico-teológica de Juan García Ponce y otros autores en un contexto universal*. México: Praxis, UACM.

RUBIA, Francisco J. (2003) *La conexión divina. La experiencia mística y la neurobiología*. Barcelona: Editorial Crítica.

RUSSELL, Bertrand. (2001) *Misticismo y lógica*. Barcelona: Edhasa.

SAINZ Y. RODRIGUEZ, Pedro. (1897) *Introducción a la historia de la literatura mística en España*. Madrid: Espasa-Calpe.

SAMBRANO, María. (2005) *El hombre y lo divino*. México: Breviarios FCE.

SANTA TERESA. (1939) *Las moradas*, Espasa Calpe, Buenos Aires / México.

----- . (2003) *Libro de la vida*. Madrid: Mestas.

SARTRE, Jean Paul. (1976) *Lo imaginario: psicología fenomenológica de la imaginación*. Buenos Aires: Losada

SAUER, E. Friederich. (2003) "Introducción" en Artur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*. Séptima edición, México: Porrúa.

SHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph. (1987) "Forma del arte", *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid: Tecnos.

SEBBAG, Georges. (2003) *El surrealismo*. Buenos Aires: Nueva Visión.

SHKLOVSKI, V. (2002) "El arte como artificio". *Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Antología preparada y presentada por Tvetan Todorov*. D.F: .Siglo Veintiuno, editores.

SLAWINKI, Janusz. (1989) "Sobre la categoría del sujeto lírico", en *Textos y contextos*, t. II. D. La Habana: Navarro Arte y Literatura,

S. LEVY, Bernard. (2001) "The gospel of John and Vita Nouva XLI" en *Dante: Bloom's major poets*. New York: Chelsea House.

SÓFOCLES. (2003) *Las siete tragedias*. Versión directa del griego de Ángel María Garibay K. México: Editorial Porrúa.

SORIAU, Étienne. (1990) *Diccionario de estética*. Traducción de Ismael Grasa Adé, Xavier Meilán Pita, Cecilia Mercadal y Alberto Ruiz de Samaniego. Madrid: Ediciones Akal.

SPERATTI Piñero, Emma Susana. (1959) *Temas bíblicos y greco-romanos en la poesía de Concha Urquiza*. México: Universidad Autónoma de San Luis, Facultad de Humanidades.

SUZUKI, D. T. y Erich Fromm. (2003) *Budismo zen y psicoanálisis*. México: FCE.

T. S. ELLIOT. (1997) *Función de la poesía y función de la crítica*. Barcelona: Tusquets.

TOLA, Fernando (traductor). (1986) *Himnos del Rig Veda*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

TALBOT, Michael. (2006) *Misticismo y física moderna*. Barcelona: Kariós.

----- (2007) *El universo holográfico. Una visión nueva y extraordinaria de la realidad*. Madrid: PALMYRA.

TORRES QUEIRUGA, Andrés. (2000) "La intuición mística según Amor Ruibal", en A. López Quintás.- A. Torres Queiruga.- J. D. Jiménez Sánchez-Mariscal.- M. Lizcano Pellón, *Filosofía y mística*, Madrid: Fund. Fernando Rielo.

TUGENDHAT, Ernst. (2004) *Egocentricidad y mística, un estudio antropológico*. Gedisa: Barcelona.

UNDERHILL, Evelyn. (1961) *Mysticism*. Dutton.

UNDERHILL, Evelyn. (2006) *La mística*. Madrid: Trotta.

URQUIZA, Concha. (1990) *El corazón preso*. Recopilación de Gabriel Méndez Plancarte; recopilación de poemas dispersos y presentación de José Vicente Anaya. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones.

VALBUENA PRAT, Ángel (1998) *Estudios de la literatura religiosa española*. Madrid: Editores-Libreros.

----- (1964) *Estudios de la literatura religiosa española*. Madrid: Afrodisio Aguado.

VALÈRY, Paul. (1999) *El cementerio marino*. Prólogo de Víctor García de la Concha. Madrid: Unidad editorial.

----- (1990) *Teoría poética y estética*. La balsa de la medusa, Madrid: 39 Visor.

VAN TIEGHEM, Paul. (1932) *Historia literaria de Europa desde el Renacimiento*: Espasa Calpe.

VATTIMO, Gianni (compilador). (1999) *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad*. Barcelona: Gedisa.

VELASCO, Juan Martín. (1999) *El fenómeno místico. Estudio comparado*. Valladolid: editorial Trotta (Estructuras y procesos. Serie Religión).

VERGARA, Gloria. (2007) *Identidad y memoria en las poetisas mexicanas del siglo XX*, México: Universidad Iberoamericana.

VITTORI, José Luis. (1973) "Imago mundi" en *Notas para una morfología de la imagen literaria*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso editores.

VV. AA. (2008) *Atlas Universal de Filosofía. Manual didáctico de autores, textos, escuelas y conceptos filosóficos*. México: Océano.

----- (2005) *Colección Tema y variaciones de Literatura 25. Tinta Negra editores*, México: Universidad Autónoma Metropolitana.

----- (2001) *Dos siglos de poesía mexicana. Del siglo XIX al fin del milenio: Una antología*. México: Editorial Océano.

----- (1997) *La experiencia mística*, Cairos: Barcelona.

----- (1982) *Más allá del ego*, Cairos: Barcelona.

----- (1988) *Qué es la iluminación*, Cairos: Barcelona.

----- (1992) *San Juan de la Cruz, pensamiento y poesía*. México: Universidad Iberoamericana, Orden del Carmen en México.

----- (1962) *The Upanishad*, traducción al inglés por Max Muller, New York: Dover.

WASSON, R. Gordon, Albert Hoffma, y Carl Ruck. (1993) *El camino a Eleusis: una solución al enigma de los misterios*. México: Fondo de Cultura Económica.

WATTS, Alán. (2000) "Psicoterapia y liberación" en VV. AA. *La experiencia mística y los estados de conciencia*, Barcelona: Kairós.

WELLEK, Rene y Austin Warren. (1993) *Teoría literaria*. Prólogo de Dámaso Alonso. Madrid: Gredos.

WILBER, Ken. (2005) *El paradigma holográfico: una explotación en las fronteras de la ciencia*. Barcelona: Editorial Cairos.

WILMOT, Elda Baeza. (1968) *Pensamiento y poesía de Concha Urquiza*. Los Ángeles California: University of Southern California.

XIRAU, Ramón. (1980) *Dos poetas y lo sagrado*. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz,

----- (2000) *Introducción a la historia de la filosofía*. México: UNAM.

ZAID, Gabriel. (1980) "Prologo" en Manuel Ponce, *Antología poética*, México: Fondo de Cultura Económica.

Anexo A

Lo elementos constitutivos de la poesía mística

Qué define a un poema cómo místico ha sido una de las necesidades que ha surgido en la investigación que precede este anexo. Algunos autores, como Michel de Certeau (1993), afirman que es la experiencia de éxtasis la que determina si una persona puede ser considerada místico o no. Pero la experiencia puede ser muy diversa entre ellos mismos. Allison Peers en *El misticismo español* (1947) ahonda en las llamadas vías de iluminación y distingue tres, para alcanzar el mencionado éxtasis. La vía purgativa, la primera, se basa en la penitencia del alma para limpiarla de apegos sensitivos que provienen del cuerpo. Es necesario entonces el castigo, el desprendimiento doloroso del mundo material. Prefiere la frugalidad, la castidad, la paciencia, la diligencia, la generosidad. La vía iluminativa, la segunda, concibe al alma como naturalmente pura, limpia por lo que no es necesaria ninguna limpieza. Sin embargo, ésta vive un desamparo y angustia interior inmensos, sufrirá tentaciones y tendencias mundanas que la prueban y de entre todo encontrará y escogerá siempre la Unión con Dios. San Juan de la Cruz llamó a esto “ciego y oscuro salto” (1947: 56). La tercera vía es la unitiva, esta culmina en una unión con Dios que provino, las más de las veces, de una vida contemplativa y meditativa. Es la única vía que concluye con el éxtasis místico entendido como placer infinito, puesto que Dios se une a su creatura y al hacerlo revela placer y conocimiento sin límites.

Aunque esta clasificación se refiera a la religión cristiana, se repite más o menos de manera exacta en muchas religiones. El mismo budismo tiene matices muy amplios que tocan el extremo de cada una de las vías que Peers recuenta. Pero a diferencia de las occidentales,

es la unitiva, la vía desde la cual se comprende un placer infinito, un conocimiento total del universo, y es también aquella que más aparece en las religiones orientales. Este estado último en el que desembocan las vías místicas es conocido de muchas formas, según el contexto donde se dé. El éxtasis, el satori, el estado de Siddha.

Pero, ¿qué tan posible es hablar de este estado, de esta experiencia?, ¿realmente es incomunicable la vivencia mística?, ¿qué tanto de lo vivido el poeta es capaz de transmitir si solo aquel que la vive puede entenderla a cabalidad?, y si la logra transcribir ¿cómo lo hizo?, ¿con qué recursos? La infabilidad de la experiencia mística es dudable en un sentido puesto que “el que afirma que todo es mutable, no debería ni tan solo hablar, pues el mero hecho de hablar y de querer comunicarnos mediante la palabra implica ya de por sí, la idea de que algo existe, algo que es comunicable, común a todos y verdadero” dice Ramón Xirau (2000:56). María de Jesús Mancho Duque, una investigadora de la mística española, está de acuerdo con Xirau, pues dice:

Ahora bien, ¿cuáles son las causas de la infabilidad? Dentro de la misma concepción lo absolutamente infable solo puede ser lo que no es, es decir la nada. Por tanto, sin pretender hacer un juego de palabras, no hay nada absolutamente infable, porque todo lo que es tiene posibilidad de expresión, en cuanto que tiene posibilidad de ser conocido. Sólo lo que no es no puede ser conocido y por tanto, tampoco puede ser expresado (Mancho Duque, 1990: 153).

Se debe tomar en cuenta que muchos místicos han preferido hablar sobre la experiencia y ellos mismos son los mejores críticos y exégetas de su propia corriente. La experiencia mística sí es comunicable, en algún sentido, pero sin duda la naturaleza de dicha experiencia es tan penetrante, tan profunda, que aquel que intenta comunicarla, lo pretende con la plena sensación de que lo está haciendo de manera incompleta. Ante ese deslumbramiento surgirá primero el balbuceo, la paradoja, la antítesis, y en general, la poesía, que como aclara Bousoño en *El irracionalismo poético (el símbolo)* (1981), no depende de

la lógica racional específica sino de otros mecanismos sustanciales de relación interna entre lo sensible y lo racional. Es por eso que la poesía constituirá para el místico un entramado simbólico polisémico sobre el que se deberá trabajar con mucho cuidado, pues en él se manifestará la puerta de acceso para perpetuar lo que vivió.

Tomemos además en cuenta que la experiencia mística es interna, personal y fuera de todo raciocinio. Su base es completamente emotiva y a diferencia del discurso lógico-lineal no puede comunicarse de manera discursiva dentro de un parámetro temporal y referencial como cuando se cuenta una serie de anécdotas. Esto se debe a que no todo el pensamiento humano es “lógico-conceptual, si entendemos por pensamiento toda realidad interiorizada y concebida intelectivamente; lo cierto es que no toda realidad con estas características puede ser esencializada o estructurada y construir así un objeto de pensamiento lógico” (Fernández Leborans, 1978: 97). El pensamiento no lógico en su mayoría de veces se manifiesta de manera inconsciente pero no necesariamente siempre; hay “pensamientos no lógicos” que sí son conscientes en el sujeto, y esto ocurre porque no se puede ‘conceptualizar’ en el sentido lógico aristotélico del término. La investigadora María Jesús Fernández Leborans, ahonda sobre el tema en el libro *Luz y oscuridad en la mística española*:

La que se ha dado en denominar ‘paradoja’ o contradicción’ entraría en este ámbito del pensamiento no lógico, que no por ello carece en ocasiones, de contenido lógico o sentido desde el punto de vista del psiquismo intelectual humano. Incluso el estímulo psíquico-afectivo –no susceptible de consideración como producto de un psiquismo intelectual elemental o primario- que da lugar a la poesía simbólica o surrealista, constituye un auténtico pensamiento, aunque marginado de la lógica [...] Los lexemas que constituyen el lenguaje poético no expresan directamente el contenido de ese pensamiento, sino a través de las interrelaciones entre los sememas que comportan y entre los sememas de aquellos, e incluso, a través de sensaciones efectivo-emotivas que suscita en el lector su singular sonoridad, etc. [...] El contenido de las vivencias místicas representa precisamente un caso de ‘suspensión’, ‘elevación’ o ‘superación’ de la lógica del pensamiento diríamos habitual. El místico es sujeto de vivencias, de experiencias no racionalizables, que en el éxtasis suponen la revelación de contenidos que interioriza y concibe, que “vive”, en definitiva, de un modo absolutamente consciente (1978).

Sin embargo, el poeta místico no puede “justificar” de manera lógica esos contenidos. Una vez que ha acabado la experiencia extática, el místico quiere “retener” el contenido de lo vivido (o su sensación) interiorizándolo y entonces ocurre que aquel, el “mensaje” sentido por el místico, se tiene que adaptar a los moldes lógico-mentales del hombre si se quiere que prevalezca. Así, el sujeto le determina una imagen, con cuerpo conceptual materializable en el tiempo y en el espacio, y en la que plasma aquella vivencia con el fin de que pueda conservarse. Y tal vez eso nos obligue a pensar que la experiencia es comunicable pero no desde una índole discursiva ‘directa’ sino indirecta o ‘desviada’. Las imágenes, el placer del amor, la angustia de la noche oscura, se representan de manera estética. Ahí debemos ahondar si queremos “entender” el proceso místico dentro de los poemas, en el efecto estético y no en el lógico discursivo y descubriremos que la experiencia sí es comunicable, pero en otro nivel. Esto rompería del todo el prejuicio cultivado de que el lenguaje “no puede comunicar ciertas experiencias” cuando en realidad habría que decir que “el lenguaje no puede comunicar de manera lógica discursiva dentro del universo lingüístico lineal ciertas experiencias, pero puede lograrlo de manera indirecta, alejado de la formalización científico-lógica” (Fernandez Leborans, 1978:98) puesto que el hombre tiene más niveles para entender la realidad aparte del racional. En esto también radica la característica principal de la mística que ya hemos enunciado: la aparentemente incomunicable unión con Dios.

Ahora bien, si el místico reconoce el quehacer poético, la experiencia interior vivida se manifestará de manera concreta en un poema con recursos estilísticos y retóricos precisos que se pueden analizar. Menéndez Pidal, uno de los autores clásicos en el estudio de la mística española, ha encontrado que sí se puede realizar una distinción específica entre la poesía mística, sagrada, devota, ascética y moral. En general, concluye que la principal distinción

para definir la poesía mística es la búsqueda de la posesión de Dios por unión de amor (1958). La obra de José C. Nieto *Místico, poeta, rebelde, santo, entorno a San Juan de la Cruz*, concuerda con este punto. El autor encuentra que entre todas las experiencias habidas que se han registrado sobre el fenómeno místico poético, la constante que aparece es “la consciencia cósmica trascendente, consciencia de unión absoluta, pérdida del yo individual, consciencia transtemporal y transespacial, sentimiento de paz y experiencia inefable” (C. Nieto, 1982:247).

Pero no apartemos del todo la vista del hecho de que definir la poesía mística significa partir de la idea de que la experiencia mística difiere de otras. C. Nieto explica también que es diferente a todas las experiencias de cualquier otra índole no sólo por las características mencionadas, sino porque no comparte un paralelo discursivo sobre el cual podamos basarnos para explicarla. Esto quedará más claro si la diferenciamos por ejemplo de la vivencia religiosa.

La experiencia estética del mundo del arte y la imagería no es una experiencia mística, pues la primera siempre se da en un mundo espacial y temporal; es la experiencia de un mundo de formas, figuras y colores, que refleja un mundo fragmentario de cambio y transición. Esta percepción fundamental del mundo estético, sin la cual no hay experiencia estética posible, es asimismo el mundo de la experiencia religiosa en el cual tuvo Juan la visión de Cristo crucificado. Tenemos que hacer aquí, sin embargo una distinción entre “experiencia religiosa” y “experiencia mística”, pues la primera admite el mundo de las imágenes, el tiempo, el espacio, etc., la segunda trasciende todo eso y reivindica en su lugar, un mundo de unidad absoluta, donde se realiza la unión original y no existe la fragmentación. La experiencia mística crea una cohesión interna donde se suspende la forma estética de la percepción; en ella, la visión de Cristo crucificado, que es también una forma de percepción del mundo de figuras, espacio y tiempo, es absolutamente imposible. Tener tal visión implica que la unión no está todavía realizada (C. Nieto, 1984:231).

Lo que quiero decir es que la materialización de esa experiencia sin forma ni figura tomará simbolismos que no necesariamente tienen que ser exactos a los de la liturgia de los cuales provienen, pero al fin y al cabo se está analizando en el poema el imaginario poético

específico y su recurrencia retórica para definirlo como místico. La experiencia estética y religiosa sí parten de esa apropiación y manifestación real y cultural en el poema puesto que su naturaleza está dentro de las categorías espaciotemporales. Ambas utilizan formas simbólicas para expresar, aunque de una manera limitada e imperfecta, las vivencias que pretenden transmitir (C. Nieto, 1984). En San Juan de la Cruz, al respecto con el ejemplo dado hace poco, la experiencia mística, como el conocimiento místico coinciden con la tradición teológica y la corroboran, aunque se encuentren expresados en un lenguaje doctrinal y religioso que se percibe, configura y experimenta dentro de la relación espaciotemporal aunque verse sobre la eliminación de la misma.

Por eso, Nieto habla de una “meta-experiencia” pues el término indicaría que se habla de una vivencia más allá de los conceptos o concepciones normativas de la experiencia que todos experimentamos. Por esto el místico recurrirá a la paradoja (“el muero porque no muero” de Santa Teresa), al oxímoron (“La presencia desierta” de Javier Sicilia) porque con esto señala que su experiencia es más profunda; alude a lo ‘inefable’ y no lógico. Sobre esto se ahondará un poco más adelante.

La meta-experiencia de la mística es unitaria y sobrepasa la multiplicidad y pluralidad del universo –más bien, pluriverso- ordinario y de la experiencia sensitiva. Supera la escisión epistemológica entre sujeto (el cognoscente) y objeto (lo conocido). Cuando tal cosa sucede, el lenguaje, producto de la experiencia diversificada, que resulta de nuestra dualidad epistemológica, no puede ser vehículo apropiado para expresar la experiencia absolutamente unificada del místico. El cual intenta transmitir su experiencia inefable usando el lenguaje de la experiencia ordinaria en un sentido paradójico. La descripción de su experiencia se carga así de una tensión interna, pues pretende reconciliar dos diferentes visiones del mundo: la unitario-monista con la plural-dualista (C. Nieto, 1984:244).

“Nada y todo” pueden ser lo mismo en un poema místico porque cuando habla sobre esto no hay nada que se asemeje a nuestra vivencia de las cosas en su multiplicidad y variedad. “La experiencia del místico versa más bien sobre la ‘no-cosa’, pues no experimenta

cosas y la afirmación [lo que vivió en sentido] de unión o unidad, como la experiencia de la realidad metafísica del ser mismo” (245).

Pero, el investigador de la poesía mística poco puede decir de la experiencia de éxtasis de manera directa, lo verdaderamente valioso del estudio de la mística, visto desde el punto de vista objetivista y positivista que impera actualmente, es el análisis de sus manifestaciones. Se trata de encontrar la manera en cómo el poeta enuncia la experiencia y qué elementos retoma de la tradición a la cual se inscribe. Equivalente a contestar las preguntas: ¿qué quiere comunicar?, ¿de dónde salieron sus imágenes?, ¿las toma de alguien más o son originales?, ¿a qué tradición pertenece?, o mejor dicho, ¿cuáles son sus orígenes?, ¿son estos orígenes iguales para toda la humanidad?

Una descripción cuantitativa y estructuralista no aportaría realmente mucho a la investigación. Se necesita mirar siempre ese otro lado, ese fondo filosófico que determina el ser de la poesía mística: su ontología, dicho de la manera más correcta y su correlación con las palabras. El autor que he estado citando de manera recurrente en este capítulo, C. Nieto, señala certeramente: “nadie puede determinar si la experiencia mística es una realidad metafísica o un engaño y menos aún el escéptico o el indiferente” (1984:251). Pero sí se puede determinar qué relación retórica y simbólica señala la construcción poética de la experiencia⁵⁸.

⁵⁸ La misma naturaleza de la mística nos orilla a aceptar que su campo no puede verificarse de ningún modo, ni siquiera desde el punto de vista de la religión –menciona C. Nieto- pues las religiones no tienen por qué abrazar directamente las concepciones del místico (que muchas veces son contrarias). Sólo el místico puede acertar o equivocarse para pronunciar algo acerca de la validez de su experiencia. “No puede utilizarse como validez el hecho de que el misticismo sea un fenómeno universal, conocido en diferentes épocas y presente en diversas culturas; menos aún para probar su invalidez” (1984) C. Nieto menciona que tampoco la piedad o la conducta moral y ética deben ser prueba. La única vía de demostración de la experiencia, paradójicamente, es vivirla para luego callarla. Las obras son sólo huellas, los restos del huracán que luego se pretende edificar soplando; la poesía es la sombra que prueba algo sobre la existencia de la mística y, contrariamente a lo que se ha tenido por verdad durante mucho tiempo, esta sí es comunicable, por lo menos en alguna parte de su oscura fuerza.

“Todos los poetas han dicho lo que eres, pero ninguno ha dicho lo que no eres” dice el *Bhagavad-gita*. Este silogismo abstracto lleva un pensamiento de vena ontológica: ¿cómo no mencionar algo que lo abarca todo, hasta lo no mencionable? Se puede interpretar de lo anterior lo que el investigador Cilveti ya mencionaba, entre todas las constantes para la definición de la literatura mística, la más importante es la unión. Esta unión, sin embargo, muchas veces no empata con los dogmas religiosos de dónde nacen, pues cuando el místico ‘vive’ esta unión, se encuentra con Dios como vacío o como un todo que lo abarca y entonces menciona: “Yo soy Dios” o “Dios es nada”, oraciones por demás comprometedoras en muchas religiones. El mismo San Juan fue encarcelado por sus afirmaciones y se tienen testimonios de monjes que fueron quemados o lapidados. Sin embargo, Rudolf Otto señala que muchos místicos que fueron tratados como herejes en realidad nacieron de la más disciplinada observación de la religión de donde procedían. Velasco, citado por León Vega (2007), concuerda al señalar que: “Lo que la historia nos muestra es más bien un conjunto de fenómenos que, aunque posean algunos rasgos en común y un cierto aire de familia, mantienen una relación muy estrecha con el resto de los elementos de los sistemas religiosos en los que se inscriben y sólo se dejan comprender adecuadamente en el interior de esa referencia”. El mismo autor señala que podemos afirmar entonces que no existe una mística abstraída del sistema de donde proviene.

La conciencia de la Unidad es sin duda la primera característica de la poesía mística, pero centraremos nuestro análisis en cómo se manifiesta dicha característica en el texto. Retóricamente hablando, no podemos basarnos en el puro análisis de las imágenes, pues estas variarán de poeta en poeta. Helmut Hatzfeld, propone de manera sistemática las características retóricas concretamente, y estas pueden reducirse a cuatro: I. El motivo: el

amor nupcial a lo divino; II. Los símbolos; III. La paradoja, IV. La evocación paradójica de la sintaxis.

Primero, el motivo: la búsqueda de la unión con Dios. El investigador llama a éste: “El amor nupcial a lo divino”. Menciona que uno de los primeros gestos rastreables de este motivo literario lo podemos encontrar a Raimundo Lulio quien presenta al alma como el amigo y a Dios como el Amado. “Lo que falta, en las formulaciones aforísticas lulianas de la amistad divina, es la característica fundamental, clásica y católica de la relación entre el alma y Dios. Esta característica es nupcial”.

El modelo principal en Occidente para referir este motivo místico, y que es el mismo de donde parte Lulio, es sin duda el *Cantar de los Cantares*, “símbolo tradicional de la relación nupcial entre [...] Dios y el alma”. “San Juan se atreve a expresar que, en efecto, experimentó lo que se dice de la esposa en el *Cantar*; no sólo porque Dios como creador es el elemento masculino, y el alma, como la criatura receptora, el femenino. [...] Para San Juan de la Cruz, esta relación nupcial Dios y el alma, en un sentido espiritual y arquetípico es prototipo y no analogía del amor conyugal humano: es el arquetipo del matrimonio” (Hatzfeld, 1955).

Entender el alma como femenina⁵⁹ es un fenómeno que debe entenderse también como arquetípico en la literatura, así lo atestiguan tantas Beatrices literarias que han desdeñado el amor mundano a favor del amor divino. El monje del siglo veinte que aparece en el *Stundenbuch* de Rainer Maria Rilke, (la única obra que al romanista le parece equiparable con la obra de San Juan) menciona:

Und meine Seele ist ein Weib vor dir
Und kommt zu dir, wenn alles um dich Ruth
Und meine Seele schläft dann bis es tagt
Zu deinen Füßen, warm von deinem Blut
Und ist ein Weib vor dir, und ist wie Ruth

⁵⁹ En ningún sentido deberá esto confundirse con el concepto jungniano y arquetípico del ánima en el hombre, pues el ánima es tanto un complejo personal como una imagen arquetípica de la mujer en la Psique masculina, no una percepción del alma como femenino.

Y mi alma es una mujer en tu presencia
Y a ti se aproxima cuando todo reposa en el dintorno
Y mi alma se adormece hasta mañana
A tus pies calentada por tu sangre
Y es mujer en tu presencia. Y es como Ruth.

Segundo. Los símbolos. Cada uno de los poetas místicos construirá una red de conceptos simbólicos de uso recurrente pero específico en sus poemas para enunciar estados del alma elevados. Lo importante acá, no es el uso de símbolos en la poesía (todos los poetas construyen su propio marco simbólico, en realidad) sino que a diferencia de ellos, el poeta místico recurre a la facultad propia de los símbolos de contener un universo superior en un concepto menor o un universo interno que es simbolizado por un motivo externo. Por ejemplo, en la obra de San Juan, la que trabaja Hatzfeld:

la simbólica envoltura de la noche es algo fundamental en la poesía de San Juan, como lo es en todo simbolismo genuino incluso extra-poético que trata de mostrar el tránsito imperfecto a un perfecto modo de vivir, a la vez abarcando las modalidades del espíritu y las de la vida, que conducen del caos al cosmos, si hemos de creer en Mircea Eliade. Sorprendentemente, el poeta mismo equipara la noche con la angustia (*ansias*) tal como lo hacen los antropólogos psicológicos de hoy. El poeta sabe que el símbolo sólo lo es cuando se toma en su totalidad. Lo que indica que no hay “noche serena” sin una previa “noche que da pena” (1955).

En cada poeta, el uso recurrente de los símbolos que esclarecen un sentimiento o sentimientos de carácter superior o interior será definido por el contexto de su origen. La poeta mexicana Concha Urquiza comprende la llama igual que la liturgia cristiana. ‘La llama del amor divino’, ‘el sagrado corazón de Jesús envuelto en llamas’, etc., son motivos que inspiran a usarla como símbolo de atracción; como cuando la mariposa es atraída a esta, ‘el alma es atraída por Dios’; sin embargo, para Urquiza la llama también es el fuego destructor de la calma, es el erotismo materializado, y por lo tanto puede equipararse a los efectos que causa la noche oscura de San Juan de la Cruz, como lo demuestra este soneto de la poeta mexicana:

Él fue quien vino en soledad callada,
y moviendo sus huestes al acecho
puso lazo a mis pies, fuego a mi techo
y cerco a mi ciudad amurallada.

Como lluvia en el monte desatada
sus saetas bajaron a mi pecho;
él mató los amores en mi lecho
y cubrió de tinieblas mi morada.

Trocó la blanda risa en triste duelo,
convirtió los deleites en despojos,
ensordeció mi voz, ligó mi vuelo,

hirió la tierra, la ciñó de abrojos,
y no dejó encendida bajo el cielo
más que la obscura lumbre de sus ojos (1990).

Al fin y al cabo, esta especie de símbolo que sirve de llave para abrir un sentimiento mayor en los poetas místicos termina refiriendo un aspecto muy claro y recurrente: la fascinación por lo tremendo, lo numinoso atrayente o como lo llama Rudolf Otto, *numinosum tremendum et fascinans*. La llave (el símbolo) puede ser muy diferente entre los místicos, pero el significado (lo simbolizado) suele tener siempre las mismas características.

Tercero. La paradoja. Hatzfeld menciona que para evitar que este excelso simbolismo jamás decaiga a la región del amor mundano, ha sido envuelto en una red de obstáculos paradójicos. “Gracias a éstos, lo concreto no se puede mover libremente, sino sólo escapar hacia lo espiritual”. El fuego que aparece en el poema de la poeta mexicana Concha Urquiza se encuentra referido como una ‘obscura lumbre’. El oxímoron es un elemento que recurre a la paradoja del pensamiento para abrir el aspecto semántico y orientarlo a otras vertientes que vayan más allá de la lógica discursiva. Mismo ejemplo de ello es “la presencia desierta” del poeta mexicano Javier Sicilia, “el sol negro” de los alquímicos y “el Todo de la Nada” de Ibn Arabi, poeta sufi.

La presencia de la paradoja en la poesía mística evidencia la búsqueda de cristalizar en palabras algo que no está a la vista de la mente misma. Aquello que enuncia no pertenece al círculo de la naturaleza lógica y por lo tanto no tiene por qué serlo tampoco en el poema. En el “Cantico espiritual” de San Juan de la Cruz aparece “un ciervo herido que a su vez hiere a su esposa cazadora”. Pero según Hatzfeld, “lo que importa más que estas aisladas paradojas es su combinación ambigua, de modo que el Esposo Divino es agua así como vino, ciervo lo mismo que madre, noche tan bien como luz, mar tanto como montaña, llama igual que Carillo” (1955).

Cuarto. La evocación paradójica de la sintaxis. En este punto Helmut Hatzfeld comparte el mismo criterio con Dámaso Alonso en *Poesía española, ensayo de métodos y límites estilísticos* (1950: 294-311) y Emilio Orozco en *Poesía y mística: introducción a la lírica de San Juan de la Cruz*, (1959: 180-226). Estos autores concuerdan en que en la poesía que tiene claras vistas hacia la meta mística de amor, “los sustantivos evocadores, no los verbos, desempeñan un papel principal. De modo que de la sola forma verbal ‘salí’, dependen tres estrofas de *En una noche oscura*” (Hatzfeld, 1955: 97), por citar un ejemplo.

En el mismo poema, cuando la novia está en dicho reposo, los verbos que, por lo demás, rara vez aparecen, asemejan salir en tropel por razones psicológicas: quédeme, olvídeme, reclíneme, dejéme, cesó todo (Noche, estrofa 8). “En todos los otros casos la escasez de los verbos parece ser la regla. El *Cántico* contiene estrofas enteras evocadoras sin verbo; la Llama destierra al verbo a las cláusulas relativas. Lo mismo se puede decir de la escasez o ausencia del adjetivo, salvo en el caso de la naturaleza transfigurada y por eso nueva y desconocida” (Hatzfeld, 1955: 97).

Para acotar un poco más el término “evocación paradójica de la sintaxis” creo que se puede hablar claramente de los recursos retóricos de la lírica que transfiguran el lenguaje

como la paradoja retórica (para diferenciarla de la paradoja mental a la que se refirió en el punto anterior), la elipsis o supresión de los verbos en la construcción evocadora, la enumeración caótica, y muchas veces la sinestesia, son a los que se deben referir con claridad. Estos recursos retóricos pueden pensarse de la mano si se habla de poesía mística, puesto que si se ha echado mano de la elipsis, sin duda, lo restante en el poema es una enumeración que no suele tener otra lógica discursiva que la propia del poema. Propongo de ejemplo estos versos de la misma Elsa Cross.

IV

Cuánto fuego a tu sombra nos alcanza

Arde la memoria.

Entrega a las llamas sus tesoros
como cartas sin desplegar.

Yo misma el sacrificio.

Vestiduras ardientes.

Arde la memoria.

El dolor purifica
sus sombras vivas.

Arrancada de pronto,

flor de la hoguera,

yo misma soy el fuego y lo que arde,
el humo que se extiende,
la ceniza que cae. (2000:181)

En este poema, el uso simbólico del fuego como esa alusión a la llama viva de la presencia divina resulta reiterativo en los poetas místicos. La autora recurre emocionalmente al uso de la elipsis (“Yo misma el sacrificio / vestiduras ardientes”) para crear un ambiente donde imperan los sustantivos o la retórica sustantivada y, al igual que san Juan en “la noche oscura”, los verbos se agolpan hacia el final con fines psicológicos, pero en este caso, esa enumeración caótica, donde sí aparecen verbos activos, está ahí para evidenciar la comunión

del yo con lo Divino (“yo soy el fuego y lo que arde/ el humo que se extiende / la ceniza que cae”).

José Ángel Valente, poeta español muerto en el 2000, estudioso y crítico del misticismo, ofrece un claro ejemplo de la visión amorosa que aparece en el hecho unificador de la mística. La construcción evocadora, donde los verbos se ven ampliamente elididos, es también una característica de la poesía amorosa, pues ambas buscan crear un ambiente donde la unión se concrete en la disolución del yo:

Cerqué, cercaste,
cercamos tu cuerpo, el mío, el tuyo,
como si fueran sólo un solo cuerpo.
Lo cercamos en la noche.
Alzóse al alba la voz
del hombre que rezaba.

Tierra ajena y más nuestra, allende, en lo lejano.
Oí la voz.
Bajé sobre tu cuerpo.
Se abrió, almendra.
bajé a lo alto
de ti, subí a lo hondo.
Oí la voz en el nacer
del sol, en el acercamiento
y en la inseparación, en el eje
del día y de la noche,
de ti y de mí.
Quedé, fui tú.
Y tú quedaste
como eres tú, para siempre
encendida⁶⁰.

En este poema amoroso, el amado y la amada “parecen” haber vivido una experiencia de naturaleza mística al redundar sobre la unificación del dual en el yo (“cercamos tu cuerpo, el mío, el tuyo / como si fuera un sólo cuerpo”, “quedé, fui tú”) pero lo que llama la atención

⁶⁰ Tomado de <http://amediavoz.com/valente.htm#CERQUE, CERCASTE...> recuperado el día 25 de enero 2014.

de este poema es que comparte todos los elementos retóricos que definen la estructura mística. Destaca la construcción paradójica de los versos como en “tierra ajena y más nuestra”, “de ti, subí a lo hondo” y cómo estos buscan evocar la imposibilidad ontológica de mención de la experiencia, en este caso, amorosa mística con la simple lógica del discurso normativo. Otro ejemplo de esta paradoja recurrente es el neologismo “inseparación” el cual sin duda es creado a partir de una amplia necesidad expresiva de abordar lo aparentemente inabordable: la imposibilidad de separación del yo unificado. Después y al igual que lo hace San Juan, el uso de verbos son de carácter vocativo y copulativo (Hatzfeld, 1955), es decir, no hay en el poema una verdadera ambición de expresar acciones propiamente activas, incluso el uso de los verbo “alzar”, “subir” o “bajar”, “abrir” parecen estar ahí para que comprendamos una acción de verticalidad, suerte de catábasis y anábasis simbólica en la experiencia.

En esta misma línea argumentativa, es más fuerte el verbo “cercar” pues recuerda a ese preámbulo, casi cacería, y a lo que Santa Teresa tanto buscó: rodear lo divino. Huelga decir que el verbo “quedar” es perfectamente pasivo y define claramente el siguiente elemento retórico de la mística, la elipsis o supresión de los verbos en la construcción evocadora donde se prefiere una adjetivación o sustantivación sobre la forma verbal activa y para ello basta ver estos versos del poeta español: “y tú quedaste como eres tú, / para siempre /encendida”⁶¹.

⁶¹ Es importante señalar la fuerza de este adjetivo que cierra el poema. El incendio, la llama, el fuego del amor divino son todos símbolos recurrentes del imaginario místico. Para mayor referencia, propongo el trabajo de María Jesús Fernández Leboranz. *Luz y oscuridad en la mística española*. Curso superior de filosofía de Málaga. Madrid: Cupsa. 1978, junto con el trabajo de William Jhonston. *Teología mística. La ciencia del amor*. Traducción de María Belén Ibarra. Barcelona, Herder, 1997.

No se debe dejar de apuntar también que el amplio uso de monosílabos en el poema (de ti y de mí, / quede fui tú) es la manifestación sonora del balbuceo que demuestra cierta imposibilidad de decir la experiencia vivida como en aquel clásico “un qué se yo que queda balbuceando”. Este es pues un poema que podría ser visto como místico, según la propuesta retórica de Hatzfeld, sin embargo también es un ejemplo de que muchas veces, se debe de matizar el uso formulario de la propuesta, puesto que el afán de este poema no es explícitamente la búsqueda de la experiencia mística entendida como matrimonio en cuanto prefiere la experiencia amorosa (y erótica) principalmente. En este sentido merece que maticemos la clasificación y le llamemos “místico-amoroso” aunque parezca obvia la observación.

La crítica mexicana poco ha destacado el caso de una poeta que legó una serie de libros de tendencia mística-filosófica. Hablo de Guadalupe Amor (1920-2000). Caso peculiar, la obra de Guadalupe Amor parece luchar entre la vida mundana y la disolución en lo divino. El crítico de la obra de Amor deberá separar aquella que sea auto laudatoria de la que pretenda trascendencia verdadera, rodeo de lo divino, aunque pocos ejemplos encuentre sobre “el matrimonio”. Y sin embargo, en las “Décimas a Dios” (Amor, 2000) las características retóricas están presentes⁶², recurrentemente en un poema donde apenas se vislumbra una unión mística como tal, una unificación donde el yo se anula convertido en Dios.

No tengo nada de ti,
ni tu sombra ni tu eco;
sólo un invisible hueco
de angustia dentro de mí.
a veces siento que allí

⁶² Aunque se pueda dudar con toda propiedad de la naturaleza mística de su obra, pues es poco rastreable la noción de “unión”, no se puede negar que existe en ella un carácter de duda ontológica sobre lo divino que la hace rozar el espectro y la angustia de la noche oscura de San Juan de la Cruz. Y quizá más importante que esto es señalar que el rodeo de lo divino es latente y quizá la característica definitoria de su obra.

es dónde está tu presencia,
porque la extraña insistencia
de no quererte mostrar,
es lo que me hace pensar
que sólo existe tu ausencia. (2000:96)

Amor se debate entre la búsqueda de un Dios que no se le presenta del todo. Ella misma declara que no se “presenta” todavía en el éxtasis místico. Pero podemos ver cómo la construcción del verso es sobre todo paradójica en los versos “no tengo nada de ti, /ni tu sombra ni tu eco / sólo un invisible hueco” y sobre todo en estos otros: “porque la insistencia de no quererte mostrar / es lo que me hace pensar / que sólo existe tu ausencia”. También existe claramente una inclinación por lo sustantivo y la adjetivación (“ni tu sombra ni tu eco, sólo un invisible hueco de angustia dentro de mí”) Sin embargo, si se observa con detenimiento el uso de los versos, notaremos que la construcción es sobre todo activa y dinámica, y no contemplativa. La duda es la base y el verso “es lo que me hace pensar” deja en claro la naturaleza filosófica y no mística del poema. La autora no permitió el misticismo pleno al cuestionarse todo el tiempo, al preferir recurrentemente, inteligente como era, el pensar sobre el sentir.

Como conclusión se debe aclarar que lo que hace verdaderamente válido la generalización retórica de la poesía es el hecho de que los aspectos que se han definido acá como los formadores de una estética mística tienen que provenir necesariamente del primero: el motivo, la unión de amor a lo divino. Sin este el poema puede contener los elementos retóricos que sistematiza Hatzfeld pero no por eso ser entendido como místico.

Si miramos un poco la tradición mística sufi o alguna de las vertientes de la mística hindú, notaremos que el principal objetivo que tienen en común es precisamente la búsqueda de la unión con Dios. Esta unión con lo divino “matrimonial” que es referida recurrentemente en Occidente y Oriente representa, la verdadera particularidad a estudiar a través del análisis

de la retórica propia de la lírica mística (paradoja, elipsis, sustantivación, enumeración, etc.). La experiencia mística representa para el que la vive la anulación de la conciencia del yo particular para verse inmerso en una realidad superior a la que pertenece.

Otra de las constantes del misticismo es que ahí donde la ciencia ha mirado el mundo físico, el místico ha decidido mirar hacia dentro de sí mismo. La interioridad y la introspección nos llevará entonces a conocer el yo verdadero y este es siempre el primero de los pasos para llegar a otra constante: la disolución entre el yo y el mundo. “Un principio básico del misticismo es que la realidad, como se percibe comúnmente, es de cierto una distorsión y que el sufrimiento humano es consecuencia de creer esta visión distorsionada” (Deikman, 1986: 21). Entonces el místico es el que supera dicha distorsión y comprende en su manera más última que el mundo (Dios) y él (la conciencia) son la misma cosa, de ahí el énfasis en la imagen de la unión y la retórica verbal pasiva.

Ya se había hablado de que si el término mística proviene de la raíz “cerrar”, el místico “se cierra” al mundo ‘de afuera’ para centrarse en el mundo de ‘adentro’. Puede ser por vía ascética o no, esto debe ser aclarado justo ahora, pues se debe decir lo que Ángel Cilveti ya definía en 1974: aunque se busquen constantes en las diferentes manifestaciones místicas del mundo, se debe evitar hacer una especie de homogenización intransigente que solo demostrará poca sensibilidad; el análisis retórico propuesto por Hatzfeld en estos casos deberá pasar a un segundo plano para centrarse nuevamente en si obedece a un motivo “matrimonial divino”, centro y base de todas las místicas del mundo.

Se debe declarar sin embargo, que los seguidores de las religiones formales a menudo intentan afectar el comportamiento de un dios, al propiciarlo, complacerlo y buscar su ayuda. En contraste, la tradición mística establece la ecuación: “Yo” (yo verdadero) = Dios. Esto podría explicar mucho de los matices en el imaginario del matrimonio o la unión. En muchos

casos y sobre todo en los cristianos, se ha escrito ampliamente sobre las vías que propician la experiencia mística en un afán de compartirla. Santa Teresa de Jesús habla de siete estados⁶³, Cilveti, de manera general distingue tres (no sólo en el cristiano sino en todos): el período purificativo, que se puede empatar a la ascética, y que empieza con la conversión. Le sigue el período iluminativo donde las grandes metáforas místicas de ‘la luz’, ‘la llama’, ‘resplandor infuso’ aparecen y es el momento donde se ‘ve’ a Dios. Esta es la puerta para llegar al último periodo: el unitivo, el matrimonio, la disolución del yo en Dios. “Así como los ríos desaparecen en el océano perdiendo nombre y forma, así el conocedor libre del nombre y forma se pierde en la Persona celestial” dicen los *Upanishad* (Cilveti, 1974).

Sin embargo, en todos estos esfuerzos para señalar las vías y ritos propiciatorios se está dejando de lado una gran paradoja: si se considera necesaria la existencia de eslabones para unirse a Dios, se presupone, entonces, que Dios no es parte de nosotros. Los místicos, como el sufí Ibn Arabi, han superado toda división entre consciencia y realidad, es decir, viven en la más pura unidad con Dios, según su propia construcción narrativa de la experiencia, donde afirma recurriendo nuevamente a la paradoja retórica que “quien se conoce a sí mismo, conoce a su señor” (Ibn Arabi, 2002: 12). En este entramado conceptual la paradoja como figura retórica deja de serlo, y se clarifica. El místico la usa recurrentemente en su poesía porque para él esas frases no corresponden a una paradoja en la realidad ni en el lenguaje: son los usos más transparentes y lógicos que tiene a la mano.

En el Budismo zen ocurre lo mismo. D. T. Suzuki explica en el primer ensayo de *Budismo y psicoanálisis* (2003) cómo las concepciones ontológicas de los orientales los

⁶³ Los siete grados de ascensión de Santa Teresa son parte de una preparación para la unión con Dios, los tres primeros son los grados completamente ascéticos de purgación, el cuarto estado es el recogimiento a la vida contemplativa, la quinta corresponde a la prueba o acechanza del demonio y la sexta y séptima son propiamente el desposorio o unión, el matrimonio divino. (Santa Teresa, 1939).

llevan a entenderse como parte de la naturaleza, mientras que los occidentales la observan desde afuera: “la mayoría de los occidentales tienden a separarse de la naturaleza. Piensan que ésta y el hombre nada tienen en común a no ser algunos aspectos deseables y que la naturaleza solo existe para ser utilizada por el hombre” (Suzuki, 2003:10). Este sentimiento de compenetración con el mundo es equivalente al sentimiento de comunión divina, que alcanza las mayores profundidades de la vida cósmica. Por eso, el poeta de Oriente siempre parece místico, porque parte de una realidad primaria; “el hombre ya está dentro de lo divino, Dios ya es él y él ya es Dios”, por lo que no necesita escribir poemas paradójicos o evocadores de un momento exclusivo de la unión matrimonial. Ésta es constante. Siempre está ahí, en la naturaleza, en el alma, en el yo.