



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS**

**ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS ESOTÉRICOS EN
LIBER SCIVIAS DE CLAUDIA POSADAS**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

**LICENCIADA EN LENGUA Y
LITERATURAS HISPÁNICAS**

PRESENTA:

KAREN ANAHÍ BRIANO VELOZ

ASESORA:

DRA. ANGELINA MUÑIZ SACRISTÁN



MÉXICO, D.F. 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Agradecimiento a la UNAM

Análisis de los elementos esotéricos en Liber Scivias de Claudia Posadas

Karen Anahí Briano Veloz

Este trabajo de investigación se llevó a cabo gracias al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT), inscrito al Proyecto PAPIIT IN401512 “Poesía mística mexicana del siglo XX (tipología y tradiciones)” dirigido por la Dra. Margarita León Vega. Agradezco a la DGAPA-UNAM por la beca recibida.

Dedicatorias

A mi mami por confiar siempre en mi fuerza,
que no sólo es mía, sino de las cuatro,
por enseñarme a caminar de frente y
abrazando a los que me rodean
Gracias por ayudarme a encontrar mi valor.

Mamá Bety: el primer recuerdo de mi infancia en su mano.

A Thania (Andy) que nunca me dejó compadecerme
ni rendirme. Por nuestras discusiones donde concuerdan
la ciencia y el arte. Mi mejor amiga.

A Katy por su ingenio abrumador y perfecto,
siempre me hace reír:
la mejor hermana pequeña que necesita creer en su poder.

A Hopi (Babí Issaí): eres inefable.

Llenas mis días de un propósito
y guías mis pasos con tu ejemplo de coraje:
un samurái, mi guerrero.

A mi familia: mis tías, Gaby, Alicia y Mary
por todas las veces que me ayudaron y entendieron.

A mis amigas: Nancy Estrella, Elizabeth, Ana, Diana.

A los amigos de mi novio por entender que ahora es MIO.

A la familia de David, por aceptarme con todo lo molesta que soy.

Dedico esta tesis también, a la autora del poema, Claudia Posadas, por su entusiasmo, por su arte y afectuosa amistad.

Quiero agradecer de manera muy especial a mis maestras, lectoras de tesis:

Dra. Graciela Cándano

Dra. Wendy Phillips

Dra. Angelina Muñiz-Huberman, por su sabiduría, generosidad y guía.

Dra. Margarita León, por su apoyo sincero y su confianza en mi trabajo.

Dra. Gabriela Nava (Gaby), una amiga entrañable, maestra e inigualable ser humano.

Sin su apoyo, esta tesis nunca se habría concretado.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
1. ESTRUCTURA DEL POEMA.....	6
1.1 Análisis estilístico de los poemas.....	9
1.1.1 Aspectos fonético-fonológicos.....	9
1.1.2 Aspectos morfosintácticos.....	16
1.1.3 Aspectos léxicos.....	22
Magma.....	24
Iridiscencia.....	25
Aurífera.....	26
Íngrimo.....	27
1.1.4 Aspectos semánticos.....	28
1.2 Técnica de composición.....	33
2. LECTURA ESOTÉRICA DEL POEMA.....	36
2.1 Cuestiones teóricas: “Esoterismo” y “corrientes esotéricas”.....	36
Mística.....	41
Alquimia.....	43
Gnosticismo cátaro.....	44
2.2 Mística en el poema.....	47
2.2.1 Perspectivas metodológicas en el estudio contemporáneo de la mística.....	47
2.2.2 ¿Mística cristiana?.....	50
San Juan de la Cruz y el sufismo (mística musulmana).....	57
Santa Teresa: mística semítica (judía e islámica).....	59
2.2.3 La paradoja de expresar lo inexpresable: lenguaje místico y poético.....	62
2.2.4 Análisis del poema a la luz de los símbolos místicos.....	70
La profecía: “Visión” (Hildegard).....	71
La puerta del Castillo: “Oración para la lluvia” (Santa Teresa).....	73
La morada celeste: “Montsalvat” (Santa Teresa y Al-Nuri de Bagdad).....	77
2.3 Alquimia en el poema	
2.3.1 Breve historia de la alquimia.....	86
2.3.2 La alquimia y la literatura.....	98
2.3.3 Los tres colores de una <i>alquimia poética</i>	102
Nigredo o “ <i>Ars melancholiae</i> ”.....	103
Albedo: purificación mediante la oposición de los contrarios.....	115
Rubedo: <i>Coincidentia oppositorum</i> . <i>Ars Magna</i> , la poesía.....	125
2.4 La herejía cátara: la <i>tragedia</i> o “los mecanismos del odio”.....	136
<i>Lament occitan</i>	140
<i>Consolament</i>	149
CONCLUSIONES.....	158
APÉNDICE 1.....	163
APÉNDICE 2.....	165
BIBLIOGRAFÍA.....	166

INTRODUCCIÓN

To see a World in a Grain of Sand
And a Heaven in a Wild Flower
Hold Infinity in the palm of your hand
And Eternity in an hour...

William Blake, "Auguries of innocence"

En un país como México que parece renegar de la Historia y de la Filosofía (dichas materias han sido eliminadas de los planes de educación pública); aún más, en un mundo que desacredita la espiritualidad, que desprecia al "otro" y desconfía de cualquiera, la poesía se erige como posibilidad para experimentar y redescubrir el plano espiritual del hombre desde la literatura. En este sentido, un texto como *Liber Scivias* ["Conoce los caminos"], publicado en 2010 por el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas, representa un hallazgo que reafirma esta posibilidad.

Su autora, Claudia Posadas (nacida en la Ciudad de México en 1970), se ha dedicado al periodismo y la promoción cultural la mayor parte de su vida profesional; no obstante la poesía es el género que engloba su labor literaria: ha publicado poemas y fragmentos del que finalmente llegó a llamarse *Liber Scivias*, poema de largo aliento, con el que se consolida y se hace acreedora al Premio Internacional de Poesía Jaime Sabines 2009.¹

Cabe mencionar, a la luz de lo anterior, el recibimiento que ha tenido la obra por parte de la crítica en este corto tiempo. Varias presentaciones, algunos comentarios, reseñas y entrevistas que circulan por la red felicitan su trabajo y lo abrazan como necesario, sin dejar de calificarlo, también, como complejo y hermético.

El estudio de esta obra me parece pertinente ya que constituye una apuesta audaz por aquellos elementos que han sido poco más que abandonados en un contexto como el anteriormente descrito: la poesía y los sistemas de pensamiento calificados ya sea de heréticos,

¹ Ha sido becaria del FONCA-CONACULTA en el Programa de intercambio de Residencias Artísticas para Chile (2008), en el de Jóvenes Creadores en poesía (200 y 2005) y en el programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales con una investigación sobre literatura iberoamericana contemporánea (2002). También, de la Fundación Nuevo Periodismo Latinoamericano. Poemas suyos han sido antologados en *Revista Atlántica de Poesía. Poesía mexicana contemporánea, El oro ensortijado. Poesía viva de México. Antología*, y en los anuarios de poesía mexicana 2004, 2005 y 2006 del FCE. Compiló el libro *En el rigor del vaso que la aclara el agua toma forma. Homenaje de poetas jóvenes a Gorostiza* y ha publicado las plaquetas *La memoria blanca de los muros* (1997), *Lapis aurea* (2008) y *Consolament* (con traducción al inglés en 2009).

como el Catarismo, de obsoletos o estériles, como la alquimia y la mística, pues pocas veces se retoman, de manera seria, como temas o motivos de la literatura actual y no dan cuenta de su profundidad.

Este libro representa un homenaje al mundo espiritual de la Edad Media y Renacimiento, de ideas y filosofías de grupos relegados en la Historia. Constituye, como alude el título del poema, la obligación de *cognocer* los caminos espirituales, accesibles si se quisiera, a todo ser humano, aún en esta época. Y es también una propuesta de reimplantación de la conciencia del individuo y de la adquisición del conocimiento propio por vías que templen el espíritu, a partir de una experiencia estética. En ese sentido, el poema responde a una necesidad poética personal que se proyecta a la sociedad. Es decir, la evocación de un pasado específico que imponía lo espiritual sobre lo material constituye una oferta de reconsideración para un presente volcado sobre lo material.

Abordar una obra relativamente nueva asumió de inmediato un problema fundamental: la falta de bibliografía crítica y especializada que indicara el panorama receptivo del poema. Sin embargo, este libro tenía a su favor dos cuestiones: su aparición en un mundo mediatizado otorgaba, al que pretendiera analizarlo, una variada gama de reseñas y entrevistas de relativamente fácil acceso; no obstante, fue necesario revisar el material con cuidado y sin ingenuidad para no caer en las trampas de la publicidad. El otro punto que sustentó la aparente falta de bibliografía se encuentra implícito en la temática de la obra: es un poema que recurre al pasado, y sobre esos temas sí hay una amplia bibliografía académica, de muy diversa índole, que fue necesario revisar, también cuidadosamente, para la cabal comprensión del uso y funcionamiento de los elementos esotéricos ya mencionados. Hablando de las facilidades de un mundo mediatizado, el libro puede descargarse en línea y al considerar que es una obra muy reciente, encuentro fundamental poder conocerlo a través de estos medios. También será útil para contextualizar la lectura de esta tesis. Aparece en la página de CONECULTA y el enlace es el siguiente: < http://www.conecultachiapas.gob.mx/publicaciones/?T%EDtulos_recientes:Liber_Scivias>.

Si bien ésta constituye la primera lectura extensa, no pretende ser exhaustiva. Me enfocaré en comprender la cosmovisión medieval-renacentista a la que alude y relacionarla con la labor poética. Pero la riqueza del texto es tal que el papel del arte no sólo se reduce a la literatura, sino que también mantiene nexos importantes con la música y la iconografía.

La estructura que determiné para esta tesis responde a la necesidad de explicar los mecanismos poéticos ligados al esoterismo, por eso la divido en dos partes.

En el primer capítulo, desde una perspectiva estructural, presento los elementos poético-literarios del texto. Esto para establecer un primer acercamiento con el poema, y también, por otro lado, para situar su técnica de composición dentro de la poesía moderna (o posmoderna), pues a pesar de su aparente alejamiento en lo temático está en deuda con la experimentación formal iniciada por los modernistas, en un contexto latinoamericano, que por supuesto se vigoriza en las vanguardias y que ya en México se cultiva en poetas tan relevantes como Xavier Villaurrutia y Octavio Paz. En efecto, considero que algunos de los procesos formales de ambos poetas mexicanos se hacen presentes en el poema de Posadas, sobre todo en aliteraciones (del todo villaurrutianas) y versos ropálicos (en los que la adecuación de los versos también genera sentido) propios de Paz. Dichas correspondencias se anotarán pertinentemente en el desarrollo del análisis gramatical. Donde se verán, además, cuestiones fonético-fonológicas relacionadas con el ritmo; morfosintácticas y el manejo del espacio (silencio y prosa); también los aspectos léxicos fundamentales del vocabulario medieval (occitano y latino) pues constituyen la primera impresión que nos liga de inmediato al ambiente espiritual que la autora intenta evocar. Asimismo se atenderán, breves, las figuras retóricas de sentido más representativas —y que funcionan, por lo tanto, como rasgos estilísticos— en la obra: sobre todo las relaciones semánticas de oposición y semejanza.

Al profundizar en el sentido del poema se hará evidente la necesidad de un bagaje cultural específico por parte de quien pretenda analizarlo: el de las tres corrientes esotéricas antes mencionadas, mística, alquimia y gnosticismo cátaro. Esto se nota incluso en la estructura del poema que parece aprovechar la temática esotérica y, como imitación de la vía ascética, propone una lectura que asciende también, del aparente hermetismo de los primeros poemas, a la claridad del último apartado.

El segundo capítulo consistirá entonces en una lectura del poema a la luz de los elementos esotéricos, pues con ello se intentará, de alguna manera, llenar la necesidad interpretativa que el propio texto exige si se quiere llegar a una comprensión más o menos integral de la obra.

Para llevar a cabo esta lectura, recurriré —sin apegarme exactamente a su paradigma— a una perspectiva metodológica conocida a partir de finales del siglo XX como Intertextualidad. Gerard Genette la definió (1989) como “una relación de copresencia entre dos o más textos” y,

aún más específico, “por la presencia efectiva de un texto en el otro”. Sin embargo, es preciso aclarar que la tradición literaria se ha referido a esta relación con diferentes nombres, que denotan, evidentemente, un cambio de sentido: parodia, alusión, centón, plagio. Incluso forma parte de un campo de estudio particular de la literatura comparada que se centra, precisamente, en el reconocimiento de la imitación e influencia de una o más obras sobre otra. Esta labor de reconocimiento (y homenaje, si se quiere) fue sistematizada por Gerard Genette, y su terminología es demasiado específica. Por cuestiones prácticas considero pertinente tan sólo anotar la filiación de mi labor interpretativa con esta perspectiva teórica. Pero en ningún momento será utilizada como un modelo rígido.

Ahora bien, este análisis de la influencia de motivos y obras de carácter esotérico abordado en el capítulo segundo se dividirá a su vez en tres apartados: mística, alquimia y Catarismo, pues considero que esos son los tres ejes temáticos predominantes de la obra de Claudia Posadas. En cada uno, además, se incluirá una primera sección de antecedentes y estado de la cuestión, con el fin de facilitar la explicación de los poemas. Es importante aclarar de una vez que no analizo todos los poemas del libro, algunos se repiten en los tres bloques esotéricos, pues los considero representativos; aunado a esto, casi siempre se elegirán fragmentos puntuales de cada poema, sin embargo, hay poemas cuya relación con una u otra corriente es muy evidente, y en ese caso se realizará su análisis completo. Esta influencia se encuentra reflejada tanto en los epígrafes que acompañan la obra, como en algunas palabras específicas dentro de los versos que se analizarán en los apartados correspondientes.

Los autores más importantes como influjo de la mística en el poema son Hildegard von Bingen (1098-1179), reflejada en el título mismo del poema, de quien retoma, además, su tradición visionaria. Santa Teresa de Jesús (1515-1582) con su concepto de oración así como su alegoría del alma como un *Castillo interior*. Para esta idea también es relevante la obra de Al-Nuri de Bagdad (840-907), *Moradas de los corazones*. De San Juan de la Cruz (1542-1591) retoma el uso metafórico de la palabra y por eso dedico un apartado a explicar los nexos entre el lenguaje propio de la mística y el de la expresión poética.

Junto al proceso místico del sujeto lírico se abordará el camino alquímico también en su vertiente espiritual, en el se seguirán los poemas (o fragmentos) que representan mejor los tres estadios del *Ars magna*: *nigredo*, *albedo* y *rubedo*. En este caso cada uno de esos pasos coincide con un apartado correspondiente de la obra y con el proceso señalado: “*Purgatio*”, “*Iluminatio*” y

“*Unio*”, respectivamente. A lo largo de esta lectura no se deja de lado la vía física (contraparte de la mística), intrínseca a la búsqueda espiritual propulsada por la Alquimia, en la que se reflexiona sobre la materia, el hombre y la palabra.

Por último se explora la historia de la Cruzada Albigense y el simbolismo del ritual más importante de los cátaros. Analizaré la historia, como tragedia (es decir, como una especie de literatura dramática) expuesta en el poema “*Lament occitan*”; y el ritual de unión (o de sublimación) representado en el poema “*Consolament*”.

Ya en las conclusiones se intentará concretar cuál resulta ser el objetivo de esta obra y qué reflexiones pone sobre la mesa. La primera pregunta que puede hacerse es la de si está descontextualizada por el simple hecho de aludir a estos temas. En principio conjeturo que no. Claudia Posadas se inserta dentro de una tradición de escritores que han mantenido vivos los nexos entre la voz interior y el pensamiento filosófico o espiritual tanto occidental como oriental. Resulta importantísimo tener en cuenta antes de iniciar la lectura de esta tesis nombres tan fundamentales como los de Angelina Muñiz-Huberman quien retoma la mística —en particular la Cábala judía— y la alquimia. Esther Seligson hace lo propio. Rubén Bonifaz Nuño también reflexiona sobre la Cábala, pero su poesía está más ligada a una metafísica filosófica. Enriqueta Ochoa y Elsa Cross también exploran la mística en su poesía. Del grupo de los Contemporáneos destacan Gilberto Owen (*Perseo vencido*, 1948) y Jorge Cuesta (1903-1942) en cuanto a la temática alquímica.

Incluso cabe señalar que Claudia Posadas menciona en sus epígrafes toda esa tradición de la que abreva. A los nombres arriba anotados hay que agregar los de Rafael Cadenas (poeta venezolano nacido en 1930); Juan Eduardo Cirlot (Barcelona, 1916-1973) quien además de mitólogo fue poeta y músico; Javier Sicilia (México, 1956); Jorge Fernández Granados (México, 1965); Olga Orozco (Argentina, 1920-1999); Alejandra Pizarnik (Argentina, 1936-1972). Por mencionar sólo algunos.

Ahora bien, alejada un poco de esta tradición, tal vez el punto más innovador en la obra de Posadas haya sido el de retomar la historia y la cosmovisión de los cátaros. Es la parte más narrativa de su poesía y la que más efectos estéticos (catárticos) fuertes pretende generar, incluso su léxico escatológico se potencia en el poema dedicado a la destrucción de ese pueblo antiguo. En la historia de la literatura este tema se abordó sobre todo en épocas cercanas a la Cruzada contra los Albigenses, de los siglos XII a XV. En la poesía provenzal (o en occitano), en *Barlaam*

y *Josafat* (s. XIII-XIV, aprox.), en el *Poema de Boecio*. El tema se retomó a partir del siglo XVIII, sobre todo por historiadores, pero casi siempre con efectos sensacionalistas en el que se explotaba su supuesta relación con el Grial. No es hasta el siglo XIX-XX, que su estudio se vuelve académico y serio. En Claudia Posadas la mención no es gratuita, se encuentra apegada a la cosmovisión dualista y gnóstica del Catarismo y la reproduce en el poema *Liber Scivias* con fidelidad.

Antes de iniciar propiamente el análisis, me gustaría aclarar que, a pesar de recurrir al pasado su obra intenta explicar el presente, pues, en palabras de la autora, las alusiones a “la alquimia, lo hermético, la filosofía y el pensamiento antiguo son modos de referencia que me han servido como fundamento para explorar temas universales y temas contemporáneos que siguen signándonos como condición humana, temas que no han cambiado como la violencia, el odio, la incertidumbre y los órdenes dominantes del mundo y dentro de ello reflexionar sobre la posibilidad del espíritu entendido como una ética profunda de lo humano, como una conciencia distinta a los órdenes de poder y violencia y como una manera o conciliación con el misterio de la conciencia”.²

² Comunicado de CONACULTA: “Con su libro *Liber Scivias*, Claudia Posadas rinde homenaje a la mística medieval”, en Sala de Prensa, 28 de julio de 2011, [fecha de consulta: febrero de 2012]: <http://www.conaculta.gob.mx/sala_prensa_detalle.php?id=14712>.

CAPÍTULO 1. ESTRUCTURA DEL POEMA

Helena Beristáin define la palabra “poema” así: “composición literaria de carácter poético, en general, escrita en verso o en prosa. Puede pertenecer al género épico, al lírico o al dramático, al didáctico o al satírico”, aunque concede que “con mayor frecuencia se aplica este término a la designación de los ejemplos líricos”. De cualquier manera, “tanto en verso como en prosa, el poema es un texto muy elaborado. En él los significados resultan originales, pues provienen de la capacidad del poeta para establecer audaces y novedosas asociaciones entre aspectos de la realidad que no suelen comúnmente ser vinculados”³.

Bajo esta definición, la obra de Claudia Posadas es, efectivamente, un poema -una obra artística elaborada- que se inscribe dentro del género lírico. Sin embargo, para Josu Landa⁴ el asunto no puede terminar allí; para él, una definición como la que acabo de referir resulta básicamente cierta, sobre todo si es aplicada, por ejemplo, a poetas del Renacimiento y Barroco, incluso hasta el Neoclásico, en que el autor de un poema seguía ciertas reglas ya establecidas por una poética prescriptiva que eran aceptadas para dicha creación artística; pero, en palabras del propio Landa,

desde hace mucho tiempo es prácticamente imposible echar mano de objetos que se adscriban sin discusión a una clase o género llamado “poesía”. De hecho, en punto a lo poético, es más apropiado hablar de entes con un mismo “aire de familia” que de integrantes de un género, en el sentido esencialista del término. Por lo menos desde Baudelaire y desde el surgimiento, consolidación e incluso conversión en “tradicción” de las vanguardias poéticas, los referentes de asignación del título de poema a un texto determinado son más que difusos, “subjettivos” y, sobre todo, plurales.⁵

Si la obra de Baudelaire se consolidó en el Romanticismo (siglo XVIII-XIX) y las vanguardias se desarrollaron a principios del siglo XX; *Liber Scivias*, obra escrita durante la primera década del siglo XXI, no puede entenderse sin atender a estas características de la poesía —o al menos que ocupan directamente a la teoría poética— contemporánea.

³ Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, México: Porrúa, 2006, p. 400.

⁴ Josu Landa, en *Poética*, trata de encontrar una manera de definir aquello que llamamos “poema” y una de sus constantes es aseverar que no hay algo así como una “sustancia poética” sino que depende de la intencionalidad del autor y de la correcta utilización de los referentes culturales (que es de lo que está hecho el texto poético) dependiendo del receptor al que quiera llegar para que se logre el efecto poético deseado; lo cual lo acerca bastante a las recientes teorías sobre estética de la recepción. Aquí cabe aclarar que su acercamiento es más filosófico que lingüístico, sin embargo, no por esto son menos certeras y pertinentes sus conclusiones.

⁵ Josu Landa, *Poética*, México: FCE, 2002, p. 17.

Por lo tanto, es pertinente revisar brevemente una de las compilaciones más actuales de la producción de poesía mexicana. Julián Herbert, en su *Anuario de Poesía Mexicana 2007*, hace patentes, sin referirlas directamente, las consideraciones de Landa. Julián reunió en un año poemas que salieron en revistas, magazines, fanzines y, llegado el momento de elegir los que formarían parte de su antología, se dio cuenta de que para lograr una selección lo más fiel a la pluralidad de formas y contenidos de la poesía mexicana contemporánea, había que hacer caso tan sólo a los poemas y no a los poetas. Para ello tuvo que dejar a un lado la tradición y desprenderse, principalmente, de “la noción tajante de «género»”⁶, de tal manera que muchos de los textos antologados “colindan con el cuento breve, el aforismo, la crónica, el hipertexto, el juguete verbal”⁷. Aunque también descubre algo importante. A pesar de que la experimentación con la forma o estructura del poema se ha generalizado e, incluso, «puesto a la moda», también sobreviven “poemas en un sentido más habitual: fueron escritos en verso; utilizan un variable repertorio de figuras de lenguaje, pensamiento, dicción, significación y construcción; acuden a tópicos tradicionales; y, en ocasiones no están exentos de sentimentalismo”⁸.

Así queda demostrado que el carácter plural, difuso y subjetivo (o mejor dicho: *subjetivo*) de la poesía actual es real, por lo menos en cuanto a características formales se refiere. Analizando *Liber Scivias* dentro de esta diversidad, lo que resalta de su estructura es que no se trata de una antología de poemas aislados, coordinados sólo por la época en que fueron escritos, sino que constituye un poema unificado. Una obra que parece contar o evocar una historia personal, una, si es posible llamarla así, biografía del alma: la bitácora de un viaje interior. Está estructurada en tres apartados que se interrelacionan debido a las imágenes que se repiten (aunque redimensionadas) a lo largo de todo el texto, y por tal razón resulta mejor llamarlas “motivos” o “símbolos” (como dirán Wellek y Warren). Entonces, esta obra se aparta del rasgo de “lo fragmentario” que se generalizó a partir de la posmodernidad⁹, y sin embargo, desechar esta

⁶ Julián Herbert, *Anuario de Poesía Mexicana 2007*, México: Fondo de Cultura económica, 2008, p. 15.

⁷ *Idem.*

⁸ *Idem.*

⁹ Vattimo dice, con respecto al arte en general (haciendo hincapié en la narrativa) que “en una situación determinada, corresponderá un tipo de literatura también determinada, acorde con los tiempos [...] De modo que en unos tiempos en los que se da una creciente falta de fe en la razón clásica como *topos* privilegiado y unívoco desde el que enjuiciar el presente y el futuro, en los que la carencia de credibilidad en «los grandes relatos legitimadores» (metarrelatos) que daban sentido al presente y al futuro que se debía seguir..., esto se traduce en diferentes terrenos: arte, política, filosofía [...] Nos hallamos pues, en una situación en la que imperan la incertidumbre, el escepticismo, la diseminación, las situaciones derivantes, la discontinuidad, la *fragmentación*, la crisis..., aspectos que conllevan, en

característica fundamental no le impide seguir ciertas particularidades de la poesía contemporánea, como es la utilización del verso libre, la prosa poética y los llamados *versos ropálicos*, como se verá más adelante en este capítulo.

1.1. Análisis estilístico de los poemas

Tomando en cuenta lo ya dicho, ha llegado el momento de aclarar qué método específico seguirá este análisis en el que pretendo enfocarme en los componentes formales y estilísticos del poema. Lo fundamental será acudir a los tres niveles de análisis de la lengua, pues concuerdo con Ángel L. Luján Atienza, al aseverar que, como en todo texto, en un poema se pueden distinguir el nivel semántico, morfosintáctico y fonético-fonológico, además del pragmático que “organiza el conjunto del poema como acto (simulado) de comunicación”¹⁰.

En cada uno de los niveles de análisis se reconocerán los elementos generales o representativos del poema, y así también los desvíos, tanto de la tradición en general, como de su propio estilo característico. Pero antes, una última consideración: a pesar de la separación, puramente metodológica, de los elementos lingüísticos, ya sean fónicos o morfosintácticos, éstos siempre estarán vinculados con el nivel semántico, ya que cualquier forma, sonido o alteración sintáctica modifican el sentido del poema, lo dotan de una significación especial.

1.1.1. Aspectos fonético-fonológicos

Casi en cualquier estudio de poesía se especula en torno al sonido y su sistematización, debido a que, primero, como declara pertinentemente Johannes Pfeiffer, “en cuanto masa de sonido, el lenguaje tiene de suyo una tonalidad determinada”¹¹, y segundo, en una creación poética, la

los terrenos artísticos, fenómenos como el pastiche, el collage, una *posición escindida* y esquizofrénica que lleva en bastantes ocasiones a la búsqueda en otros tiempos de lo que ahora carecemos.” (*En torno a la posmodernidad*, Gianni Vattimo, Barcelona: Anthropos, 2003, p. 68-69, los subrayados son míos). Y en este tipo de búsqueda también se inserta la obra de Claudia Posadas: una mirada crítica, pero también nostálgica, al pasado espiritual para suplir su falta en estos tiempos.

¹⁰ Ángel Luján Atienza, *Cómo se comenta un poema*, Madrid: Síntesis, 1999, p. 15. Es pertinente señalar que también me baso en las consideraciones que hace Helena Beristáin sobre la estructura del poema, al explicar que “en el poema las figuras de dicción (como las aliteraciones) y las de construcción (como el hipérbaton) se suman y se convierten en significado al subrayar, por analogía o por contraste, el significado que proviene del nivel semántico al que pertenecen otras figuras: los tropos de dicción y los de pensamiento” (Helena Beristáin, *op. cit.* p. 400). Dicha aseveración no hace más que señalar los tres niveles de análisis de la lengua interrelacionados.

¹¹ Johannes Pfeiffer, *La poesía: hacia la comprensión de lo poético*, México: FCE, 1983, p. 17.

manipulación de dichos aspectos del sonido suele ser un factor detonante —si bien, no portador de sentido.

En la mayoría de los análisis que consulté, se erigen como elementos intrínsecos al poema la melodía y el ritmo, además de los fenómenos que pueden insertarse dentro de estos dos, como es el caso del tono y los acentos.

Para Johannes Pfeiffer, la melodía “se apoya en sonidos de una determinada coloración, de cierta altura y profundidad; cada palabra posee, en virtud de su altura y color acústicos, un determinado halo efectivo”¹², es decir, el tono que gobierna el poema depende de la colocación virtuosa de dichos elementos¹³. Helena Beristáin añade que, dependiendo de cada lengua habrá, o no, sólo algunos de los rasgos prosódicos, que son: acento, tono (que puede ser alto, medio o bajo), y entonación (relacionada con el ritmo y sus pausas).

Ahora bien, como propone Luján Atienza, la entonación depende de “la alternancia entre cadencias y anticadencias”,¹⁴ de tal suerte que se modifica la idea de movimiento en el poema dependiendo de si hay más aseveraciones (cadencia), exclamaciones (línea melódica marcada por un tono más elevado y con más altibajos en la modulación) o preguntas (marcada anticadencia o una elevación del tono).

En *Liber Scivias*, una obra compuesta por 42 poemas, resulta prácticamente imposible que haya una pronunciación cien por ciento unificada, por que se volvería totalmente monótono, lo cual no ocurre. No obstante sí hay una entonación dominante, de tono bajo, íntimo, por la proliferación de enunciados afirmativos; pero que se ve interrumpida constantemente por momentos en que se acelera el tiempo debido al uso de exclamaciones e interrogaciones (de tono enfático); y, también, debido a la sucesión de enumeraciones sin pausa; lo cual permite alcanzar un dinamismo prodigioso tanto dentro de un poema individual como entre poema y poema.

¹² *Ibidem*. p. 22.

¹³ Es pertinente señalar que para Johannes Pfeiffer, el aquí llamado “halo afectivo” (en la mayoría de su libro nombrado “temple de ánimo”) será siempre —o debería ser— el objetivo al que un poeta verdadero aspire. Esto es entendible si se toma en cuenta que la mayoría de los ejemplos que utiliza pertenecen al romanticismo alemán, y que, desde una perspectiva netamente romántica, la poesía produce un ambiente especial, una sensación, un sentimiento propio del momento de la inspiración poética; así lo explica Johannes Pfeiffer: “El temple de ánimo no tiene nada que ver con el “humor”, en el sentido habitual de “estar de mal temple”; no implica nada festivo ni sentimental, sino que quiere decir que la persona en su totalidad está templada, atemperada, sintonizada, en cierta forma, y sin que en ello intervenga el capricho o la voluntad. No podemos provocar un temple de ánimo: éste surge dentro de nosotros y nos invade [...] Porque revela, ilumina, hace patente, el temple de ánimo es “verdadero”; y por serlo—sólo por serlo— puede la poesía, poetizadora de los temples de ánimo humanos, poseer algo así como una «verdad interior»” (*op. cit.* p. 50-52).

¹⁴ Luján Atienza, *op. cit.*, pp. 184-185.

Un ejemplo de este cambio de entonaciones se encuentra en el segundo apartado del poemario, “*Illuminatio*”, y resulta significativo porque es en esta parte media de la obra donde se muestra el intensificado movimiento contrastivo de la lucha interna —propio de la ascesis mística—: consideraciones y reconsideraciones de los sentimientos: de la ira a la plenitud, y de ésta al hastío. El periodo que insinúa dicho movimiento, perceptible a través de sus diferentes tonos, va así: entre el poema “Las furias” y “Estancamiento” se inserta el poema “Plenitud”:

“Las furias”
Vuelven con sus belfos,
hinchidas de la espuma de su ira;
vuelven sedientas de combate,
hundiendo en la garganta su demonio,
tomando su botín de carne y transparencia;
[...]
Cuál sería la sembradura,
el primer desmoronar en la casa del bautismo,
al comienzo inofensiva grieta,
hoy el magma calcinándonos
[...]
¿Acaso la negación de la sangre,
[...] ¿O acaso el odio,
la pura convulsión carente de nombre y de causa,
incapaz de contenerse?

“Plenitud”
Vivo en la ira
y en el amor también;
vivo en el miedo,
en el frío,
en el horror de la noche;
vivo en el deseo, en la ansiedad,
el arrepentimiento.

“Estancamiento”
El hastío cae sobre mi frente en copos de insomnio,
y no hay refugio o mentira para escapar de su invierno.
[...]
Una sucesión de nadas:
piedra montada sobre piedra

en un tránsito antiguo y quieto¹⁵.

Me parece que con estos ejemplos es más fácil seguir el tono que va de unos contundentes versos con que se abre “Las furias”, a un final lleno de dudas que da paso a un poema en el que el

¹⁵ *Ibidem.*, pp. 99-105.

tiempo se acelera, imitando la euforia que el contenido evoca; para terminar con otro poema que detiene abruptamente el movimiento “in crescendo” de los dos anteriores.

En cuanto al ritmo —la otra noción fundamental para las cuestiones fónicas— en poesía destaca la relación directa con la música, con los sonidos armónicos. Beristáin, para explicarlo, primero acude a aspectos más comunes en los que se puede efectuar el fenómeno, para terminar afirmando que este tipo de ritmo poético, al igual que el de la música, se entienden como *artificiales* pues son producto de una creación artística:

El ritmo en general, es el efecto resultante de la repetición, a intervalos regulares, de un fenómeno. Conforme a su repetición, hay ritmos visuales (la alternancia de las luces del semáforo), auditivos (la rima), etc. Según su ejecución, hay ritmos físicos (el de remar), fisiológicos (el del latir del corazón), naturales (el de la marea), artificiales (el de la poesía y la música que están relacionados)¹⁶.

Octavio Paz, por su parte, le dedica todo un capítulo de *El arco y la lira*, en el que, similar a la explicación de Helena, señala que hay un ritmo presente en todo el universo (el de los contrarios) y que el lenguaje tiene la capacidad de contener dicho movimiento; por lo tanto el poder del poeta consistirá en la capacidad de “crear su universo verbal utilizando las mismas fuerzas de atracción y repulsión”. Además afirma que “el ritmo es un imán [pues] al reproducirlo —por medio de metros, rimas, aliteraciones, paronomasias y otros procedimientos— convoca las palabras”¹⁷. De manera que todos esos artificios lingüísticos, con los que se suele trabajar para dilucidar el ritmo de un texto, no son más que los instrumentos de que se sirve el poeta para evocar cierto ritmo que proviene de algo más sublime. Atienza dice prácticamente lo mismo: “La estructura métrica no es más que el sustento del ritmo (su esqueleto o diseño vacío) que es un fenómeno más amplio y en el que colaboran elementos semánticos, sintácticos y hasta contenidos psíquicos. Prueba de ello es que se puede hablar también de la existencia de un ritmo en la prosa”¹⁸.

Puesto que “el sustento del ritmo” constituye la parte práctica que nos permite acceder a algo tan inasible como el fenómeno del ritmo en su totalidad, trataré de definirla primero en el poema de Claudia Posadas.

El metro (conteo de sílabas por verso) es variable, hay estrofas bastante equilibradas, en los que los versos oscilan de las 14 a 17 sílabas. Pero también se pueden encontrar versos de

¹⁶ Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 445.

¹⁷ Octavio Paz, *El arco y la lira*, México: FCE, 1998, p. 53.

¹⁸ Ángel Luján Atienza, *op. cit.*, p. 187.

Hay otro tipo de aliteraciones en las que se siguen palabras cuyo sonido es casi idéntico; además del ya visto: “almenas almenadas”, están: “inmaculada/mácula”; “melancólico melisma”; “Deshumara su humareda”²².

Los encabalgamientos, como ya decía Josu Landa sí existen pero son escasos. Más bien gobiernan los versos que terminan con una interrupción del sonido:

No supe más cómo llamarte, no dejaste un nombre,
un camino hacia el país de tu destierro,
y desde entonces, y a deshoras,
o en los instantes de plenitud o derrumbe,
comenzó a dolerme la añoranza de un Castillo²³.

De esta manera, en su línea más general, considero que el poema de Claudia Posadas puede ser leído bajo un ritmo constructivo, pues, como refiere Atienza, de acuerdo con la clasificación tanto métrica como sintáctica de Wolfgang Kayser, este ritmo se caracteriza porque

los *kola* [“miembros que forman un periodo sintáctico y que se encuentran entre dos pausas”] tienen una estructura más uniforme y regular [...] todas las unidades rítmicas son más independientes de suerte que el movimiento comienza constantemente de nuevo [...] Se relaciona generalmente con poemas estróficos de amplio aliento [...]²⁴

Sin embargo, cabe aclarar que, si bien es el tono que más se siente en el poema, no deja de haber otros tipos de ritmos, como es el fluido que se nota en el poema “Plenitud”, ya analizado.

Recapitulando, la melodía (o prosodia) se encarga de atender los aspectos más cuantificables de la pronunciación poética, mientras que el ritmo es ambiguo; tanto tiene aspectos medibles como inasibles: pues a pesar de no contar con estrofas, versos, sílabas y acentos específicos, se intuye un ritmo característico en cualquier manifestación literaria pero que innegablemente se vuelve esencial en un texto poético. Esta esencia musical se percibe no tanto en el sonido como en sus pausas. En el silencio, normalmente representado con comas, puntos, demás signos ortográficos, pero también mediante los espacios en blanco que obligan al lector a

²² Claudia Posadas, *op. cit.* p. 18, 49 y 49, respectivamente. Este rasgo estilístico de Claudia Posadas recuerda, sin duda la obra de Xavier Villaurrutia, y no es coincidencia, pues trayendo a la luz la tesis básica de este trabajo, el poema de Posadas es, en su mayor parte, un homenaje a otras voces; no sólo en cuanto a la temática que maneja, sino también, como este elemento hace patente, es un eco de la poesía mexicana de los siglos pasados. Sólo para concretar, reproduzco dos ejemplos, de sonidos totalmente idénticos, de Villaurrutia: «¿Quién medirá el espacio, quién me dirá el momento?» (del “Nocturno muerto”; subrayado mío); «y mi voz que madura/ y mi voz quemadura/ y mi bosque madura/ y mi voz quema dura» (del “Nocturno en que nada se oye”) [Xavier Villaurrutia, *Nostalgia de la muerte: poemas y teatro*, México: FCE, 2006, p. 58 y 53, respectivamente].

²³ Claudia Posadas, *op. cit.*, p. 149.

²⁴ Ángel Luján Atienza, *op. cit.* p. 190.

detener el flujo de sonido. Ese silencio también significa, es, como diría Paz, “implícita comunicación, sonido latente”²⁵.

Y esta poetisa los tiene, abundantes. Muestra de ello es el aspecto ya mencionado: el ritmo constructivo donde se respetan las pausas al final de cada verso. Pero también están aquellos silencios largos de los espacios en blanco. Aquí un ejemplo:

[...]
El recinto donde yo guardaba los minúsculos tesoros,
el reloj de arena,
 los mapas de los países fantásticos,
 el prisma con que era observado el cielo...²⁶

Tal como están, los espacios entre los versos obligan a una pronunciación serena, que parece querer representar el momento de rememoración que provoca el encuentro de cada uno de los tesoros de la infancia. Ahora bien, este fragmento se inserta mejor en la definición que da Beristáin sobre los versos ropálicos que son aquellos en “los que la disposición, la forma y las dimensiones de las letras, palabras, líneas versales y signos de puntuación, permiten evocar una figura cuya percepción agrega un significado que subraya, por homología, el significado lingüístico”.²⁷ Eso, efectivamente sucede con el ejemplo anterior: la manera de colocar los tres últimos versos logra crear el efecto plástico de quien va sacando uno por uno, los objetos enunciados. Y así hay otras muestras de este recurso literario que, debido a su constancia, puedo

²⁵ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 56.

²⁶ Claudia Posadas, *op. cit.*, p. 23.

²⁷ Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 319. Cabe señalar que el término proviene, según Beristáin, del nombre otorgado a este tipo de metagrafo por los retóricos franceses (*ropaliques*) y señala que también se conocen como ideogramas líricos (desde Apollinaire). Sin embargo, en el *Diccionario de términos medievales hispánicos* encontramos que su origen es mucho más antiguo. De acuerdo con este diccionario, *ropálico* (o *ropalicio*) proviene del latín *rhopalicus* y éste del griego *ρόπαλον*, y se trata de un verso cuyas palabras van aumentando progresivamente de número de sílabas. Los orígenes de esta práctica se han situado en Grecia, aunque también fue cultivado en Roma y en la Edad Media. “En esta última época la poesía careció del renombre y la práctica de las que había gozado en la época clásica, de tal modo que, situándonos en Hispania, además de los escasos cantares de gesta que se nos han conservado en verso, apenas si ay testimonios de textos que van más allá de ciertos trazos líricos en las jarchas y en algunos autores como Berceo, el Arcipreste de Hita o el canciller Ayala. Debido a esta carencia de originalidad y calidad en la creación poética en lo referente a contenidos, a menudo los poetas cultivaron una serie de recursos que buscaban novedades estéticas con respecto a la estructura externa de la composición, como es el caso de los versos ropálicos, que además suponían un entretenido pasatiempo para el autor, por lo que pudieron convertirse fácilmente, andando el tiempo, en uno de los numerosos juegos intelectuales de las cortes reales y nobiliarias europeas” (Nordestedt Germany: GRIN Verlag, 2011, p. 43). Su práctica se intensifica a fines del Barroco, manifestada en los poemas figurativos pero también se retoma y se le da nuevas dimensiones en autores mexicanos más recientes, como el modernista Tablada y el poeta de medio siglo Octavio Paz.

discurso”³¹. Hay que considerar que en un poema tan extenso resulta casi imposible tener un conteo exacto de las categorías gramaticales, pero sí es viable afirmar que la utilización de sustantivos concretos (que denominen objetos) acerca el poema al “mundo”, mientras que si se usan sustantivos abstractos se estará más cercano a “un plano puramente conceptual”. Precisamente esto último sucede en el *Liber Scivias*, y es determinante porque así se transmite sin problemas un ambiente no sólo más indeterminado, sino espiritual o místico:

De un ambiguo reino donde pesa, intolerablemente,
lo <omitido>,
la <palabra> salvadora o de <fe> que hubiese otorgado el <perdón>
o que hubiera sido capaz de templarme,
los actos que habrían disuelto la <fábula> de la Torre Abolida.³²

Como puede notarse, en estos versos los sustantivos subrayados son abstractos, no hay nada concreto y el contexto es plenamente intelectual.

Por otra parte, la autora no abusa de la adjetivación y en algunas estrofas es prácticamente nula e incluso en todo un pequeño poema no hay más que dos:

El mareo del pensamiento me hiere con su <indomable> zumbido,
<imposible> escuchar el silencio de mi corazón.

horada con su vórtice mi angustia,
su embriaguez me arroja a la extrañeza.

Arranca mi casa de su luz
y me deja fuera de toda certidumbre

Que no sea el espejismo.³³

En cuanto a la sintaxis, Atienza reconoce cuatro modelos bimembres estructurales de carácter sintáctico: simétrico-asimétrico; explicativo-conclusivo; lineal-ilativo; enmarcado-circular³⁴. Todos estos están basados en la relación entre las unidades de contenido aislables en un poema, como puede ser el verso que contenga el tema principal, o los sustentos de una idea, así como

³¹ Ángel L. Luján Atienza, *op. cit.*, p. 132.

³² Claudia Posadas, *op. cit.*, p. 46. A partir de ahora y cuando la cita lo requiera, se señalarán los puntos a destacar entre < >. Con el fin de evitar confusiones con las cursivas del propio texto.

³³ *Ibidem*, p. 90.

³⁴ Ángel L. Luján Atienza, *op. cit.*, pp. 69-78. En *Liber Scivias*, la única construcción que no se encuentra es la ilativa o lineal, debido a que este tipo de estructuras se localizan en poemas de tipo más narrativo, como en el romance.

cada una de las descripciones de un objeto o sentimiento. Aunque estos esquemas simples se pueden encontrar difícilmente en forma “pura”, como señala el propio Atienza, es más común que se articulen, combinen o compliquen dentro de un poema; y este es, efectivamente, el caso del *Liber Scivias*.

Existen ejemplos de construcciones asimétricas en casi todos los poemas debido a la utilización marcada del verso libre; de manera que basándose en una mera percepción cuantitativa de los versos se encuentra una descompensación entre las estrofas: versos pequeños seguidos de estrofas con versículos amplios o que, incluso, llegan a la prosa:

el tiempo,

a dónde irá

al caer al otro lado cómo es el paisaje de su efímero desierto-duna el *tiempoarena* (otra vuelta del reloj./ El fluir hacia el vacío, no saber que ése era el drama que había de dolerme; también desconocía que el caer consumiere sin retorno las corrientes de la infancia y me anunciare el inicio del viaje sin regreso al abismo del reloj—no saber que el otro giro de la arena delinearía el círculo que sería debido andar para templarse) [...] ³⁵

Más importante aún es la asimetría que se encuentra al final de la mayoría de sus poemas. Se trata de una construcción tan peculiar, que me atrevería a decir que constituye un rasgo estilístico propio: suele aparecer un solo verso final que va precedido por un espacio en blanco, cuya colocación obliga a una pausa que remarca el carácter concluyente de la última línea. De cuarenta y dos poemas que componen el *Liber Scivias*, este rasgo se repite en veintiocho. Sin embargo, el esquema se combina con los otros modelos estructurales. En la mayoría de los poemas que componen el primer apartado, “*Purgatio*”, este tipo de asimetría está acompañada por el esquema sintáctico conclusivo que se caracteriza, como su nombre lo indica, por el “desarrollo de una situación, explicación, serie de elementos, etc., de modo que al final se establece una conclusión o consecuencia derivada de ella”.³⁶ En muchos poemas se presentan situaciones diversas, como las arriba transcritas (miedo, nostalgia, ira, entre otras), de las que se deriva una conclusión expuesta en los últimos versos.

Un ejemplo en el que destaca lo anterior es “Noche umbral”, poema compuesto por cuatro incisos; tres representan los estados de la noche: «Penumbra», «Umbrá», «Antumbra»; el otro,

³⁵ Claudia Posadas, *op. cit.*, p. 158.

³⁶ Luján Atienza, *op. cit.*, p. 74.

«Mare crisium» (El mar de la crisis) es el nombre de uno de los llamados mares lunares³⁷, cuya alusión a la crisis intensifica el sentido del poema: el estado de oscuridad interna, la destrucción y muerte primaria, la crisis caótica necesaria en todo proceso catártico o, mejor, ascético. Y se trata de un esquema conclusivo porque la pregunta final —y en especial el último verso, como ya señalé— da sentido al poema: es la noche más oscura, umbrosa, pero también resulta ser una noche en la cual se sospecha una luz o se intuye el camino a seguir; se hace presente el significado “umbral” del título: “la mínima cantidad de luz que puede detectar el ojo humano en la oscuridad”. Se trata, entonces, de una zona media, previa al comienzo de la ascesis, en la que la oscuridad incita a preguntar:

¿Habría que romper,
salir del espejismo,

para <hallar la transparencia en el numen de todo origen?>³⁸

En el resto de la obra esta asimetría se combina con otros esquemas, como en “Estancamiento” de la segunda parte del poemario, “*Iluminatio*”, que se ajusta a una construcción cerrada, circular:

El hastío cae sobre mi frente en copos de insomnio,
y no hay refugio o mentira para escapar de su invierno.

No es la furia,
ni la sombra envenenando el respirar:
es una deriva en la interminable lentitud.

[...]

Una sucesión de nadas:
piedra montada sobre piedra

en un tránsito antiguo y quieto.

Es circular porque hay una correspondencia con el título y el final del poema que hacen patente la idea de suspensión.

Además de la asimetría, otra composición sintáctica constante en el poema de Claudia

³⁷ Además de este «Mare crisium» está la mención, dentro de «*Penumbra*», a los *Mare Tranquilitatis*, *Mare Nectaris*, *Lacus Perseverantiae*, también lunares. Creo que la utilización de este vocabulario está relacionada con la teoría astrológica medieval sobre los influjos de la luna (y los otros seis astros) en los caracteres humanos. Según el *Tratado de iconografía* de Juan Francisco Esteban Llorente, desde “tiempos de los griegos ya tenemos aplicados a los planetas y al sol una serie de caracteres que se siguieron conservando: Sol, cálido, seco, masculino, fuego. Luna, frío, húmedo, femenino, agua” (Madrid: Akal, p. 89). Sin embargo esta cuestión está más relacionada con el análisis temático y será abordada en el segundo capítulo.

³⁸ Claudia Posadas, *op. cit.*, p. 52. Subrayado mío.

Posadas es la analítica o explicativa. En el primero y segundo apartados (“*Purgatio*” e “*Iluminatio*”) de su obra se encuentran más ejemplos, y resulta comprensible ya que está presentando los elementos que se reutilizarán durante todo el libro; así, los primeros poemas explican el miedo, el odio, el *illud tempus* de la infancia y en ellos se hacen enumeraciones descriptivas de dichos sentimientos. Por ejemplo, cuando describe “El odio”: “Creció en mi casa como una hiedra en el resquicio del jardín;/ creció como una larva concebida en las fundaciones de la sangre, [...] No fue el amor lo que forjó la esencia,/ no fue el amor el blasón de nuestra miserable estirpe,/ la memoria para honrar en el ara de nuestro fundamento. / Fue una creciente hoguera engullendo nuestra carne, [...] Un veneno fluyendo entre los cuerpos/ que se avivaba mutuamente.”³⁹

Por otra parte, además de los modelos estructurales, es necesario revisar las figuras retóricas de construcción, de las que resalta, por su complejidad, el hipérbaton. Sobre éste, Beristáin explica que “el hipérbaton introduce un “orden artificial” [...] inversión del orden temporal de los hechos mediante el trueque (la permutación) de la posición de los elementos en el sintagma”.⁴⁰

Pienso que la obra de Posadas carece de este tipo de dificultad en la estructura, debido a que al tratar con temas de por sí complejos, al menos la enunciación debiera ser lo más clara posible. Entonces, sí se encuentran pero no hay tantos, ni tan oscurecidos. He aquí un ejemplo de “Intemperie”:

Y <vuelve> como nunca <su marea>,
la fortuna cobra su tributo:
te son negadas las puertas del banquete,
El frío <reconstruye> en tu corazón <sus nevaduras>⁴¹

Sin embargo, relacionada con el hipérbaton está otra figura que sí se encuentra con prodigalidad en el *Liber Scivias*. Me refiero al paréntesis. Helena Beristáin lo describe así:

Consiste en intercalar una oración (simple, compuesta o compleja) entera dentro de otra, sobrecargando así de elementos la línea central discursiva y haciéndola apartarse de la dirección inicial del significado, de modo tal que se desarrolla como una digresión [...] En el paréntesis, hay, pues, permutación de los lugares que en el discurso corresponderían, en un orden más lógico, a las oraciones (y entonces es un tipo de hipérbaton) [...] ⁴²

³⁹ Claudia Posadas, *op. cit.*, p. 36. Sobre este aspecto, *cf.* también los poemas “Miedo” y “Casa en el bosque”.

⁴⁰ Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 256.

⁴¹ Claudia Posadas, *op. cit.*, p. 86.

⁴² Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 390.

Es un tipo de construcción que se repite a lo largo de todo el poema. Pueden ser oraciones o versos aislados:

Sin embargo los insectos y la hiedra horadaron el jardín y la casa abandonada hasta el
derrumbe
(jamás encontraría el reloj de arena en los escombros),
y el toque de *ánimes* no fue más la llamada a la que creía era la casa de la infancia
(me restaban muchos años para darme cuenta que nunca lo fue),
sino un largo,
triste
doblar del campanario.

Pero además se pueden encontrar estrofas completas dentro de paréntesis que suelen representar voces, ideas o acciones superponiéndose unas a otras en una especie de diálogo interior.

Dónde quedó la inocencia,
[...]qué fue de sus objetos amados,
el caer de la arena de un reloj,
los insectos de luz orbitando alrededor del asombro,
el cuaderno de los primeros signos que no pueden recordarse.

*(Evocar el fuego de una casa donde nadie vivía,
una casa a lo lejos de la noche y del bosque;
también, la vaga irradiación de una piedra de la suerte...).*

Qué fue de la inmanente pertenencia al reino,
o es que la pureza y lo vivido existen en lo ausente,
o en el espejo extraviado en memorias que no sucedieron.⁴³

Otra figura sintáctica es la repetición, pues afecta la estructura del discurso provocando un efecto estilístico de carácter rítmico, melódico o enfático. Este fenómeno se puede presentar de muy diversos modos, tan sólo Beristáin reconoce once formas relacionadas con la repetición⁴⁴; sin embargo las más comunes se presentan con la repetición de la misma palabra. Claudia Posadas utiliza este recurso en varias partes de su obra; esta reincidencia provoca, en efecto, un tono enfático y un movimiento circular, redundante:

Cae la noche a su natural incertidumbre,
caen los relieves de los órdenes y reflejos habitados
caen
a esa antigua muerte por oscuridad.

⁴³ Claudia Posadas, *op. cit.*, pp. 87-88.

⁴⁴ En su diccionario explica la prosapódosis, epanalepsis, concatenación, epanadiplosis, reduplicación, anadiplosis, epifora, epímone, anáfora, complexión y el estribillo. Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 425.

Dormir con el último brillo de las horas como única visión del reino.
Dormir,
anegada en el fulgor de una criatura iridiscente girando alrededor del espíritu
como promesa final de la tarde⁴⁵.

En otros poemas la repetición es utilizada en las primeras líneas de las estrofas como enumeraciones. Atienza llama este tipo de repetición, anáfora⁴⁶. En “Miedo”, por ejemplo, para caracterizar este sentimiento se usa constantemente el verbo *es*:

Es el miedo
[...] Es la nausea en el instante en que se trama la urdimbre de los días
[...] Es el sesgo con el cual se mira
y se es mirado
[...] Es el verdadero rostro de la herida
[...] Es la acumulación de acciones absurdas [...] ⁴⁷

Considero que aquí se puede concretar la revisión de los más importantes mecanismos morfosintácticos dentro del *Liber Scivias*. En seguida se revisarán los aspectos léxicos y semánticos representativos de la obra.

1.1.3. Aspectos léxicos

Como se mencionó en el apartado anterior, la colocación de las palabras influye en el significado del poema, intensificándolo. Sin embargo, hay otro aspecto, relacionado con éste, que es más importante, además de original. Claudia Posadas incluye en su obra, como se puede notar claramente en el título⁴⁸, palabras en occitano, en catalán, en griego y sobre todo en latín. Además de los títulos de los poemas —“Germinal (*Hylé*)”, “*Hesperus (Ars melancholiae)*”, “*Paroxitum*”, “*Phosphorus*”, “*Lament Occitan (Sageta)*”, “*Scriptorium*”, “*Consolament*”, “*Lapis aurea*”—, también podemos encontrar ejemplos como el siguiente, en catalán:

[...]
La médula incorrecta en su negrura
insurrecta en sus anhelos
de luz y concluir

⁴⁵ Claudia Posadas, *op. cit.*, p. 44.

⁴⁶ Ángel L. Luján Atienza, *op. cit.*, pp. 145-146. Helena Beristáin asigna este significado como segunda acepción del término, la llama también epanáfora y señala que su relación de identidad en que se funda (en cuanto a repetición de sonidos) es total.

⁴⁷ Claudia Posadas, *op. cit.* pp. 19-21.

⁴⁸ El título *Liber Scivias*, como bien señala Angelina Muñiz-Huberman, “proviene de la obra [del mismo nombre] de la mística del siglo XII, Hildegard von Bingen”: *Liber* es libro en latín, mientras que “la palabra *scivias* proviene [también] del latín: «Scito vias Domini»: conoce los caminos del Señor” (Angelina Muñiz-Huberman, “La música de las esferas”, en *Revista de la Universidad de México*, n° 95, enero de 2012, p. 33). Este dato será abordado con más profundidad en el análisis temático, sobre todo en el apartado dedicado a la mística cristiana.

por fin con el absurdo
la cárcel del errante sin sosiego
en tus manos *Oh, Imperayritz de la Ciutat Joyosa/
estel del mar qui los perrilans guía/
E'ls fay venir a bona salvetat...[...]*⁴⁹

Y este otro, del poema “Oración para la lluvia (oración de quietud)”:

¿Algún día llegarán las aguas donde abreva el cielo?
Agua fecunda,
aquam mater,
mater admirabilis,
Salve, radix
“por la cual la Luz ha brillado sobre el mundo”.⁵⁰

Aunado a este tipo de vocabulario también se puede encontrar, siguiendo a Angelina Muñiz-Huberman, tanto el léxico alquímico (que será analizado posteriormente) como “el medieval nostálgico: tahalí, fortaleza, muralla, campanario, crisol, cáliz, laberinto, arpa, laúd, clavecín”⁵¹.

Sin analizar, por el momento, el contenido temático que estas palabras apuntan, tener en cuenta el vocabulario que configura un poema es de suma importancia para llegar a su sentido, pues, como explica Atienza, “los campos semánticos en que se integran las palabras de un poema son creadores de determinadas atmósferas, [...] el léxico de un poema expresa su universo, es decir, la visión de mundo que despliega y por tanto tiene una dimensión ideológica”.⁵²

De manera que a través de estas palabras la autora reutiliza (combina y rima con el español) lenguas antiguas, incluso consideradas “muertas”: del latín evoca el lenguaje eclesiástico; del catalán medieval se pueden encontrar fragmentos del *Llibre Vermell de Montserrat* (“Libro rojo de Montserrat”)⁵³; del occitano, las plegarias de los cátaros de la zona del Languedoc. En

⁴⁹ Claudia Posadas, *op. cit.*, p. 111.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 113.

⁵¹ Angelina Muñiz-Huberman, *op. cit.*, p. 34.

⁵² Atienza, *op. cit.*, p. 101.

⁵³ Se trata de un manuscrito medieval conservado en la Biblioteca de la Abadía de Montserrat, cerca de Barcelona, que recibe su nombre gracias al color de las cubiertas con que fue encuadernado en el siglo XIX. Se copió alrededor del año 1399 y contiene una gran variedad de textos teológicos y devocionales destinados originalmente a los monjes encargados de la guía pastoral de los peregrinos de Montserrat. Dichos textos van de indulgencias, privilegios, plegarias, confesiones y milagros a cánticos atribuidos a la Virgen de Montserrat —popularmente conocida en Cataluña por “La Moreneta”—. La parte musical recopila cánticos y bailes con contenido moral, o, simplemente de alabanzas; mismos que están escritos, tanto en catalán como en latín y occitano. El fragmento en catalán del ejemplo tomado del poema de Claudia Posadas (arriba dado), que empieza así: *Oh, Imperayritz de la Ciutat Joyosa* pertenece a un cántico (del mismo nombre) de este *Llibre Vermell*. (Información tomada de la “Introducció” que hace Francesc

palabras de la propia autora, este recurso le sirve más para despertar cierta armonía en su libro: “La poesía como dijo Paul Valéry es una danza, es ritmo, es baile. Me apoyé en el uso de hablas de lenguas romances para darle ese contexto de sonoridad por eso utilizo mexicano antiguo, latín, catalán y otras lenguas afines”⁵⁴.

Sin embargo, aunado a esto, me parece que Claudia Posadas coloca palabras demasiado precisas para dar un sentido (tono) específico a la obra; porque no utiliza cualquier expresión en latín (de la obra de Ovidio, por ejemplo), en catalán o en occitano, sino que recurre al léxico devocional de esas lenguas. Lo importante, asimismo, es que esa «sonoridad» de la que habla, se basa también en la pluralidad que acoge, pues no sólo se centra en la religiosidad católica imperante en la época de desarrollo de estas «lenguas romances», sino que está incluyendo, también, a voces ajenas a ese ambiente espiritual⁵⁵.

Ahora bien, no sólo aquéllas son las palabras que importan, también son determinantes las que se repiten a lo largo de todo el poema: entre otras (como los verbos *irisar* o *templar* y el sustantivo *cauterio*⁵⁶) destacan *magma*, *iridiscencia*, *aurífera* e *íngrimo* porque funcionan ya como símbolos, en el sentido en el que Wellek y Warren reconocen:

A una “imagen” puede recurrirse una vez como metáfora, pero si se repite persistentemente, como presentación a la vez que como representación, se convierte en símbolo e incluso puede convertirse en parte de un sistema simbólico (o mítico)⁵⁷.

Magma

Así, en la lógica del universo poético creado por Posadas, estos elementos se convertirán efectivamente en un sistema simbólico. De tal forma que el <*magma*> se identificará a lo largo de

Xavier Altés I Aguiló a la edición digitalizada (de la ed. facsímil) del *Llibre Vermell de Montserrat*, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, [fecha de consulta: febrero de 2012], <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/llibre-vermell-de-montserrat--0/html/ff6fe3e2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.htm >).

⁵⁴ Cita de CONACULTA, “Con su libro *Liber Scivias*, Claudia Posadas rinde homenaje a la mística medieval”, en *Sala de Prensa*, 28 de julio de 2011, [fecha de consulta: febrero de 2012]: <http://www.conaculta.gob.mx/sala_prensa_detalle.php?id=14712>

⁵⁵ Asociado al tipo de vocabulario extranjero, es importante tener en cuenta la inserción de neologismos, por ejemplo, la creación de palabras como *tiempotrazo*, *tiempoarenaluz*, *tiempoandante*, y otras, cuyo sentido se entiende debido a la filiación del *Liber Scivias* con el misticismo. *Vid.* en esta tesis el apartado dedicado a los nexos entre el lenguaje místico y el poético: páginas 62 y ss.

⁵⁶ Merece atención especial este término pues está muy ligado al lenguaje místico. El conocido oxímoron de San Juan de la Cruz: “cauterio suave” alude a la curación de los males del alma a través del fuego provocado por el cauterio (instrumento de metal que servía para cicatrizar heridas purulentas). San Juan, en el Comentario *a Llama de amor viva*, explica que la palabra *cauterio* en su poema es símbolo del Espíritu, pues a la manera de ese instrumento, el Espíritu cicatriza las heridas expuestas del alma.

⁵⁷ René Wellek y Austin Warren, “Imagen, metáfora, símbolo, mito”, en *Teoría Literaria*, Madrid: Gredos, 1966, p. 225.

toda la obra con la ira que fluye constantemente escondida, que es “indomeñable” como señala la autora y que a pesar de no verse, en cualquier momento se pueden sentir los efectos destructivos de su persistencia. A continuación reproduzco los segmentos más representativos de las tres partes del poema, en los que aparece este término:

Es en este origen donde hierve el < magma >,
donde va nervándose la sombra que desfigura el rostro;
es allí donde se espesa el odio,
el cauce donde fluye el miedo
y del que brota una savia que oscurece el cuerpo en sí oscurecido.
(*Purgatio*, “*Germinal (Hylé)*”, p. 16)

Cuál sería la sembradura,
el primer desmoronar en la casa del bautismo,
al comienzo inofensiva grieta,
hoy el < magma > calcinándonos.
(*Iluminatio*, “*Las furias*”, p. 101)

También,
consagra la gema a las alturas,
oponiendo sus virtudes a las leyes de las formas:
a la gravedad y el odio,
compasión y pureza
al < magma > indomeñable,
templanza;
al frío e intemperie,
nostalgia de luz.

(*Unio*, “*Fundación*”, p. 178)

Como se puede notar, en el fragmento final —que pertenece a la tercera y última parte de la obra, “*Unio*”— se revela una forma para anular el magma (el odio y el rencor que no mueren y que, como el ave fénix, renacen de las cenizas), y esto tiene que ver con el desarrollo del proceso ascético constituido en el *Liber Scivias*: el *cognocimiento* de los mecanismos del daño, le ayuda al alma a purgar —primero— y vencer finalmente aquello que la hiere; mediante la reconciliación (ella dice “unión”) con la luz.

Iridiscencia

Por su parte, la iridiscencia es presentada, en un primer plano, como la percepción multicromática que el significado tradicional de la palabra establece y por eso alude permanentemente a seres o sustancias de luz (que reflejan tonos mezclados); sin embargo, creo que esa multiplicidad de colores, también simboliza al ser individual que alcanza a descubrir poco a poco, en diferentes aspectos de su vida, la luz y la unidad:

Se concentra <iridiscente> la sustancia
íngrema
pureza en la completud de no existir
(*Purgatio*, “Germinal (Hylé)”, p. 15)

Dormir,
anegada en el fulgor de una criatura <iridiscente> alrededor del espíritu
como promesa final de la tarde.
(*Purgatio*, “Noche umbral”, p. 44-45)

Rozar las paredes con las yemas
y encontrar, por fin,
el aldabón <iridiscente> de la gracia.
(*Iluminatio*, “Torre abolida”, p. 80)

[...] *el deslizar de su instrumento de esferas:*
En torno de una <iridiscencia> rotan astros diminutos; a cada giro corresponde una consonancia
[de cristales
(*Unio*, “*Scriptorium*”, p. 143)

El uso del término se aprecia como progresivo, es decir, se intensifica y su sentido se complica conforme se avanza en el camino ascético. Cada matiz de la palabra indica que el ser se acerca a la “iluminación”.

Aurífera

En cuanto al adjetivo *aurífero(a)*, generalmente está calificando al sustantivo *arena*. Parece que en el primer apartado el uso de este binomio (*arena aurífera*) alude a la representación del tiempo dorado (la arena cayendo en su reloj) que se escapa:

Entonces aguardaba la estrella salvadora del Alba, cuya luz, en ocasiones,
era el resplandor en el sueño que emanaba de una Ciudad de Oro en las alturas,
o del caer de la arena <aurífera> en la casa del bosque.
(*Purgatio*, “Casa en el bosque (*Illud tempus*)”, p. 26)

[...] aquel sendero iluminado por el oro emanando de los ventanales
de una casa en el bosque donde solía resguardarme de la noche,
y en la cual observaba el deslizarse de la arena <aurífera>
como el agua indomeñable de una clepsidra.
(*Purgatio*, “Oblaciones para el sueño”, p. 60-61)

En la segunda y tercera partes del poema, el tiempo empieza a ser circular: no hay ni principio ni fin, y el color dorado de las arenas se percibe como luz:

... disolverse en las <auríferas> arenas
en las aguas completas y ascendentes
en sí mismas

sin trasiego

(*Iluminatio*, “Trasiego”, p. 111)

[...] *Vibra el corazón del Anhelante,
Pronto se unirá lo que fue escindido. Se va estancando el deslizar del polvo en la clepsidra y el
Guardatiempo gira, por última vez, el reloj de las esferas encontradas; comienza el caer y ascender
interminables de la arena <aurífera> en las redomas contrapuestas.*

(*Unio*, “*Scriptorium*”, p. 144)

Y ya en la parte final de *Unio*, este elemento es visto claramente como un portal hacia la luz, al tiempo (o más bien no- tiempo) divino:

Descifrar los realces custodiando los Tres Pórticos de tu faz,
[...]
Entrar a tu misterio por el Pórtico de la Templanza abierto a la andadura,
[...] A la izquierda,
el Pórtico del Reloj tras el que duerme el tiempo ofrendado a la vigilia;
a la diestra,
el Pórtico de las Arenas donde, tras de sí,
transcurre el deslizar del tiempo <aurífero>.

(*Unio*, “*Montsalvat*”, p. 169)

Íngrimo

Por último, el adjetivo *íngrimo* alude a la soledad absoluta de un alma que se da cuenta de su carácter fragmentario, y que a partir de allí, tratará de encontrar la plenitud:

Se concentra iridiscente la sustancia
<íngtima>
pureza en la completud de no existir

(*Purgatio*, “*Germinal (Hylé)*”, p. 15)

Triste e <íngtima> victoria el descubrir por enferma lucidez las formas de este reino de
[masacres
pero sólo eso.

(*Iluminatio*, “De las tortuosas maquinarias”, p. 97)

Por otra parte, este mismo término igualmente funciona para referirse a los instantes aislados de bondad o de dicha; momentos precarios y extremadamente inusuales del entendimiento de lo eterno:

En esos rituales a deshoras solían acompañarme
(al igual que en los instantes <íngrimos> de los días y vidas
donde calla el pensamiento y reinan, plenas de sí,
la completud o la música)

(*Purgatio*, “Oblaciones para el sueño”, p. 60)

[...] lo inoibrado
(lo entrevisto en la Ciudad de Oro,
en la <íngrima> visión de sus bóvedas y torres),
a punto de estallar,
a punto de ser dicho

(*Iluminatio*, “Estancamiento”, pp. 104-105)

Lo importante de seguir el desarrollo específico de algunos elementos en las tres partes en que se divide la obra es mostrar que existe una evolución bien delimitada por la autora pues no utiliza imágenes aisladas, sino que al dotarlas de una dimensión simbólica, y combinarlas con el contexto poético en que son colocadas, apunta a la unidad de sentido del texto.

1.1.4 Aspectos semánticos

La cuestión del significado es más compleja, porque además de relacionar los elementos que se han visto hasta ahora de manera más o menos aislada (cuestiones fónicas, morfosintácticas y léxicas), el texto acude a otro tipo de coherencia que “agrega los significados estilísticos, sociológicos, etc., y que requiere para su comprensión la inscripción del texto en el marco de una cultura en una época”⁵⁸.

Esto es precisamente lo que impide dilucidar el sentido de los términos (que definí como símbolos) sin acudir al universo de búsqueda espiritual que el *Liber Scivias* determina tanto en los títulos como en los abundantes epígrafes: estos elementos serán analizados posteriormente al hablar de la técnica de composición de la obra; antes es necesario revisar otros aspectos semánticos del libro, que se refieren a aquellas figuras que tienden a crear nuevas relaciones de sentido. Atienza nombra este tipo de mecanismo, de forma generalizada, “tropo” y lo define como “la sustitución de un término propio por otro que no se aplica propiamente al sentido que se quiere expresar. Es decir, se usa una palabra en un significado que no le corresponde

⁵⁸ Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 452.

literalmente”⁵⁹. El más famoso de los tropos es la metáfora, por eso, según Helena Beristáin, “la metáfora ha sido vista, ya como una comparación abreviada, ya como una elipsis, ya como una analogía (la *metáfora hilada* de los surrealistas ha sido descrita como una “analogía que se entrelaza con otras”) o como una sustitución (“*inmutatio*”); o bien como un fenómeno de yuxtaposición, o como un fenómeno de transferencia o de traslación de sentido”⁶⁰.

Esta última definición es la más interesante, porque, como también apunta Beristáin, “con fundamento en los trabajos de Richards y Empson, se ha reemplazado el criterio de la sustitución por el de la interacción semántica de las expresiones que se combinan. Richards analiza el interior de la metáfora (originada, dice, a partir de pensamientos y no de palabras) y toma en cuenta cada uno de los términos que al asociarse aporta semas para producir una significación excedente (un “*surplus*”) de mayor grado de complejidad y novedad del que podría expresar cada uno separadamente.”⁶¹ Resulta útil tener en cuenta que el efecto estético provocado por la metáfora está relacionado con la teoría de recepción, ya que ésta “frustra la expectativa del lector que por ello experimenta una sorpresa al hallar un sentido distinto del esperado”⁶².

Se considera, en general, que hay dos tipos de metáforas: las implícitas (*in absentia*) —en las que uno de los dos elementos que se relacionan se sobrentiende— y las explícitas (*in praesentia*) —en la que los dos elementos se mencionan. En el *Liber Scivias*, se pueden encontrar ambas, aunque juzgo que hay más metáforas explícitas, sin que por ello la relación de sentido lograda deje de ser sorprendente; por ejemplo, en este par de versos:

[...] el <miedo> nos traspasa a todos como <una arteria> que nos une en la misma nutrición.⁶³

Tanto el <miedo> como el elemento de comparación <arteria> se mencionan. Aquél se iguala —en cuanto que “nos traspasa a todos”— con una arteria (conducto orgánico principal) de la que nos alimentamos todos; se observa cómo el sentido del poder abarcador del miedo se intensifica al dotarlo de una característica vital, así el miedo adquiere dinamismo. En esta metáfora también interviene otro tropo: la prosopopeya o personificación que consiste en dar características humanas (o tan solo animadas) a seres inanimados. Se trata de una figura que

⁵⁹ Ángel L. Luján Atienza, *op. cit.*, p. 111.

⁶⁰ Helena Beristáin, *op. cit.*, pp. 312-313.

⁶¹ *Ibidem*, pp. 313-314.

⁶² *Ibidem*, p. 315.

⁶³ Claudia Posadas, *op. cit.*, p. 20. Las cursivas son mías.

Claudia Posadas utiliza en más de una ocasión, usualmente le sirve (sobre todo en la primera y segunda parte de la obra) para intensificar la potestad del odio, el miedo y la ira; como se puede ver en el siguiente ejemplo del poema “Las furias”, en que éstas (las Furias o Erinias, personificaciones de la venganza en la cultura grecorromana):

Vuelven para agriar el vino consagrado a los astros,
la quietud ganada al cotidiano pan de odio;
retornan,
y besan mi frente con su amor maligno
como a la hija a punto de sacrificar a sus dioses.⁶⁴

Pero a veces, los atributos no son humanos, sino bestiales, como en el siguiente fragmento que contiene una serie de figuras interrelacionadas:

<La sombra> me invade poco a poco,
<nutriéndose> de mi;
<succiona> mis arterias <prendida a mi cuerpo con su viscosidad de larva,>
<devora> el pensamiento <aferrada> a mi cabeza con las <pequeñas bocas de sus
[innumerables brazos>
y con sus <blandos picos>
que sin habla,
en su murmullo horadante de insecto,
algo maligno me dicen,
que me es posible advertir en la oscuridad de sus rezos.

Ser una inmolación entre sus fauces⁶⁵.

En el primer verso se presenta el elemento que se personificará: “la sombra” (la muerte) que “invade poco a poco”: afirmación perfectamente entendible pues la oscuridad, así como la muerte asedia al ser. Pero en los siguientes versos, dicha sombra actúa como un animal parasitario: se nutre del cuerpo que habita, succiona, devora, se aferra. Además es descrita explícitamente en una sucesión de imágenes, como una larva viscosa con “pequeñas bocas en sus innumerables brazos” y blandos picos que en su “murmullo horadante de insecto” (otra metáfora) parecen rezar “algo maligno”. Ya en el último verso se percibe una hipérbole, culminación exagerada de esta especie de banquete de “la sombra”, pues ella misma (la voz poética) es el sacrificio en las “fauces” del monstruo en que se ha convertido la muerte.

Aquí otra prosopopeya, más pequeña: “un grito de soles”⁶⁶: puesto que se le atribuye una

⁶⁴ Claudia Posadas, *op. cit.*, p. 100.

⁶⁵ Claudia Posadas, *op. cit.*, p.47. Las cursivas son mías.

⁶⁶ *Idem*, p. 15.

facultad humana a ese astro: gritar. Sin embargo, no todas las figuras se refieren a los aspectos negativos, aunque los momentos de luz sí son más escasos, como en este otro ejemplo:

Pero también me pertenecía aquel reino en el que alguna vez la blancura de <un rosal se desprendió de su más bella flor espirilada> como una ofrenda concedida a mi contemplación⁶⁷.

Me parece que es un momento mágico, donde una flor no cae naturalmente, sino que el rosal cobra vida y se desprende voluntariamente de una de sus flores (la más bella) para “ofrendar” a quien lo contempla.

Ahora bien, de las metáforas *in absentia*, Helena Beristáin reafirma “la repetida aseveración de que la metáfora es intraducible e imparafraseable y en que sus implicaciones semánticas pueden ser inclusive inagotables y muy intrincadas”⁶⁸. Esto se ratifica cuando leemos en el *Liber Scivias* el siguiente verso: “el ave oscura del insomnio”⁶⁹, en el cual se mantiene un juego de sentido entre el insomnio y la oscuridad (de la noche que es en donde se produce), pero para entender a cabalidad la relación con el ave parece faltar un elemento semántico; no obstante, este verso logra transmitir un sentido de rapidez y energía (viva) que intensifica el insomnio.

En esta otra metáfora se repite ese mismo elemento: “El <ave> del significado es una ráfaga sin forma”,⁷⁰ porque si bien se comprende que el significado, por su carácter sutil (en cuanto a su aprehensión) parece una “ráfaga” y ésta es, por extensión, “sin forma”; su relación con el ave sigue siendo aún más intrincada. En este caso, su mención (ave en genérico) puede tener un significado simbólico, pues explica Eduardo Cirlot, haciendo eco de las consideraciones de Loeffler, que los pájaros son “colaboradores inteligentes de los hombres [...] surgiendo los pájaros como derivados de los pájaros-demiurgos de los primitivos, portadores de poderes celestes y creadores del mundo inferior”⁷¹. De tal suerte el ave, al poder transitar del mundo celeste al terrestre, se instituye como el puente con la divinidad. Si es que la autora recurrió a este sentido en particular, se puede afirmar que el “significado” = “entendimiento” es una facultad que nos permitiría acceder a lo divino (por eso se menciona un ave), pero que por ser contrario a lo humano quien lo experimentara por primera vez lo percibiría de manera amorfa y borrosa. Sin tener la certeza de esta posible vinculación simbólica lo relevante es que se obliga al lector a

⁶⁷ Claudia Posadas, *op. cit.*, p. 25. El subrayado es mío.

⁶⁸ Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 316.

⁶⁹ Claudia Posadas, *op. cit.*, p. 20.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 53.

⁷¹ Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Siruela, 2006, p. 357.

buscar este tipo de explicaciones externas al texto, con lo cual se pone en evidencia que en un análisis semántico se vuelve necesario acudir a la cultura contemporánea, en la cual se inserta la obra, o a aquellas culturas, en este caso, medievales, renacentistas e incluso contemporáneas (como los poetas del siglo XX que también han retomado temas espirituales) a las cuales se apela en la obra.

Por otro lado, en cuanto a las relaciones de oposición, el oxímoron también se hace presente en la obra: “grito> <oculto”; “fuego> <fresco”.⁷² O este otro, en el que la figura se ayuda de la sintaxis para acabar de significar lo distanciado de los elementos:

El mareo del pensamiento me hiera con su indomable zumbido
[...]
Arranca mi casa de su luz
y me deja fuera de toda <certidumbre>

que no sea el <espejismo>.⁷³

Los términos señalados se contraponen claramente, pues el espejismo no puede ser, de ninguna manera, una certeza. Sin embargo este aparente absurdo es perfectamente entendible cuando se recurre al título del poema en que aparece, “Obertura”, el cual se inserta a su vez, en la segunda parte del poemario, “*Illuminatio*”; tal obertura resulta ser la del “entendimiento”: se abre la mente del sujeto poético⁷⁴ a la iluminación (o conocimiento divino) y lo deja tan trastornado que efectivamente no hay certidumbre de la realidad puesto que ésta, en este momento particular de turbación, sólo puede identificarse con un espejismo. En última instancia me gustaría apelar a una cita de Núñez Ramos:

Cada poema es una imagen, una metáfora; independientemente de la cantidad de figuras que contenga, el poema entero, por su carácter ficticio y no referencial, constituye globalmente una metáfora, una aserción imaginaria.⁷⁵

⁷² Claudia Posadas, *op. cit.*, p. 15 y 117, respectivamente.

⁷³ *Ídem.*, p. 90.

⁷⁴ Utilizo esta fórmula: “sujeto poético” y no la más generalizada “voz lírica” porque quiero aludir a un ser literario que experimenta las situaciones en que es puesto. Aunado a esto, tampoco afirmo que ese ente literario sea la propia autora, pero concuerdo con lo que Eduardo Langagne explica sobre la posibilidad de esa lectura: “*Liber Scivias* lleva al lector a recorrer los caminos de una búsqueda individual que se adentra en el mundo propio y de muchas maneras autobiográfico. Los hallazgos personales obligan a interpretar el yo lírico en su unidad con la firma ortónima. Es decir: aunque una lectura poética posible se da ante la separación entre el texto —voz que canta— y la voz de la autora, otra más, paralela y emotiva, obliga a atender la personalísima voz de quien firma el libro.” (Eduardo Langagne, *Poesía y mística: Liber Scivias de Claudia Posadas*, texto publicado en la revista *Este país*, noviembre de 2011, núm. 247, México. Recurso en línea: [fecha de consulta: marzo de 2012] < <http://estepais.com/site/?p=35920>>.

⁷⁵ Rafael Núñez Ramos, *La poesía*, Madrid: Síntesis, 1992, p. 165.

Esto se vuelve totalmente cierto en esta obra, puesto que lo que la hace excepcional es el imaginario del que hace uso para direccionar su poema tanto a una labor estética compleja, como a una crítica en contra de aquellos mecanismos —instituciones— que atentan contra cualquier otro sistema de pensamiento que consideren reprochable, como es el caso del Catarismo (por parte de la ortodoxia católica) y la alquimia (por parte de un pensamiento científico-positivista). El misticismo es en muchas maneras marginal, tanto por la experiencia misma (pues su carácter intrínseco remite a lo individual) como por parte de la ortodoxia, toda vez que ve en éste un peligro para perder devotos, y por lo tanto se esfuerza por controlar (hasta que, de hecho, lo logra) este aspecto de la experiencia religiosa. Estos tres grandes temas que abrazo con el término “esotérico” son los que analizaré en el siguiente capítulo.

1.2. Técnica de composición

Antes de pasar debidamente al estudio temático, me gustaría complementar este primer capítulo con algunas consideraciones respecto a la forma en que está compuesto el *Liber Scivias*. La primera parte de este trabajo de investigación, ha tenido la intención de lograr un primer acercamiento con el universo poético que configura Claudia Posadas, atendiendo a aquellos recursos estilísticos que dan cuenta de su complejidad formal: momentos de arrobamiento o de melancolía, furia o alegría, que se perciben tanto en el cambio de ritmo (de lento a rápido, a movimientos circulares) como en la variada sintaxis; también en las palabras extranjeras o los neologismos que introduce para apelar a la cultura del lector. Además, este análisis ha servido para reafirmar un rasgo peculiar de la obra: la unidad semántica que es posible seguir —sin la necesidad de haber hecho un recorrido exhaustivo, punto por punto, de todo el poema— a través de los elementos recurrentes (o símbolos) en el *Liber*.

Habría que aclarar, sin embargo, que mientras la complejidad formal va en aumento (proliferación de ritmos: más prosa, menos versos cortos, dialogismos; más vocabulario extranjero, más términos alquímicos, menos signos de puntuación y más alteraciones sintácticas, más redundancias o repeticiones) la confusión de sentido inicial se disipa gracias a que a partir del poema “*Scriptorium*” (primero del último apartado) se recuperan situaciones y elementos de las páginas anteriores para concluirlos. Tal como se puede notar en la utilización de un mismo elemento en dos poemas, primero en el poema “Oblaciones para el sueño”:

[...] al salir a confrontar el día,
<la pluma blanca y pequeñísima de un ave

traída por el viento que se cuele por debajo de la puerta>.⁷⁶

La imagen aquí señalada parece una aparición fortuita, aunque sin duda, armónica; pero ya en “*Scriptorium*” se entiende como un augurio de salvación:

Saber de pronto que la Aurora es el centro de mi Ausencia y que fue mi búsqueda amorosa
y que fue buscada <clamada en las palabras>,
desde el momento (imposible de saberlo),
en que <la pluma blanca y pequeñísima de un ave, en los portales de mi encierro>,
me diera la discreta certidumbre de su cálamo⁷⁷

De tal manera, la pluma de un ave traída por la suerte, se convirtió en metáfora de la escritura, de la poesía “clamada en las palabras” y este ejercicio, a su vez, se transformó en la clave de su salvación. Coincido con José Luis Justes Amador en lo fundamental, aunque para él la revelación se da “de repente, en los cinco últimos poemas” pues los considera

parte del libro pero al mismo tiempo luminosamente aparte, [donde] estalla la claridad, una que, aunque no entendida sino bajo el velo del misterio y la palabra, reconcilia y recompensa al lector con, por usar al místico castellano, un algo que queda balbuciendo y claro al mismo tiempo ¿Qué importa que quiera decir realmente “de mi sangre brota la crisálida de luz, / y estalla para siempre el corazón del miedo” si la verdad es que en cualquier sangre hay luz y en cualquier corazón miedo? Como en los tratados antiguos de alquimia a los que Claudia Posadas es tan afecta, no es la letra lo importante sino lo que la letra desata en cada lector y su nuevo tratado *Liber Scivias* lo logra y con creces, tanto que, apenas tres páginas antes del final, antes de la revelación, no puede evitar el libro sino describirse a sí mismo y la relación con su lector.⁷⁸

La mención del *lector* por parte de este crítico justifica una cita tan larga. Me parece fundamental porque está relacionada con un componente importantísimo para el libro: no hay introducción más eficaz al poema que los epígrafes, estos constituyen el exordio. De tal suerte, éste no intenta disculpar al autor o invocar a las musas, sino que apela, valga la redundancia, a las lecturas —anteriores al *Liber Scivias*— del lector: le anuncia el sentido del texto en las obras y autores que lo anteceden y que, por lo tanto, lo explican: lo ayudan a existir pleno de significación. De ahí la relevancia de los cuantiosos epígrafes. Aquí es donde el lector puede empezar a percibir que esta obra se vale del pasado espiritual y poético (tanto mediato —medieval y renacentista— como inmediato —la poesía de autores contemporáneos—) para

⁷⁶ Claudia Posadas, *op. cit.*, p. 60

⁷⁷ *Ibidem*, p. 144.

⁷⁸ José Luis Justes Amador, “*Liber Scivias*: un tratado alquímico para tiempos modernos”, en *Círculo de poesía. Revista electrónica de literatura*, 16 de julio de 2011, [fecha de consulta: marzo 2012]. <<http://circulodepoesia.com/nueva/2011/07/resena-de-liber-scivias-de-claudia-posadas/>>. (Texto publicado en suplemento *Laberinto*, de *Milenio Diario*, edición nacional, 9 de julio de 2011).

formar un sugestivo sistema de correspondencias. Dicho sistema se anuncia en la elección de los títulos y subtítulos del libro. *Liber Scivias*, como ya mencioné, es el título de una obra escrita por una mística del siglo XII, Hildegarda de Bingen. Los subtítulos a su vez, en latín, son “*Purgatio*”, “*Iluminatio*”, “*Unio*”, los tres estadios de la vía ascética (o vía de ascensión mística) que predisponen el camino para la experiencia directa con la divinidad (o mística).

Y estos mismos pasos se corresponden con los tres momentos del proceso alquímico («nigredo», «albedo», «rubedo») en su vertiente espiritual (alquimia interna)⁷⁹. Y la vía del ascetismo, a su vez, era una práctica clave de perfección para los cátaros. Así, la base de sentido sigue esta misma lógica: la evolución de los poemas se compara a la ascesis mística. De tal suerte, Claudia Posadas aprovecha la temática esotérica y propone, de acuerdo con mi manera de entender su obra, una lectura que ascienda también, del aparente hermetismo de los primeros poemas, a la claridad del último apartado. Mi labor, a partir de ahora será dilucidar cómo la autora redimensiona estéticamente —poéticamente— dichos temas histórico-esotéricos asentados en el *Liber Scivias*.

⁷⁹ Como propone Antoine Faivre: “Parece que una parte importante del corpus alquímico, particularmente desde principios del siglo XVII, estuvo dirigida menos hacia la descripción de elementos de laboratorio que hacia la presentación figurativa de esta transformación según un camino designado por los términos *nigredo* (muerte, decapitación, de la materia prima u hombre viejo), *albedo* (obra al blanco), y *rubedo* (obra al rojo, piedra filosofal). Podría proponerse la comparación entre estas tres etapas y las tres fases del camino místico tradicional: purgación, iluminación y unificación” (“Introducción I”, en *Espiritualidad de los movimientos esotéricos modernos*, Barcelona: Paidós, 2000, p. 18).

CAPÍTULO 2. LECTURA ESOTÉRICA DEL POEMA

Como se indica en la Introducción, este análisis seguirá una metodología cercana a la teoría de la Intertextualidad, pero sin apearse propiamente a su paradigma terminológico. Lo único que hay que tener presente es la escritura de homenaje que esta autora mexicana hace con respecto a los elementos esotéricos abordados a continuación.

2.1. Cuestiones teóricas: “esoterismo” y “corrientes esotéricas”

Esoterismo es un término cubierto de “misterio” y prejuicios hoy en día. Dejando de lado los movimientos modernos basados en la manipulación de la fe o superstición de la gente por charlatanes que venden la “felicidad o salvación eternas”; en el ambiente académico la indiferencia o incluso hostilidad con que se reciben los estudios sobre el fenómeno espiritual, cualquiera que sea la forma en que se explore (religión, mística, esoterismo) tal vez esté fundada en la aparente falta de objetividad ante este tipo de manifestaciones y de una supuesta insuficiencia (en el investigador) del método científico tan necesario para toda labor crítica. Si hay una idea de *fe*, ésta es de quien la enuncia y no de quien la analiza.⁸⁰ Mi interés no es comprobar si hay o no evolución espiritual en la autora del *Liber Scivias*, sino descubrir, basada en su poesía, si es factible hablar de un lenguaje específico que intente asimilar los movimientos esotéricos allí convocados.

Además, me gustaría decir, junto con Needleman, que lo que hoy podemos entender como “formas de espiritualidad esotérica moderna” y que para este estudioso abarca los movimientos bien fundamentados desde el Renacimiento hasta nuestros días —pero cuya explicación y origen se pueden (incluso se deben) buscar en la Edad Media:

desenfatisa, redefine o elimina por completo el elemento de *creencia* que subyace en lo que las grandes religiones monoteístas de Occidente demandan del individuo: el papel que estas enseñanzas esotéricas conceden a las facultades del conocimiento, imaginación, observación y especulación coloca a estos movimientos, al menos en cuanto a su tono y atmósfera

⁸⁰ Aunque por supuesto, como indica Needleman, debe haber respeto entre “el buscador de un maestro auténtico” y el “investigador que analiza las raíces y las ramas de la perenne búsqueda religiosa de la humanidad” puesto que “se enfrentan a situaciones enteramente diferentes. El primero necesita descubrir si el maestro o la enseñanza es espiritualmente eficaz para él, sin considerar si posee o no posee las credenciales externas de su linaje. El estudioso, por otra parte —al menos en una gran medida— está obligado a dejar de lado sus necesidades espirituales a fin de realizar la función social de contribuir al fondo general del conocimiento humano accesible” (Jacob Needleman, “Introducción II”, en *Espiritualidad de los movimientos esotéricos modernos*, Barcelona: Paidós, 2000, p. 29).

general, más cerca del talante científico moderno que de las religiones de fe, confianza y esperanza que han definido en conjunto la cultura religiosa de Occidente.⁸¹

Por eso es pertinente aclarar que Posadas acude a esas fuentes medievales o renacentistas, y no a aquellos movimientos “con discursos sospechosos o lunáticos que en nuestros días son proferidos por personas convencidas de que poseen la verdad, y que se permiten el lujo de apropiarse descaradamente de la palabra «esoterismo»”.⁸²

Teniendo presentes dichas cuestiones que me juzgo fundamentales, se pueden explorar las características de “lo esotérico” en general, y partiendo de allí, reconocer porqué se pueden denominar corrientes esotéricas tanto a la mística, como a la alquimia y el Catarismo.

Como indica Antoine Faivre, el término esotérico “evoca generalmente la idea de «secreto», de una «disciplina del arcano», de un conocimiento limitado a grupos o asociaciones que son llamadas «secretas»”. Al acudir al *Diccionario de la Real Academia*, «esoterismo» nos direcciona a “esotérico”⁸³, en cuya primera entrada se puede leer: “oculto, reservado”; en la segunda: “dicho de una cosa: que es impenetrable o de difícil acceso para la mente”. La tercera: “se dice de la doctrina que los filósofos de la Antigüedad no comunicaban sino a corto número de sus discípulos”.⁸⁴ Así, este sentido de “misterio”, es proclamado a partir de la propia historia de la palabra. En griego el término *esoterikós* se oponía a *exoterikós*, como adjetivos que significaban interno y externo, respectivamente (*eso*=dentro; *exo*=fuera). Dichas cualidades se aplicaban, como señala Luc Benoist, a las maneras en que se podía transmitir el conocimiento:

En una perspectiva general, se encuentra en algunos filósofos griegos la noción de esoterismo aplicada a una enseñanza oral, transmitida a algunos discípulos elegidos. Aunque sea difícil en estas condiciones conocer su naturaleza, es posible deducir, a partir de estas mismas condiciones, que esta enseñanza superaba el nivel de una filosofía y de una exposición racional para alcanzar una verdad más profunda, destinada a penetrar de sabiduría al ser interno del discípulo, su alma y su espíritu al mismo tiempo. Tal parece haber sido el objetivo verdadero de las lecciones de Pitágoras, las que, a través de Platón han llegado hasta los neopitagóricos de Alejandría. Esta [es una] concepción de dos aspectos de una doctrina, uno exotérico y otro esotérico, opuestos en apariencia y en realidad complementarios.⁸⁵

⁸¹ Jacob Needleman, *op. cit.*, p. 27.

⁸² Antoine Faivre, *op. cit.*, p. 21.

⁸³ Esto puede ser así, porque “el adjetivo apareció mucho antes que el sustantivo, que data sólo de principios del siglo XIX” (Antoine Faivre, *op. cit.*, p. 10).

⁸⁴ *Diccionario de la Real Academia Española*, versión digital, [fecha de consulta: abril de 2012]: <<http://buscon.rae.es/draeI/>>.

⁸⁵ Luc Benoist, *El esoterismo*, Argentina: Nova, 1969, p. 11. A pesar de que Benoist es parte de la escuela tradicional, esta cita es pertinente porque acude a la historia del término, además de que nos da una idea de lo que

Ésta parece ser la característica fundamental de esoterismo, la idea de una doctrina secreta frente a una abierta o exotérica. En ese mismo sentido habla Frances A. Yates en relación con la Cábala, el misticismo judío:

La palabra en sí quiere decir “tradición”. Se creía que cuando Dios dio la Ley a Moisés también hizo una segunda revelación del significado secreto de tal Ley. Se decía que esta tradición *esotérica* había sido transmitida oralmente a través de los tiempos por los iniciados.⁸⁶

Moshe Idel, por su parte, lo enuncia como una característica fundamental de la Cábala:

Es, por definición, un corpus de especulaciones *esotéricas*, sea en su explicación teosófico-teúrgica de los fundamentos racionales de los mandamientos o en su corriente extática, que trata de las técnicas de utilización de los nombres divinos, el esoterismo está profundamente arraigado en esta tradición.⁸⁷

Pero además Idel explica la evolución de este misticismo particular, nos indica que históricamente se inicia, sí, en un nivel esotérico, sobre todo porque cuando surge en Provenza en el siglo XIII, el ataque violento contra formas denominadas heréticas por la ortodoxia católica, como el Catarismo y el panteísmo espiritual, hace que la Cábala busque maneras diversas de transmitirse. Así, “a diferencia de la filosofía, se estudiaba en las familias y en grupos limitados, y no pretendía difundir sus creencias entre auditorios más vastos”.⁸⁸ Después se va volviendo lentamente exotérica, pues a partir de la expulsión de los judíos de España en 1492 los cabalistas “expusieron sus ideas de manera sistemática, e hicieron superflua la necesidad de instrucciones orales por parte de un maestro cabalista, o al menos la redujeron de manera significativa”.⁸⁹ De tal suerte que “en términos generales, la Cábala dejó de ser una doctrina esotérica”.⁹⁰ Este carácter exotérico es la forma en que se ha consolidado actualmente, sobre todo a partir de los trabajos fundadores de Gershom Scholem.⁹¹

Me pareció prudente acudir a este ejemplo de la Cábala, porque es el tipo de corriente

comúnmente se entiende de las doctrinas esotéricas griegas y, por lo tanto, de las que siguieron esta forma de transmisión del conocimiento. Aunado a esto, su interés en la simbología y la iniciación en los oficios, así como su formación de historiador del arte lo hacen un estudioso más serio, al menos con relación a sus datos históricos. Sobre la escuela tradicional *vid infra*, nota 93.

⁸⁶ Frances Amelia Yates, *La filosofía oculta en la época isabelina*, México: FCE, 1982, p. 12-13.

⁸⁷ Moshe Idel, *Cábala. Nuevas perspectivas*, México: Siruela/FCE, 2006, p. 335. Subrayado mío.

⁸⁸ Moshe Idel, *op. cit.*, p. 332.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 337.

⁹⁰ *Idem*.

⁹¹ Tanto Yates como Idel se basan en los estudios de Scholem, sobre todo citan *Major Trends in Jewish Mysticism* (publicado en 1941) y *Origins of the Kabbalah* (1987). Gershom Scholem es considerado el reformador de los estudios de la Cábala en la era moderna.

esotérica que ha tenido un estudio más metódico, además de estar afiliado, recientemente, a los análisis académicos serios.⁹² En este tipo de investigación, como se ha visto, los estudiosos retoman el significado etimológico del término esotérico.

Para Faivre ésta constituye sólo una cualidad inicial. Es cerrado, tal como su etimología sugiere, porque en sí el modo de transmitir el conocimiento sólo incluye a aquel que lo transmite y aquellos dispuestos a escucharlo, así el mensaje se vuelve eficaz. Además, el «secreto» y la «iniciación» son necesarios puesto que preparan al adepto en la aprehensión de un conocimiento que se considera ininteligible. El maestro sirve como guía pero también como protección para el iniciado, pues se cree que no cualquiera está capacitado para ese nivel de comprensión. Para ilustrar esto hay una historia tradicional judía que se volvió importantísima para la Cábala puesto que, como la interpretó Moisés de León, indica la labor exegética de los cabalistas:

La célebre historia del Talmud [...] habla de cuatro grandes maestros que durante el siglo II se consagraron a los estudios esotéricos [...] Se llamaban rabí 'Aquibá, Ben-Zomá, Ben-'Azay y Aher. «El uno vio y murió, otro vio y enloqueció, el tercero devastó las jóvenes plantaciones (es decir, apostató y sedujo a la juventud). Sólo 'Aquibá entró sano y salió sano».⁹³

Las implicaciones de esta fábula en la Cábala tienen que ver con un juego de palabras. Al mencionar la historia se dice que los personajes “entraron en el Paraíso”; *Pardés*, literalmente «Paraíso» en hebreo, es el título de una obra, hoy perdida, de Moisés de León, quien retoma la historia “como una abreviatura de los cuatro planos de sentido de la *Torá*, haciendo referencia cada consonante de la palabra PaRDÉS a uno de los planos siguientes: P para pešat, el sentido literal; R para rémez, el sentido alegórico; D para derašá, la interpretación talmúdica y aggádica;

⁹² No tomo, por ejemplo, obras de René Guénon, ni la mayoría de la «escuela tradicional» (con excepción de Luc Benoist, arriba citado) —pues escriben a partir de la obra del propio Guénon—, a pesar de que traten el tema de lo esotérico en sí, porque, como indica Francoise Bonardel, acometieron el problema de “esperar un cambio social y cultural que permita abordar colectivamente la realización interior en un contexto antitradicional como el de las sociedades modernas occidentales” (“Esoterismo alquímico y hermenéutica de la cultura”, en *Espiritualidad de los movimientos esotéricos modernos*, p. 141); además de que Guénon fue duramente cuestionado (creo que con razón) porque, según refiere Jean Borella, se consideró que “sus obras eran de segunda mano; su documentación, de tercer orden; sus referencias inexistentes o poco verificables [...] una nueva forma de ocultismo o iluminismo, se pretenderá, del que existen numerosos ejemplos en la historia europea y cuyos temas más clásicos son reproducidos por Guénon: pretensión dogmática de una ciencia misteriosa, ignorada por el vulgo, creencia en una tradición o revelación original por encima de todas las religiones, exceso de una hermenéutica que dota al menor símbolo de una sentido metafísico, visión de una historia secretamente maquinada por grupos ocultos, en suma, material suficiente para satisfacer el gusto de un cierto público por lo maravilloso” (“René Guénon y la escuela tradicional”, en *Espiritualidad de los movimientos esotéricos modernos*, p. 442).

⁹³ Gershom Scholem, *La Cábala y su simbolismo*, México: Siglo XXI, 2008, p. 62.

S para sod, el sentido místico”.⁹⁴ Lo cual quiere decir que sólo aquel con preparación mística, esotérica, es capaz de salir ileso, moral y físicamente, de la “iluminación”.

Ahora bien, la idea de interpretación también es una característica del esoterismo, pues se piensa que el cosmos y el hombre como un pequeño mundo (en el caso de la Cábala, el libro sagrado) es un jeroglífico que hay que descifrar. Y aquí entra en juego la segunda parte de la etimología del término *esotérico*: “*ter* [que] sugiere una oposición”, lo cual significa “que se tiene acceso a la comprensión del símbolo, el mito, la realidad, sólo a través de un combate personal por la progresiva elucidación en múltiples niveles sucesivos, esto es, a través de una forma de hermenéutica”.⁹⁵

Estas tres ideas: iniciación, secreto e interpretación son fundamentales puesto que hablan de la forma en que se han transmitido este tipo de doctrinas. Ahora enumeraré las características que tienen que ver ya con el contenido propio de ese conocimiento secreto.

Para Antoine Faivre hay seis características del esoterismo occidental, cuatro intrínsecas, dos relativas: estas últimas son, a) la *práctica de la concordancia*, que “no es característica del esoterismo occidental [...] y se hace evidente de manera específica a comienzos de la era moderna (finales del siglo XV, siglo XVI) [...] y desde finales del siglo XIX en una forma arrogante y diferente. Supone una marcada tendencia a tratar de establecer puntos en común entre dos tradiciones diferentes, a veces incluso entre todas las tradiciones, con objeto de lograr la iluminación, una gnosis de cualidad superior”⁹⁶; y b) la *transmisión* (maestro a discípulo) que ya ha quedado explicada en los párrafos anteriores. Reproduciré a continuación las cuatro cualidades intrínsecas exactamente como las expone Faivre, para después aplicarlas a las tres corrientes que se manifiestan prolíficamente en el poema de Claudia Posadas (mística, alquimia y gnosticismo):

1. *Correspondencias*:

Aquí redescubrimos la idea del microcosmo[sic] y el macrocosmo[sic] [...] Se pueden distinguir dos tipos de correspondencia: primero, aquellas que existen en la naturaleza visible o invisible, por ejemplo entre los siete metales y los siete planetas; entre los planetas y las partes del cuerpo o el carácter humano (o la sociedad), lo que constituye el fundamento de la astrología; [...] Después están las correspondencias entre la naturaleza (el cosmos), o incluso la historia, y los textos revelados; así en la Cábala judía o cristiana, y en diferentes variedades de la *physica sacra*; según esta forma de concordismo inspirado, se trata de ver que la

⁹⁴ *Ibidem*, p. 63.

⁹⁵ Antoine Faivre, *op. cit.*, p. 10.

⁹⁶ Antoine Faivre, *op. cit.*, p. 18.

escritura, la Biblia (cristiana o hebrea), por ejemplo, y la naturaleza están necesariamente en armonía, y el conocimiento de una favorece el conocimiento de la otra.⁹⁷

2. *Naturaleza viva:*

A partir de la idea de las correspondencias, empezamos a ver que el cosmos es complejo, plural, jerárquico. Por consiguiente, la naturaleza ocupa un lugar esencial en él. Con múltiples estratos, rica en revelaciones potenciales de todo tipo, debe ser leída como se lee un libro. En efecto, la palabra *magia*, tan importante en la imaginación renacentista, evoca esta idea de una naturaleza vista, conocida y sentida como algo esencialmente vivo en todas sus partes.⁹⁸

3. *Imaginación y mediación:*

Estas dos ideas están vinculadas y son complementarias una de otra. La idea de correspondencia presupone ya una forma de imaginación que tiende a poner de relieve y utilizar mediaciones de todo tipo, como rituales, imágenes simbólicas, mandalas y espíritus intermedios. De ahí la importancia de la angelología en este contexto, pero también de la idea de un «transmisor» en el sentido de «iniciador» o «gurú» [...] Es pues la imaginación la que permite el uso de estas mediaciones símbolos e imágenes para fines gnósticos, para penetrar los jeroglíficos de la naturaleza, para hacer práctica activa la teoría de las correspondencias y descubrir, ver y conocer las entidades que median entre el mundo divino y la naturaleza.⁹⁹

4. *La experiencia de transmutación:*

«Transmutación», término tomado en nuestro contexto de la alquimia, parece más apropiado [porque en éste no se separa] conocimiento (gnosis) de experiencia interior, ni actividad intelectual de imaginación activa. Este conocimiento iluminado promueve un «segundo nacimiento», idea fundamental [que se manifiesta en el camino figurativo designado por los términos *nigredo* (o *putrefactio*), *albedo* (materia purificada después de la *nigredo*) y *rubedo* (obra al rojo, piedra filosofal, obtención de la inmortalidad). Lo más importante es que esta transmutación] tiene lugar tanto en una parte de la naturaleza como en los mismos experimentadores.¹⁰⁰

Mística

La mística, tanto cristiana, como judía (ya se presentó el ejemplo de la Cábala), es un sistema claramente esotérico porque cumple con varias de las características arriba expuestas, en especial el fenómeno de la *transmutación* como condición necesaria para la iluminación. De hecho, la experiencia mística en sí ha sido descrita, de manera general, como ese momento efímero del contacto o unión con la divinidad, una vez asimilada la vía ascética.¹⁰¹

⁹⁷ *Ibidem*, p. 14.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 15.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 17.

¹⁰⁰ Antoine Faivre, *op. cit.* p. 17-18.

¹⁰¹ En palabras de Scholem: “Místico es aquel al que se ha concedido una expresión inmediata, y sentida como real, de la divinidad, de la realidad última, o aquel que cuando menos la busca conscientemente. Tal experiencia le puede

El *secretismo*, que como se ha visto es primordial, viene dado desde la propia etimología de la palabra «mística», pues

en lenguas latinas, es la transcripción del término griego *mystikos*, que significaba en griego no cristiano lo referente a los misterios (ta *mystika*), es decir, las ceremonias de las religiones místicas en las que el iniciado (*mystes*) se incorporaba al proceso de muerte-resurrección del dios propio de cada uno de esos cultos. Todas estas palabras, más el adverbio *mysticos* (secretamente), componen una familia de términos, derivados del verbo *myo*, que significa la acción de cerrar aplicada a la boca y a los ojos, y que tienen en común el referirse a realidades secretas, ocultas, es decir, misteriosas.¹⁰²

La idea de *mediación*, en cambio, tal vez sea el punto en que se separa de lo netamente esotérico porque precisamente lo que buscan los místicos es deshacerse de cualquier intermediario, ya sea humano o angélico, para tener un conocimiento *directo* de lo eterno. Aunque, como bien señala Faivre, “la distinción tiene únicamente valor práctico [pues] en ocasiones existe mucho de esotérico en los místicos (por ejemplo, en Santa Hildegarda de Bingen), y podemos ver una tendencia mística en muchos esoteristas (por ejemplo, Louis Claude de Saint-Martin)”. Y resulta que la base mística de Claudia Posadas se encuentra en esta santa del siglo XII (Hildegard von Bingen), como ya se ha comentado y se explorará con mayor detenimiento en el apartado siguiente.

La idea de las *correspondencias* es esencial para lograr dicha transmutación interna y contacto directo, ya que de antemano se supone una dependencia entre Dios y el místico. En cuanto a la relación con el mundo externo, es decir, con la *naturaleza* o el cosmos, hay divergencias entre los propios místicos. En Santa Hildegarda las visiones cósmicas ocupan un lugar preponderante, de tal suerte que en “la segunda visión del *Scivias* evoca la armonía de los cuatro elementos antes de la caída de Lucifer. En otra parte Hildegarda evoca el efecto perturbador del pecado de Adán sobre la naturaleza”.¹⁰³ En este sentido aparece expuesto el mal en el poema de Claudia Posadas pues éste sí afecta el mundo que se evoca en la historia del sujeto lírico; y, de manera recíproca, cuando el mal es purgado, el bien también se propaga por ese universo poético.

haber venido por medio de un repentino resplandor, una iluminación, o bien como resultado de varias y acaso complicadas preparaciones, a través de las cuales ha intentado alcanzar o efectuar el contacto con la divinidad” (Gershom Scholem, *op. cit.*, p. 4).

¹⁰² Juan Martín Velasco, *El fenómeno místico: estudio comparado*, Valladolid: Trotta, 1999, pp. 19-20.

¹⁰³ Antoine Faivre, *op. cit.*, p. 71.

Alquimia

Por su parte, la alquimia parece ser el camino esotérico por excelencia, pues se erige como una vía que incluye y además explora con abundancia estas cuatro nociones. Alude, por supuesto, al *sistema de correspondencias* en uno de sus lemas más conocidos que versa así: “como es arriba es abajo”. En esta frase se resume la certeza de que hay una relación —jerarquizada, claro está— del mundo humano con el mundo divino. De forma que para acceder al otro, partiendo de éste se fomenta de buena gana la existencia de *mediadores*, no sólo angélicos (con formas o facultades humanas) sino que también se buscan en la naturaleza misma. Es más, la idea de que el *mundo natural, material* (incluido el hombre, evidentemente)¹⁰⁴ es un gran jeroglífico que debe ser descifrado porque esconde claves de aquél mundo, se encuentra en la alquimia en un grado sumamente importante. Lo es tanto que es inevitable hablar de una alquimia espiritual o interna sin dejar claro que siempre debe estar acompañada de una vía exterior o material. En esta última vía el punto se pone sobre la necesidad de obrar, y no sólo teorizar: la acción es necesaria para una verdadera *transmutación*, no sólo de los metales que manipulaban (en los que sin duda se veían reflejados), sino, sobre todo del alquimista mismo. De esta manera, como bien ha señalado Carl G. Jung en *Psicología y Alquimia*¹⁰⁵:

Cierto es que los trabajos que realizaban con la materia representaban un serio intento de penetrar la esencia de las transformaciones químicas, pero al mismo tiempo —y esto frecuentemente en medida preponderante— era también la representación de un proceso psíquico de curso paralelo que podía proyectarse a la química desconocida de la materia con mayor facilidad por cuanto tal proceso es natural e inconsciente, precisamente como la misteriosa transformación de la materia.¹⁰⁶

O, como expresa Juan Eslava Galván, un estudioso de la influencia de la alquimia en la literatura española:

El aspecto físico de la transmutación de los metales viles en oro no era más que la apoyatura de la propia transmutación interior del Adepto o iniciado en la alquimia: el acceso de su alma a un estado superior de conocimiento y percepción, su aproximación a la sabiduría divina, un

¹⁰⁴ Aquí se inserta por supuesto la idea del hombre como microcosmos de un macrocosmos.

¹⁰⁵ Jung es considerado como el reformador de la Alquimia en el siglo XX. Su innovación se vio reflejada en el terreno de la Psicología porque utiliza la alquimia como un ejemplo de lo que se desarrolla en la psique humana y que él reconoce como aquel “proceso de individuación” que se experimenta de forma esotérica —es decir, misteriosa y secreta— y “que cambia a las personas en la profundidad de su ser, amplía su conciencia y lleva a la madurez de toda personalidad” (Gerhard Wehr, “C. G. Jung en el contexto del esoterismo cristiano”, en *Espiritualidad de los movimientos esotéricos modernos*, p. 506). Jung lo enuncia así: “el proceso del devenir de la personalidad” (Carl Gustav Jung, *Psicología y Alquimia*, México: Tomo, 2007, p. 50).

¹⁰⁶ Carl Gustav Jung, *op. cit.*, p. 50.

ennoblecimiento esencial de su espíritu que se operaba paralelamente al de la materia que estaba manipulando en el crisol.¹⁰⁷

Además, hay que dejar claro de una vez por todas que los verdaderos alquimistas (es decir, los que fomentaban las dos vías como transformación del ser) desdeñaban a esos otros embaucadores obsesionados con el oro y que se adueñaban del nombre sin razón, a quienes llamaban “sopladores, carboneros o cocineros”. Esto fue lo que en parte, como apunta Eslava Galván, propició el *secretismo* entre los alquimistas pues,

para defenderse de su intromisión en el cerrado círculo de los iniciados o Filósofos que ellos formaban, procuraban transmitir sus conocimientos solamente por vía oral a discípulos de toda confianza o, en el caso de ponerlos por escrito, lo hacían recurriendo a oscuros símbolos y complejas alegorías que solamente fueran comprendidas por los sabios.¹⁰⁸

Sin duda este lenguaje cifrado en los grabados y expresiones escritas que los acompañaban está claramente relacionado con la idea de *secreto* e iniciación. Sin embargo, me parece que, una vez más el disfraz se hace necesario para garantizar también que con esa dificultad el esfuerzo del adepto sea dirigido a la obtención de un conocimiento (o gnosis) verdadero. En ese sentido aquí se ve reflejada la idea de *imaginación* como facultad necesaria para adquirir y al mismo tiempo para transmitir dicho conocimiento que se encuentra dramatizado o alegorizado en los múltiples grabados alquímicos, de los que siempre será necesario señalar su carácter simbólico.

Gnosticismo Cátaro

El gnosticismo de los cátaros (aunque esta comunidad sólo sea un exponente del gnosticismo) era dualista, es decir, su cosmovisión estaba fundamentada en la creencia de dos principios: uno totalmente bondadoso cuya constitución era puro espíritu; y el otro, demoniaco de constitución corporal. Con esta idea los gnósticos intentaron acabar con el problema de la presencia del mal en el cristianismo; pues para ellos un Dios de bondad nunca habría podido permitir el surgimiento del mal. En esta visión eminentemente pesimista, se percibe al mundo como algo perverso en tanto creación maligna; el alma (buena) está encerrada en un cuerpo mortal debido a un engaño de ese Dios maligno. Malcolm D’Lambert refiere dos tendencias del pensamiento gnóstico cátaro: el mitigado, que aceptaba a Satán como “un ángel bueno, o un hijo de Dios, que cayó arrastrando a otros ángeles, [a partir de allí] creó entonces el mundo visible y con él los cuerpos,

¹⁰⁷ Juan Eslava Galván, *Cinco tratados españoles de alquimia*, Madrid: Tecnos, 1987, p. 14.

¹⁰⁸ *Idem.*

en los que encerró a los ángeles caídos”.¹⁰⁹ Y el gnosticismo radical (el característico y más difundido) cuya afirmación era que “había un dios maligno, eterno y de poderes iguales a los del Dios bueno, y la caída y aprisionamiento de ángeles en los cuerpos fue resultado de una invasión del cielo, en la que resultaron capturados los ángeles, a los que encerró en los cuerpos contra su voluntad. En esta versión el principio del mal y su creación nunca tendrá fin, aunque los ángeles buenos fuesen liberados de su prisión”.¹¹⁰

De tal suerte, el aspecto de la *naturaleza* como contenido cifrado del mundo superior está vedado en el catarismo. El conocimiento sólo era posible en un plano intelectual o espiritual y para lograrlo hacía falta desapegarse completamente de lo mundano. Por tal motivo las prácticas ascéticas extremas eran requisito obligatorio en la comunidad si se aspiraba al grado de perfecto: no se debía comer carne ni tener contacto sexual, así como ostentar cualquier signo de bienestar material (como prendas lujosas o calzado). Su ascetismo también era moral: el perfecto no debía mentir, tampoco jurar, hacer la guerra, matar animales, pero sobre todo estaba prohibida “la cobardía ante el sufrimiento y la muerte [ya que] los cátaros consideraban que la primera de las virtudes, la única que trasciende la muerte, la que permite y condiciona todas las demás, es el valor”.¹¹¹

El *secreto* y la *mediación*, sin embargo, se encuentran aquí de forma similar a los otros dos sistemas. Es decir, hay adeptos instruidos por maestros de más categoría, llamados “perfectos”, y estos discípulos, para obtener ese grado son iniciados en una ceremonia ritual, llamada “Consolament” en la que se repetían oraciones determinadas que permitían al adepto llamar “Padre” a Dios, puesto que, por fin, después del arduo trabajo ascético, el “alma y el espíritu [separados desde la caída] se reunían, y aquélla salía del poder de Satán”.¹¹²

La idea de *correspondencia* entre este mundo y el divino es peculiar, como se puede observar. Dicha relación está rota y el practicante del Catarismo debía restaurar la conexión por medio de la única cosa inmortal: el alma humana. Y en ese sentido se debe entender la palabra gnosis: conocimiento y no fe: conquista tras un trabajo arduo y nunca la espera pasiva de la salvación. Rechazo voluntario de la materia en favor del espíritu. Partiendo de esta concepción, la

¹⁰⁹ Malcolm D’Lambert, *La herejía medieval. Movimientos populares: de los bogomilos a los husitas*, Versión castellana de Demetrio Castro Alfín, Madrid: Taurus, 1986, p. 139.

¹¹⁰ *Idem.*

¹¹¹ Rene Nelli, *Los cátaros*, México: Martínez Roca, 1989, p. 82.

¹¹² Malcolm D’Lambert, *op. cit.*, p. 126.

idea de *transmutación* es radical, no se manifiesta en la materia, sino en el alma, al poder liberarse de su atadura corporal y cumplir la promesa de unión con el espíritu.

Por último, para transmitir su ideología se valían de historias muy cercanas a las bíblicas pero en las que “se forzaban muchos de los pasajes de la Escritura con contenido de renunciación al mundo para hacer ver que Cristo y los Apóstoles rechazaban las cosas materiales”.¹¹³

Como se ve, el gnosticismo de los cátaros puede ser considerado *esotérico* porque sin duda cumple con varios de sus preceptos; en particular el carácter *secreto* de sus rituales y, más importante todavía: su concepción del mundo espiritual como un trabajo completamente imaginativo porque al no poder mostrarse en lo mundano siempre se entra en el terreno del intelecto, de la imaginación.

¹¹³ Malcolm D’Lambert, *op. cit.*, p. 137.

2.2. Mística en el poema

En el apartado anterior se explicó la mística dentro de una forma esotérica de espiritualidad. En este capítulo se propone estudiar puntualmente la compleja red de posturas que han pretendido, a lo largo de la historia, explicar el fenómeno místico, para después enfocar la tradición mística en la que se inserta Claudia Posadas. Este primer análisis servirá para después estudiar la relación del lenguaje místico con el poético y, sobre todo, entender cómo la autora articula los símbolos e ideas fundamentales de la mística para crear un poema afiliado intrínsecamente a este tipo de búsqueda espiritual.

2.2.1. Perspectivas metodológicas en el estudio contemporáneo de la mística

Tomando en cuenta que en la mayoría de las religiones del mundo se han desarrollado sistemas espirituales a los que se les ha dado el adjetivo de *místicos*. ¿Se puede hablar de algo así como la *esencia* de lo místico? ¿O se trata más bien de una búsqueda humana que, dependiendo de los contextos de las propias tradiciones, se desenvuelve en determinados momentos de la vida espiritual, sobre todo cuando la liturgia, los dogmas institucionales o la percepción de una degradación de los valores fundamentales, parecen no responder a las necesidades del individuo religioso?

Siguiendo el análisis completísimo que hace Juan Martín Velasco del fenómeno místico, el primer punto de vista fue adoptado en la primera mitad del siglo XX, por el modelo epistemológico “perennialista”, “universalista” o “esencialista”. Dada la semejanza fundamental percibida en todas las manifestaciones de la mística, sobre todo a través de los relatos en que se describe la experiencia, este modelo se condujo por el presupuesto de que “todas las manifestaciones de la mística son las expresiones variadas de una idéntica experiencia o, al menos, de un reducido número de experiencias”.¹¹⁴ Ya en el siglo XIX, Friedrich Schleiermacher (1768-1834), basado en una tradición—“que se remontaba a la Ilustración, a I. Kant [«teísmo» y «religión moral»] y a la reacción de la filosofía romántica de la religión”,¹¹⁵ este estudioso “había ido identificando por debajo de las diferencias institucionales, dogmáticas, rituales, un núcleo esencial de la religión [...] una experiencia radical, idéntica en todas las religiones [...]: la

¹¹⁴ Juan Martín Velasco, *El fenómeno místico. Estudio comparado*, Madrid: Trotta, 1999, p. 38.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 36.

experiencia de un contacto directo, de una unión estrecha, del hombre con la verdadera realidad, representada bajo formas diferentes como lo Absoluto, lo divino, Dios, el Uno, el Brahman, por las diferentes doctrinas religiosas o teológicas”.¹¹⁶

A través de esta afirmación surgieron otros autores que desarrollaron, dándole diversas perspectivas, este modelo. La doctrina de Radhakrishnan (1888-1975) [*East and West in Religion*, 1933] promulgaba la “unidad de la verdad religiosa, por debajo de la verdad de las tradiciones”.¹¹⁷ Siguiendo esta línea se encuentra la teoría subyacente en las obras de Aldous Huxley [*La filosofía perenne*, 1977]; Frithjof Schuon [*De la divinidad trascendente de las religiones*, 1948]; René Guénon [en la mayoría de sus libros, pero se puede citar *Oriente y Occidente*, 1924]; Ananda Comaraswamy [obra vastísima: se han contabilizado alrededor de 627 libros y artículos publicados, véase *La filosofía cristiana y oriental del arte*, 1943] y Seyyed Hossein Nasr [*Knowledge and the sacred*, 1981].¹¹⁸

El punto fuerte, deduzco, de la teoría de la unidad de todas las experiencias místicas se encuentra en la tolerancia. Porque creer en una esencia (la mística) subyacente en todas las religiones nos identifica con el otro, la alteridad tajante se desvanece. Sin embargo su noción reduccionista no abarca la verdadera complejidad del asunto. Como señala Martín Velasco,

Todas estas posturas han entrado en una crisis en las últimas décadas. En primer lugar se les reprochó proceder a comparaciones demasiado sumarias, ignorar las diferencias de cada tradición y ver reflejados con demasiada facilidad los rasgos de la propia tradición, o de la forma de experiencia que aprioricamente habían privilegiado como fundamental.¹¹⁹

Por eso el enfoque epistemológico, y en consecuencia interpretativo, cambió. Dicha transformación ocurrió primero en la psicología y “desembocó en la perspectiva de la lingüística y la sociolingüística”.¹²⁰ El nuevo modelo fue llamado constructivista y giraba en torno a “Ludwig Wittgenstein [1889-1951], con su necesaria referencia al uso del lenguaje, a la

¹¹⁶ *Idem.*

¹¹⁷ Juan Martín Velasco, *op. cit.*, pp. 36-37.

¹¹⁸ Velasco también incluye, aunque con sus respectivas divergencias en cuanto al objetivo del estudio de la mística en cada uno, a Evelyn Underhill [*Mysticism*, 1918]; Rudolph Otto [*Mystique d'Orient et mystique d'Occident*, 1951]; Robert Charles Zaehner [*Mysticism sacred and profane*, 1957]; Ninian Smart [“Interpretation and Mystical Experience”, 1965] y Walter Terence Stace [*Mysticism and Philosophy*, 1961]. Tal vez esto sea así porque —como indica un estudio de Jeffrey J. Kripal sobre la obra de Underhill y Zaehner— a pesar de ser críticos de la mística su posición no deja de ser la de un fiel creyente de la necesidad imperante de espiritualidad en la era moderna.

¹¹⁹ Juan Martín Velasco, *op. cit.*, p. 38.

¹²⁰ *Idem.*

experiencia que en él se expresa y a la comunidad que se entiende con ese lenguaje”.¹²¹ Para Velasco, además de esta evidente influencia, también es importante considerar “la situación de pluralismo en el terreno cultural y religioso y las conclusiones de la antropología cultural sobre el «alcance noético» de la cultura”.¹²²

Los más significativos representantes de este sistema fueron Steven Katz, Robert Gimello, Hans Penner, Wayne Proudfoot, J. Hick, entre otros. Pensaban que en todas las manifestaciones de la mística influyen las diversas culturas en las que se inscriben y por lo tanto existe un “proceso de diferenciación de la experiencia mística en los esquemas y símbolos de comunidades religiosas establecidas [el cual] es experiencial y no tiene lugar tan solo en el proceso posexperiencial de referir e interpretar dicha experiencia. Tal proceso actúa antes, durante y después de la experiencia”.¹²³ Esto es así porque la mística no deja de ser una experiencia como cualquier otra, por lo que se somete a “procesos formativos y constructivos del lenguaje y la cultura”.¹²⁴ En toda experiencia, además, está implícita la memoria y la expectativa de lo que va a —o tiene que— ocurrir según determinados símbolos o historias ya consolidadas. En pocas palabras, depende del contexto.

No obstante lo novedoso de esta teoría, sobre todo en el reconocimiento de la diferencia dentro del estudio de la experiencia mística, casi los mismos autores que la defienden “estiman que esa afirmación ha sido llevada demasiado lejos; ha pasado de la afirmación de la influencia a la de la necesidad de esa influencia; de la existencia de la influencia a la reducción de la experiencia a esa influencia”.¹²⁵ Recuerdan así, que a pesar de las diferencias culturales, hay, sin duda, semejanzas probadas en un abundante campo de estudio de las religiones comparadas. “Entre ellas destaca la referencia a «experiencias sin contenido», «acontecimientos de pura conciencia», «conciencia pura», etc., características de estados místicos avanzados, una de cuyas etapas consiste justamente en el vaciamiento de la conciencia de todo contenido determinado sensible, imaginario e incluso mental o volitivo”.¹²⁶

Lo que se propone entonces es un camino intermedio que permita establecer diálogos sin olvidar las diferencias. Porque, como señala Velasco,

¹²¹ Juan Martín Velasco, *op. cit.*, p. 39.

¹²² *Idem.*

¹²³ Juan Martín Velasco, *op. cit.*, p. 40.

¹²⁴ *Idem.*

¹²⁵ Juan Martín Velasco, *op. cit.*, p. 41.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 42.

La toma de conciencia de la pluralidad de las formas no debe ocultarnos la existencia del hecho humano que todas ellas constituyen y la necesidad de dar cuenta racionalmente de él, de forma que se haga justicia al mismo tiempo a la pluralidad de sus formas y a la convergencia de todas ellas en un hecho común [...] El problema se plantea en términos semejantes en relación con todos los aspectos importantes del fenómeno humano: lenguaje, arte, filosofía, religión.¹²⁷

Es decir, considerar la mística como *fenómeno humano*. Y las manifestaciones del fenómeno de la mística son: primero, el lenguaje; después, fenómenos extraordinarios como la levitación, la aparición de estigmas o el ayuno prolongado; y por último, la historia de la mística dentro de cada tradición.

En este capítulo intentaré abarcar dos de estas tres características del fenómeno místico. La historia de la mística en la tradición cristiana, que, a primera vista, parece ser la fuente de Claudia Posadas. El lenguaje que, por obvias razones, es fundamental para el análisis del poema. Los fenómenos extraordinarios y ciertas prácticas ascéticas poco importan en este estudio porque no aparecen ni siquiera mencionados en el poema, aunque sean parte de la historia de los místicos a los que se refiere la autora, como los ayunos constantes y dolores físicos tormentosos de Hildegard von Bingen. Pero Claudia Posadas no es una mística, sino una poeta, por lo tanto es necesario recordar que el uso de elementos de la mística relacionados con el lenguaje y la simbología sirven a una labor artística que logra una *poesía mística* que dialoga con el pasado y el presente.

2.2.2. ¿Mística cristiana?

Atendiendo a los epígrafes y alusiones insertas en el *Liber Scivias*, los intertextos del poema relativos a la mística son las obras de tres personajes fundamentales de la mística *cristiana*: Teresa de Ávila, San Juan de la Cruz y Hildegard von Bingen. Por lo cual, para hablar del libro de Claudia Posadas se vuelve necesario, primero, establecer un estado de la cuestión de la mística cristiana, con todas sus dificultades e influencias.

Se ha cuestionado el hecho de que exista una auténtica mística cristiana, originalmente cristiana, sino que tal vez podría ser el resultado del influjo de corrientes neoplatónicas o gnósticas. La principal razón para pensar que la mística cristiana se formó con ideas provenientes de otras tradiciones es que el término no aparece mencionado ni en el Nuevo Testamento ni en

¹²⁷ *Ibidem*, p. 44.

los Padres Apostólicos, sino que surge en el siglo III y se afianza hasta el siglo XVI, con las figuras representativas del misticismo español.

Junto con esta problemática también se plantea la dificultad de analizar las diversas manifestaciones de místicos cristianos que ha habido a lo largo de la historia. Desde los primeros siglos del Cristianismo hasta la Edad Media, el Renacimiento y la Modernidad, pero también, señala Velasco, de los místicos “en las escuelas de las diferentes regiones y países: escuelas del norte de Europa: místicos renano-flamencos e ingleses y místicos italianos, españoles y franceses; en mujeres —muy numerosas en la Edad Media— y varones; en las formas monásticas y de las diferentes familias religiosas, y las representadas por cristianos y cristianas laicos; en las formas nacidas en las Iglesias surgidas de la Reforma y las propias de la tradición católica”.¹²⁸

Para tratar de salvar las dificultades, Velasco hace un recorrido por las figuras más representativas que se han proclamado dentro de una mística cristiana. Pues haciendo esto, a la par que se pueden sacar los elementos propiamente cristianos (que sí los hay), también se pueden ver, aunque sea en forma individual —pero que sin duda influye en lo general hasta volverse paradigmático— cuáles han sido las diversas tradiciones que se insertan en el cristianismo para conformarlo tal como se puede entender en la actualidad.

En primer lugar: Jesucristo. Hay quien piensa que “la figura de Jesús presente en los Evangelios, sobre todo en los sinópticos, coincide más con la de un profeta del reino de Dios que con la de un visionario”.¹²⁹ También está el hecho de que, como “R. Schnackenburg afirmaba con toda rotundidad: «la religión revelada y ligada a la historia presente en la Biblia no deja lugar alguno a la mística (entendida como técnica de concentración ajena a la historia)»”.¹³⁰

Sin embargo, lo que permite afirmar que haya mística en el Nuevo Testamento es el hecho de que “toda experiencia cristiana tiene su origen en la vida y en la experiencia de Jesucristo”. Además, en cuanto a las obras apostólicas, “en relación con San Pablo son muchos los autores que ven en la descripción de su experiencia extática un paradigma de las experiencias vividas por los místicos cristianos”.¹³¹ Por esto, es posible decir que “el conocimiento de Dios” que se propone en el Nuevo Testamento dota al cristianismo de una dimensión estética porque en los escritos del *corpus paulino* y *joánico* se plantea su eminente carácter experiencial a través de los

¹²⁸ Juan Martín Velasco, *op. cit.*, p. 210.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 211.

¹³⁰ Referido por Velasco, en *op. cit.*, p. 210.

¹³¹ *Ibidem*, p. 211.

siguientes elementos: “la referencia al amor como forma más perfecta de conocimiento de Dios, la comprensión de la fe como contacto vivido, aunque en la oscuridad, con el misterio de Dios; la referencia al «ver» [innegable herencia griega] que acompaña al creer y la nueva forma de relación con Jesucristo que instaura, que lleva a Pablo a utilizar la expresión «vivir en Cristo», pertenecer a su cuerpo, y a expresiones de sabor tan claramente místico como «vivo yo, pero no yo; es Cristo quien vive en mí»”.¹³²

En el *corpus joánico*, por su parte, se habla del contacto experiencial “con el Verbo de la vida”, además la idea de la fe será relevante porque es la única forma de “ver”; también se establecerá con San Juan una “nueva relación del creyente con Dios en términos de inhabitación, de permanencia en él y de relación estrecha como la de la vid y los sarmientos”.¹³³

Después de Pablo y Juan, viene una fase patristica (padres de la Iglesia) con la obra de Clemente de Alejandría (150-215), Orígenes (185-253) y, sobre todo Gregorio de Nisa (330-394 aprox.). Este último, en *Vida de Moisés* establece elementos de la mística cristiana que influirán a Pseudo Dioniso Areopagita y, a través de éste a muchos místicos posteriores. En dicha obra, Gregorio de Nisa,

Describe el desarrollo de la experiencia de Dios, más que como una progresiva iluminación, como una profundización de la conciencia de la oscuridad. De la zarza ardiente (Éx 3,2-6), a la subida al Sinaí (Éx 19,17-23) y la experiencia culminante de la hendidura de la roca (Éx 33,17-23), el itinerario de Moisés le lleva de la luz a la nube y de la más profunda oscuridad, ya que, cuanto más cerca de Dios llega el alma, tanto más se hace consciente de su inagotable incognoscibilidad.¹³⁴

Esto es relevante porque ya se encuentra aquí la idea del camino ascético con sus tres vías: purgativa (fuego), iluminativa (ascensión) y unión (hendidura en la roca). La siguiente etapa es la del monacato cristiano. Éste se divide en el oriental y occidental.¹³⁵ Del primero sobresalen Simeón de Mesopotamia (*Homilías de Macario*), Efrén Sirio y Diodoco de Fotice. En el monacato occidental se cuentan a San Agustín, y el ya mencionado Pseudo Dionisio. Todos

¹³² *Ibidem*, p. 212.

¹³³ *Idem*.

¹³⁴ Juan Martín Velasco, *op. cit.*, p. 213.

¹³⁵ Las diferencias entre las tradiciones oriental y occidental del cristianismo se derivaron inicialmente de las diferencias lingüísticas y socioculturales entre el Imperio romano de Occidente y el Imperio bizantino. Como el mundo Occidental (es decir Europa) utilizaba el latín como su "lingua franca" y el Oriental (es decir Oriente Medio, Asia y el Norte de África) utilizaba el griego Koiné para transmitir sus escritos, los desarrollos teológicos de cada parte no llegaban a la otra con fluidez, pues la traducción se hacía muy difícil por costo y logística. Este ha sido uno de los motivos por el que el estudio de la mística cristiana se complica.

coinciden en que las prácticas que llevan al conocimiento de Dios son la ascesis y la oración. Sin embargo San Agustín aporta temas del neoplatonismo de Plotino y el monaquismo egipcio de Juan Casiano. Mientras que Dionisio Areopagita introduce “la expresión «mística teológica» y el primer tratado sistemático que la desarrolla”, en el que implanta además la idea tan fecunda de la “teología apofática o negativa —más adecuada para hablar de Dios que la catafática o afirmativa— que no se funda en el hecho de que Dios no posee las perfecciones a las que se refieren las negaciones, sino que las trasciende [...Por eso] al final del proceso [místico] el alma va a unirse con Dios en la «oculta nube del no saber» y a conocerle con una forma de «no saber» que supera el entendimiento”.¹³⁶

En la Edad Media existen varios núcleos espirituales de importancia. El primero de ellos es la orden del Císter que gira en torno a la reforma de Fernando de Claraval, “iniciador de la *via affectiva*, es decir de la propuesta del amor como el camino por excelencia para acceder al conocimiento y llegar a la unión con Dios. De ahí la importancia del *Cantar de los Cantares* como fuente de reflexión y de los misterios de la vida de Jesús como objeto de su contemplación”.¹³⁷ También es necesario mencionar a Ramon Llull, que no entra en la mística cristiana solamente pero es considerado el autor de “la más completa suma mística medieval”, además de que en una de sus obras fundamentales, *El libro del amigo y el amado*, se puede encontrar esta idea del amor intelectual como fundamento de la mística.

El segundo núcleo medieval es de suma importancia para el poema de Claudia Posadas. Diversos grupos de mujeres en órdenes religiosas que comparten el hecho de manifestar frecuentemente fenómenos paranormales como los mencionados más arriba: levitaciones, estigmas, visiones; además de coincidir en ideas específicas de Dios y Jesucristo:

proclividad a la valoración de lo corporal: los sufrimientos de la pasión, la devoción a la eucaristía, centralidad del amor vivido de la forma más intensa y con fuerte repercusión en el área de los sentimientos y en la corporalidad, que ha dado lugar a hablar de la *Minnemystik*, la mística amorosa como forma particular de mística; y, sobre todo, la representación de la relación con Dios y con Jesucristo en términos esponsales y la vivencia de la unión con Dios como matrimonio espiritual, lo que ha llevado a hablar de una *Brautmystik*, es decir, una mística nupcial.¹³⁸

¹³⁶ Juan Martín Velasco, *op. cit.*, p. 214.

¹³⁷ Juan Martín Velasco, *op. cit.*, p. 215.

¹³⁸ *Idem.*

Entre estas mujeres destaca, por supuesto, Hildegard von Bingen (1098-1179). En su trilogía de obras místicas y visionarias, de tono profético (*Liber Scivias*, *Liber vitae meritorum*, *Liber divinorum operum*) se notan varias innovaciones. No hay camino ascético, sino que su conocimiento de Jesucristo le es otorgado, se da por revelación. Sus famosas visiones, como refiere ella misma, no eran buscadas, sino que viajaba entre el cielo y la tierra, aún a su pesar y sin perder el conocimiento: iba “de la *vita activa* a la *contemplativa* y de la *contemplativa* a la *activa*, siendo justamente esa *vita mixta* característica de la vida espiritual de Occidente. Pero incluso durante la visión, Hildegard no sufría trance extático y no perdía el contacto con el mundo”.¹³⁹ Ella afirmaba también que todo lo que había de sabiduría en sus escritos era virtud divina, pues era una mujer iletrada. Cuestión que, según han demostrado estudiosos contemporáneos, es compleja porque a pesar de no poder descartar la veracidad de sus visiones, el contenido de las mismas habla de una persona que conocía perfectamente la tradición mística y latina. Victoria Cirlot, traductora e investigadora de la obra de Hildegard von Bingen en lengua española, refiere sobre este aspecto, al estudio de Hans Liebeschütz (1930) porque, al realizar un análisis de la obra de “Hugo de San Víctor, la psicomaquia entre vicios y virtudes transmitida a la cultura cristiana desde Prudencio (s. IV) y Ambrosius Autpertus (s. VIII), la exégesis patristica, le sirvieron a Liebeschütz para situar a Hildegard en su mundo”. Además, “la comparación sistemática de algunos de los pasajes de su obra con otros de *El Pastor de Hermas* (s. II) le permitieron también argumentar la profunda cultura de Hildegard, y así, desde el tono general hasta la cita textual concreta, todo ello vino a transformar la imagen de la visionaria como «pobre e iletrada mujer»”.¹⁴⁰ Incluso su estilo alegórico es propio de la época.

El último rasgo fundamental es que Hildegard tenía la obligación de comunicar sus visiones. De manera que la literatura adquiere un valor relevante, junto con la música y la pintura, porque para ella “el arte es mediación, camino que conduce de la tierra al cielo, de lo visible a lo invisible”.¹⁴¹ Tomar en cuenta estas consideraciones (sobre todo lo referente a la visión y a la labor artística) será de gran utilidad para el análisis del poema de Claudia Posadas.

Ahora bien, el tercer núcleo medieval está representado por el Maestro Eckhart quien estipula la mística de la esencia (*Wesenmystik*), mística del ser (*Seinsmystik*) o especulativa.

¹³⁹ Victoria Cirlot (ed), *Vida y Visiones de Hildegard von Bingen*, Madrid: Siruela, 2001, p. 18.

¹⁴⁰ *Ibidem*, pp. 304-305.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 20.

Resumiendo, lo que ocurre a lo largo de la época medieval es un cambio en el paradigma de la mística cristiana. La *experiencia* como tal y la *transformación del ser* van desplazando al Misterio en la oscuridad. Esto mismo se profundizará en el Renacimiento sobre todo en los autores de la mística española, Santa Teresa y San Juan de la Cruz. Pero antes de analizarlos en su justa complejidad—debido a que serán de suma importancia en mi lectura del libro de Posadas—terminaré la semblanza de la mística cristiana.

En el siglo XVII, con la escuela francesa de espiritualidad surgen todavía nombres importantes, otra vez mujeres: Teresa de Lisieux, Isabel de la Trinidad, miembros de la orden del Carmelo Teresiano, llamado así en honor a Teresa de Ávila, lo cual revela su filiación con la vía mística propuesta por la Santa. El surgimiento de esta escuela en tiempos de disputas teológicas entre los *reformadores* (protestantes hugonotes en Francia) y ortodoxos (católicos) —causantes de un ambiente de confusión e incluso de avisos de secularización— indica que este tipo de espiritualidad seguía siendo un camino transitable un poco al margen de la inestabilidad teológica.

Aquí podríamos concluir este breve recorrido por algunos de los nombres más importantes de quienes configuraron la historia de la mística cristiana. A la luz de lo anterior se pueden señalar los rasgos específicos que definen, o delimitan, qué es lo que separa, en su línea más general, a una mística cristiana, de cualquier otra:

Misterio

Presente en la primera etapa, es decir, en la literatura del Nuevo Testamento y los Padres de la Iglesia. Es la idea de que la verdadera experiencia es intraducible porque constituye un auténtico enigma. Se señala por eso la oscuridad, el entendimiento en la noche. El hecho de tratar de expresar la experiencia, la degrada y se convierte así en “misticismo”: ya no hay mística, sólo fórmulas de ella. Esto, sin embargo, no es muy distinto en otras culturas;

lo que en realidad constituye la originalidad de la experiencia mística cristiana es la peculiaridad de la manifestación de ese Misterio [... el cual] es, en primer lugar, el Dios personal de una tradición monoteísta y profética. Es, al mismo tiempo, el misterio del Dios encarnado: Jesucristo, en quien tenemos acceso al Padre en el Espíritu. Es, en tercer lugar, el Misterio que, en virtud de la encarnación y en continuidad con la revelación veterotestamentaria de Dios, se desvela en la historia de los hombres y la encamina hacia sí como su término escatológico. Es además, el Misterio al que el hombre se adhiere por la fe

como única forma de respuesta. Es, por último, el Misterio que convoca a los creyentes en la comunión de la Iglesia como germen del reino de Dios, meta de la historia.¹⁴²

Fe

La experiencia verdadera se logra por la fe que también es esperanza y caridad. Condición indispensable para acceder al Misterio.

Trinidad

Referencias a la certeza de que conocemos a Dios a través del Espíritu revelado por su Hijo. “Dios Padre, Dios Hijo, Dios Espíritu Santo”.

Cristo

Aunque se parte de la noción de la Trinidad, el centro del Misterio es Jesucristo. Toda lucubración acerca de la naturaleza de la divinidad se limita a lograr acceder al Misterio de la naturaleza divina en la humanidad de Cristo. Porque si no se caería en el gnosticismo o el neoplatonismo o hasta en ideas del Absoluto (trascendencia, lo Uno) propias de místicas orientales; derivando así en idolatría. Por eso se entiende, sobre todo en las obras de mujeres místicas, pero también en San Juan, que el amor del alma logre, con cada nueva etapa del proceso ascético, un mejor conocimiento de su Amado, Jesucristo. Esta concepción dual de Cristo presenta problemas de orden teológico:

El místico cristiano, reconociendo el valor revelador de la humanidad de Jesucristo, [pasa] también por momentos en los que su imagen se le difumina y llama la atención sobre la necesidad de superar un cierto uso «apegado» de esa imagen, y la de aceptar que Dios la retire en determinadas fases del itinerario hacia él, justamente para llegar no a la eliminación de Jesucristo y de la fe en él, sino a un conocimiento más profundo de los misterios que esa humanidad de Jesucristo encierra.¹⁴³

Dicha postura será adoptada por Santa Teresa quien, sin dejar de tender a Jesucristo, habrá momentos en que no puede “retornar a su humanidad”; porque a pesar de reconocerla como el umbral, nunca es el soberano Misterio de Cristo.

Estas han sido las líneas generales de la mística cristiana, San Juan y Santa Teresa se inscriben dentro de estas características —tal vez impuestas o buscadas para ampararse de la fuerte

¹⁴² Juan Martín Velasco, *op. cit.*, p. 218.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 228.

persecución eclesiástica— pero su genialidad, tanto literaria como simbólica, radica en que se apoyan o se inspiran en otras tradiciones. Esto es lo que trazaré en los siguientes puntos.

San Juan y el sufismo (mística musulmana)

Teólogo y místico, San Juan de la Cruz (1542-1591) fundó la orden de los Carmelitas descalzos junto a Santa Teresa en 1562. Es considerado, y con razón, un poeta ejemplar porque encuentra en los recursos de la poesía la manera de comunicar cómo vive su experiencia. Pero su originalidad reside, como señala Luce López-Baralt, en que en *El cántico espiritual* inserta un rasgo estilístico propio de la era moderna: la metáfora que vino a sustituir a la alegoría porque para él ya no es suficiente la alegoría de Hildegard y sus contemporáneos: “Lo que el santo está llevando a cabo en el fondo es el establecimiento de la metáfora a base de las asociaciones irracionales (mejor, a-rationales) que nos producen los elementos que la constituyen”.¹⁴⁴

Con este recurso San Juan buscaba transmitir el Misterio a través de la complejidad de un lenguaje poético muy particular: oscuro. La prosa hubiera significado revelar de forma vulgar, y por lo tanto ineficaz, ese *algo* (la unión con el Amado) que tiene como característica fundamental ser inefable:

La experiencia espiritual del santo es también, por esencia, a-razional, a-conceptual, a-lingüística. También San Juan es capaz de hacer llegar al lector estas cualidades de su trance. Para poderlo lograr con el uso de un instrumento a todas luces incompatible con tal empresa, San Juan tiene que desconceptualizar el lenguaje y desmentir su natural capacidad de alusión. [...] Pero he aquí el prodigio: esta anulación final del lenguaje le es útil a San Juan para ofrecernos algo más de su terrible mensaje poético [...]: La lengua humana no sirve para tales empresas [místicas...] Pero el fracaso mismo nos ayuda a intuir la magnitud del irreproducible éxtasis del reformador carmelita [y así] acierta a comunicarnos su experiencia espiritual.¹⁴⁵

Esto es así porque San Juan es místico antes que poeta. La poesía sirve aquí a la mística, aunque su exploración del lenguaje sea realmente extraordinaria y fecunda, además, no hay que olvidar que su consagración se la debe a su poesía.

Ahora bien, otra de las cualidades de *El cántico espiritual* es su simbología cimentada en fuentes no exclusivamente cristianas. En primer lugar hay que señalar su filiación con la *Biblia* y, en específico con el *Cantar de los cantares*. Es evidente que la “anécdota” del Cántico imita a la

¹⁴⁴ Luce López-Baralt, *San Juan de la Cruz y el Islam. Estudio sobre las filiaciones semíticas de su literatura mística*, México, El Colegio de México, 1985, p. 23.

¹⁴⁵ *Ibidem*, pp. 84-85.

del Cantar: en ambos se relata la unión espiritual personificando al alma como una mujer — amante devota— y a Dios como el Amado—esposo—.

Pero la influencia más importante es la que analiza Luce López-Baralt en *San Juan de la Cruz y el Islam*. La estudiosa se basa en la teoría de Dámaso Alonso y otros arabistas sobre la filiación del santo al misticismo musulmán o sufismo. La relación que tuvo la España cristiana por más de ocho siglos con el Islam hace perfectamente posible esta influencia, aunque no se haya podido saber con exactitud, todavía, la obra o el autor en el que se basa San Juan. Teniendo esto en cuenta, López-Baralt encuentra las relaciones eficaces entre estas dos visiones, a través del estudio de varios símbolos que eran tradicionales en la poesía sufí, pero que utilizados por San Juan en un contexto cristiano crean un efecto estético de extrañamiento. A continuación referiré los más representativos.

Primero, la *embriaguez mística*. “En la literatura mística musulmana, tras numerosos siglos de uso, se lexicaliza la equivalencia del *vino* entendido invariablemente como éxtasis místico”.¹⁴⁶ Así lo utiliza San Juan, pero no con el detalle de los sufíes. Por ejemplo, “para Ibn Arabi la manifestación de Dios se da en cuatro niveles representados por la imagen de la bebida: el primero es el del gusto o sabor, el segundo el de la bebida o vino, el tercero el del riego o extinción de la sed y el cuatro la embriaguez”.¹⁴⁷

Después está *la noche oscura del alma*. Esta idea de la noche u oscuridad ya se encuentra en la tradición cristiana, como referí arriba. Sin embargo, dado a diversos matices en la idea central se podría aventurar —señala López-Baralt— que a San Juan le llega esta concepción ya islamizada:

Ya Asín [Palacios] exploró, justo es repetir sus palabras, que el carmelita utiliza, como parte de su explicación de la noche, una terminología muy precisa que pareciera repetir muy de cerca la que siglos antes trabajaron los sadíes: el *bast* o anchura de espíritu, que es un sentimiento de consuelo y dulzura espiritual, se asocia entre ellos al día y se contrasta con el *qabd* o apretura, estado de angustia y desolación que se asocia a su vez a la noche oscura del alma, en la que Dios sume al místico para desasirlo de todo lo que no es Él.¹⁴⁸

El siguiente y último de los símbolos que presentaré en esta semblanza de la filiación islámica de San Juan, será el del *combate ascético*. La noción del progreso ascético como un combate espiritual que realizamos desde “el castillo interior” que es el alma para pelear con las

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 230.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 232.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 234.

fuerzas malignas, estaba ya enraizado en los poetas musulmanes, donde se concretiza como metáfora desde el siglo IX.¹⁴⁹ El desarrollo de estas imágenes bélicas y defensivas como actividades del místico, está íntimamente relacionado con el misticismo de Santa Teresa pero también, absolutamente, con la poesía de Claudia Posadas, objeto principal de nuestro estudio.

Santa Teresa: mística semítica (judía e islámica)

Una de las obras más famosas de Santa Teresa de Jesús se titula *Castillo interior, o Las moradas*, fue escrita por encargo con el objetivo de instruir a las monjas de su convento sobre la constitución y el perfeccionamiento del alma, puesto que ésta es la labor espiritual a ellas encomendada. La imagen del alma como un castillo interior, guarda relación, como se acaba de señalar con respecto a San Juan, con la simbología sufí. Luce López-Baralt recuerda la imagen bélica de la lucha ascética de acuerdo con los místicos musulmanes:

“el caballero espiritual” combate desde el castillo de su alma, lleno de torreones y circundado por cercos alegóricos.¹⁵⁰

Fue tan fecunda esta idea en Teresa de Ávila, que gracias a la lectura de la santa por parte de escritoras contemporáneas, sigue viva en poetas de lengua española como Angelina Muñiz-Huberman (*Morada interior*); a través de ella se inserta en la obra de Esther Seligson (*La morada en el tiempo*) y ahora cobra nuevas dimensiones en la poesía de Claudia Posadas.

La propia autora del *Liber Scivias*, me ha referido, en plática informal, que una de sus fuentes es Al-Nuri de Bagdad y su obra *Moradas de los corazones*, en la cual también se encuentra esta idea, detallada de la siguiente manera:

Allah ha creado en el corazón del creyente siete castillos con cercos y muros alrededor [...] Ordenó al creyente que se mantuviera dentro de estos castillos [...] El primer castillo cercado el de corindón (rubí) y es el conocimiento místico (ma'rifa) de Allah. Y a su alrededor hay un castillo de oro (que es la fe en Allah). A su alrededor hay un castillo de plata (que es la pureza de intención). A su alrededor hay un castillo de hierro (la conformidad con el divino beneplácito). A su alrededor hay un castillo de bronce (la ejecución de las prescripciones de Allah). Y a su alrededor hay un castillo de alumbre (el cumplimiento de los mandamientos de Allah). A su alrededor hay un castillo de barro cocido (que es la educación del alma sensitiva) [...] En el interior de estos castillos (en el castillo de rubí), Satanás no tiene manera de llegar a él.¹⁵¹

¹⁴⁹ Luce López-Baralt, *op. cit.*, p. 272.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 272.

¹⁵¹ Abu-l-Hasan Al Nuri de Bagdad, *Moradas de los corazones*, Luce López-Baralt (ed.), Madrid: Trotta, 1999.

Entonces, el castillo no es unidimensional, sino que tiene siete moradas que hay que perfeccionar para que el castillo del alma o del corazón sea impenetrable. En Santa Teresa hay también múltiples moradas que se alcanzan a través de una profundización (pues el movimiento es siempre interior) hacia el centro del alma: el corazón:

Pues consideremos que este castillo tiene, como he dicho, muchas moradas, unas en lo alto, otras en lo bajo, otras a los lados, y en el centro y mitad de todas estas tiene la más principal, que es a donde pasan las cosas de mucho secreto entre Dios y el alma.¹⁵²

Pero su idea de mística no sólo es ésta. Santa Teresa también tiene nociones fundamentales propias del misticismo judío. Una vez más esta relación se explica por la estancia de los judíos en España desde aproximadamente el siglo II, hasta su expulsión en 1492. Trece siglos a la luz, pero muchos más en la oscuridad. Después del decreto de expulsión, las familias judías que no pudieron abandonar su legítimo hogar, fueron obligadas a convertirse. Este es el caso del abuelo y el padre de Teresa de Ávila. Sin embargo, se sabe que la tradición judía fue conservada de forma encubierta por estas mismas familias. Considero que esto sucede con la obra de la santa. Sobre todo se puede notar en su concepto de *oración*.

Como Gershom Scholem ha señalado en *Grandes tendencias de la mística judía*, hay más de un tipo de misticismo en la historia del judaísmo y todos se conjugan, evolucionan o dialogan para llegar a una concepción de la palabra sagrada. La primera es la Merkabá (carroza de Dios) que va del siglo I a.C., al X. En ella se propone que el conocimiento de Dios se logra cuando se accede a la visión de la carroza y del trono de Dios, de la misma manera que se le presentó a Ezequiel. Se lograba este conocimiento a través de prácticas ascético-morales, como la penitencia y el arrepentimiento. Después está el Hasidismo en la Alemania medieval (1150-1250), de corte ascético extremista. Su ideal del piadoso o devoto (Hasidut) es preponderante. Scholem señala, basado en *El libro de los devotos*, que “hay tres cosas que caracterizan ante todo al verdadero hasid: la renuncia ascética a las cosas de este mundo, una absoluta serenidad mental, y un ascetismo altruista basado en principios y llevado al extremo”.¹⁵³

Pero es en la Cábala, desarrollada en Provenza y España del siglo XIII al XIV, de donde Santa Teresa, por evidentes razones, podría haber saciado sus aspiraciones místicas. Señala

¹⁵² Santa Teresa de Jesús, *Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1970, p. 385.

¹⁵³ Gershom Scholem, *Grandes tendencias de la mística judía*, Madrid: Siruela, 2000, p. 113.

Gerschom Scholem que la Cábala se divide en dos corrientes, la extática de los primeros cabalistas y la teosófica del *Zóhar*. En la primera, representada por Abraham Abulafia, se busca liberar el alma de sus ataduras corporales. Para ello hay que lograr ciertas condiciones que propicien la meditación en el nombre de Dios.

La corriente teosófica de la Cábala, representada por el *Zóhar*, centra su atención sobre la realidad dual de Dios. “En primer lugar, un mundo primario, que es el más profundamente oculto de todos, imperceptible e ininteligible para todos salvo para Dios: es el mundo del Ein-sof. En segundo lugar, otro mundo, ligado al primero, que posibilita el conocimiento de Dios y del cual dice la Biblia «abre las puertas para que yo pueda entrar». Es el mundo de los atributos [sefirot]”.¹⁵⁴

Aunque claramente se delimitan estas dos corrientes de la Cábala tienen en común acudir a la *oración*. Ya sea meditación en los nombres de Dios, ya sea especulación de los diez atributos de Dios, la oración es el medio por el cual se logran sus objetivos:

La originalidad de su actitud [la de los cabalistas] respecto a la oración puede considerarse bajo dos aspectos: el extenso número de oraciones escritas por místicos, y la interpretación mística de las oraciones de la antigua comunidad tradicional [... La] oración mística [...] emana de la nueva experiencia religiosa que los cabalistas podían considerar legítimamente como suya. Con frecuencia estas oraciones llevan la marca de la espontaneidad y la simplicidad, y son la justa expresión de las inquietudes comunes a todas las formas de misticismo. Pero a menudo su lenguaje es simbólico y su estilo revela el *pathos* secreto de la evocación mágica.¹⁵⁵

Pero además de esta originalidad simbólica, los cabalistas lograron formar una idea de la oración como ejercicio meditativo intencional que “cristalizó en el concepto de la *kavaná*”, es decir, la *concentración mística*. Al respecto, Angelina Muñiz-Huberman señala que este tipo de interpretación “abandona el sentido mágico de la oración y representa un proceso absolutamente mental y consciente. Exige una tensión, similar a la *intentio* de los escolásticos, en el momento de la oración, hacia la comprensión del mundo y de los objetos que nos rodean. De este modo es como puede lograrse la comunicación con Dios”.¹⁵⁶ Ésta es precisamente la idea que Santa Teresa abraza:

a cuanto yo puedo entender, la puerta para entrar en este castillo es la oración y consideración; no digo más mental que vocal, que como sea oración, ha de ser con

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 230.

¹⁵⁵ *Ibidem*, pp. 53-54.

¹⁵⁶ Angelina Muñiz-Huberman, *Las raíces y las ramas. Fuentes y derivaciones de la Cábala hispanohebraica*, México: FCE, 2003, p. 42.

consideración. Porque la que no advierte con quién habla, y lo que pide, y quién es quien pide, y a quién, no la llamo yo oración, aunque mucho menee los labios.¹⁵⁷

Aquí está la concepción teosófica del *Zóhar* porque con la oración se intenta conocer la naturaleza de Dios, advertir “a quién se habla”.

Una vez aclaradas estas cuestiones —que sin duda subyacen en el poema que me he propuesto exponer— sobre las complejidades, tanto simbólicas como históricas, a través de las influencias de otras tradiciones dentro del misticismo cristiano, podemos emprender ahora el análisis de la poética mística en el *Liber Scivias* de Claudia Posadas.

2.2.3. La paradoja de expresar lo inexpresable: lenguaje místico y poético

El hecho de que exista una literatura mística constituye en sí una gran paradoja, puesto que la mayoría de los que experimentan ese estado de comunión con la divinidad —o sentir, o contemplación de la trascendencia— coinciden rotundamente en que es inexpresable. Tal vez sea por ello que el lenguaje utilizado para comunicar dicha experiencia esté básicamente construido, a su vez, por paradojas; es decir, que los símbolos místicos se desarrollan a plenitud dentro del texto debido al tratamiento, principalmente, del nivel semántico de la lengua, aunque en ocasiones lograr el juego, o transgresión de sentido conlleva el cambio en la forma, es decir en el nivel léxico y morfosintáctico. Michael A. Sells llama a esta paradoja fundamental «dilema de la trascendencia» el cual actúa de la siguiente manera:

The transcendent must be beyond names, ineffable. In order to claim that the transcendent is beyond names, however, I must give it a name, “the transcendent”. Any statement of ineffability, “X is beyond names,” generates the aporia that the subject of the statement must be named (as X) in order for us to affirm that it is beyond names.¹⁵⁸

Sells indica que hay tres posibles salidas al dilema: el silencio; la distinción entre lo que no se puede nombrar y lo que sí: el primero es Dios en sí mismo, lo segundo son los atributos o manifestaciones de la trascendencia (lo cual recuerda la mística teosófica del *Zóhar*: Ein-Sof y Sefirot). La tercera salida es lograr un nuevo discurso, el apofático (negativo, opuesto al

¹⁵⁷ Santa Teresa de Jesús, *op. cit.*, p. 386.

¹⁵⁸ Michael A. Sells, *Mystical Languages of Unsaying*, Chicago: University of Chicago Press, 1994, p. 2. [Lo trascendente debe estar más allá de nombres, es inefable. Con el fin de afirmar que lo trascendente está más allá de nombres, no obstante, yo debo darle un nombre, “lo trascendente”. Cualquier afirmación de inefabilidad, “X está más allá de nombres”, genera la aporía de que el sujeto de la afirmación debe ser nombrado (como X) con el fin de que nosotros afirmemos que está más allá de nombres].

catafático o afirmativo), mediante transgresiones discursivas, sobre todo en las estructuras semánticas, entre las que pueden mencionarse la confusión entre el tiempo perfecto e imperfecto o entre una acción reflexiva y una irreflexiva, además de potenciar el número de referentes para un pronombre. Este tipo de discurso (apofático) es el que Sells utiliza para explicar a cinco escritores místicos de diversas tradiciones: Plotino, Juan Escoto Erigena, Ibn-Arabi, Marguerite Porete y Maister Eckhart. Las tres salidas, no obstante, se desarrollan en el momento místico culminante, es decir, el de la unión.

En la obra de Claudia Posadas estas tres soluciones forman parte de su poética. Hay silencio, no sólo provocado por los espacios en blanco entre verso y verso, palabra y palabra, que obligan a hacer una pausa en la lectura; sino, todavía más importante, hay un silencio definido como condición necesaria para la *Unio* mística. También se encuentra la distinción entre lo sin-nombre y sus manifestaciones—para ella siempre acompañadas del tiempo como circunstancia de la existencia. Por supuesto está el lenguaje apofático en la aceptación de la insuficiencia de las palabras porque limitan lo trascendente. Sin embargo, y esto es lo que nos recuerda que la autora no es mística sino poeta; al mismo tiempo, conforme avanza el poema, esta falta se supera y el acto de escritura —un ejercicio catártico— se consolida como catalizador de la plenitud.

A estas características se deben añadir otras figuras que alteran el sentido y transmiten la confusión de la experiencia. Arriba señalé que ante la paradoja inicial se utilizan más paradojas. En el *Liber Scivias* hay varias emparentadas con otras figuras de oposición, como el oxímoron o las antítesis. Pero además, también entran en juego los fragmentos largos en prosa, donde se acelera el ritmo y además se eliden los signos de puntuación con lo cual se transmite una idea de vértigo, un “mareo del pensamiento”. Desarrollaré por separado estos elementos con los cuales la autora busca comunicar un evento estructuralmente análogo al de la unión mística.

Apófasis

La autora aclara desde el inicio aquello que describí como “la paradoja de expresar lo inexpresable”. Nombrar es dar forma y por tanto limitar lo infinito. Esta es una característica de la existencia (opuesta a la trascendencia) por eso, en el primer poema, en el que se narra el alumbramiento del ser, se puede leer:

Se concentra iridiscente la sustancia
íngtima
<pureza en la completud de no existir>
[...]

encarnar en esta sembradura que nos mudó en materia de nostalgia,
ser a partir de este advenimiento.
El otro principio es de conciencia
[...] <el sofoco de partículas tomadas por el yugo
estar a partir de sus formas, su lenguaje,
su lapidaria construcción de lo tangible>¹⁵⁹

Aquí pueden advertirse los dos polos en los que se transitará en toda la obra. Por un lado la “existencia” como cárcel “lapidaria” de formas, tanto corporales como de lenguaje y, por otro lado, la “completud” de lo trascendente, lo que está más allá de la existencia. Si el inicio del poema es la existencia, es decir, la separación de lo absoluto, el objetivo del viaje ascético será reunir lo que fue escindido y retornar a ese origen perdido. Se va de la naturaleza “tangible” (inmanente) a la trascendencia.¹⁶⁰ Sin embargo, en algunos momentos los polos se trastocan y el ente es capaz de contemplar la trascendencia aún de este lado de la frontera. Esos instantes son determinantes sobre todo en la infancia y se recuerdan en el presente enunciativo de la escritura, ya en la edad adulta. La idea de la insuficiencia de las palabras para comunicar dichos momentos se ejemplifica en la estrofa siguiente:

aquel sol por el cual entrecerré los ojos en el primer vislumbre de la infancia
y que ahora,
al mirarlo de nuevo en el alba de los años,
me recuerda <esa pequeña confusión que no sabía del verbo para ser nombrada>.¹⁶¹

¹⁵⁹ Claudia Posadas, *op. cit.* p. 15. Las cursivas son mías, para evitar confusiones con las cursivas propias del texto he señalado, además, entre antilambdas o diplotas <>.

¹⁶⁰ Inmanencia proviene del latín *inmanere* y significa “quedar dentro”. A su vez, el concepto de trascendencia procede del verbo *transcendere* que significa “ir más allá” “rebasar”, “salir fuera de...”, como puede notarse, son conceptos opuestos. En la tradición teológica occidental, o filosófica medieval (proveniente de la escolástica platónica de San Agustín, por ejemplo) trascender significa salir de determinado ámbito superando su limitación, es decir, abandonar lo puramente inmanente, puesto que la inmanencia es “la propiedad por la que una determinada realidad permanece como cerrada en sí misma, agotando en ella todo su ser y su actuar”. Podemos entender entonces lo inmanente como el mundo tangible y agotable, lo que experimentamos, mientras que lo trascendente se plantea como la posibilidad de que haya algo fuera del mundo en que vivimos. Ahora bien, a pesar de oponerse, los conceptos se complementan, pues, como señala Joan Llidó, “la trascendencia revela la unicidad y omnipotencia de lo divino: no hay otra realidad como ésta, ni frente a ella, viene a decir. Lo divino es percibido como *Lo-totalmente-otro*, lo *Santo* e *Inefable*. Es el *Deus absconditus*. La inmanencia subraya, en cambio, la proximidad y totalidad de lo divino percibido como omnipresente fascinante y benéfico. La trascendencia señala lo absoluto-infinito, que la inmanencia lo descubre en lo infinito temporal. Inmanencia hace referencia al *Deus revelatus*” (Joan Llidó i Herrero, *Huellas del Espíritu en la Prehistoria Castellonense*, Valencia: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1998, p. 56). Resulta útil tener en cuenta que en el contexto poético del *Liber Scivias* la trascendencia también se podrá identificar con el silencio y la inmanencia con la palabra o la expresión (*vid. infra*, página 67). Es pertinente señalar que esta diferenciación es teológica y no propiamente filosófica, pues en ésta no se hablaría en términos divinos, sino de aquellos pertenecientes al ámbito de la teoría del conocimiento.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 32.

El mismo sentido se encuentra en un fragmento de un poema posterior, en el cual se evoca también esa confusión ante la contemplación de lo trascendente y el sujeto lírico afirma no haber podido “comprender aquel deslumbramiento indecible en el lenguaje de las formas,” pero que sí fue “percibido en el silencio de la sangre pues mi cuerpo,/ en lo profundo,/ supo el Abandono que habría de dolerme.”¹⁶² Así las palabras no bastan para explicarse, simplemente pueden percibirse, intuirse, en el silencio que es entonces un lugar sin vibraciones, vacío y profundo, pues no está en la piel de ese “cuerpo”, sino en la sangre. No hay entendimiento sino intuición, no razonamientos lógicos sino fe y eso yace precisamente en los siguientes versos:

Porque había decidido abandonar el orden
y no cumplir sus votos en palabra,
acto o pensamiento,
no ser para intuir hasta dónde fui invadida por el mundo,
y encontrar lo hermosamente mío.¹⁶³

Para emprender el camino de retorno (para cumplir el ciclo de lo inmanente a lo trascendente) el sujeto lírico debe dejar el *orden* —el cosmos— con sus implicaciones: las palabras, los actos y el pensamiento: dejar de ser, es decir, de existir y comenzar a intuir: acudir a otros niveles de conocimiento que no necesiten del razonamiento (del pensamiento que forma parte del mundo), sino acceder casi a un pre-sentimiento, una percepción íntima e instantánea.

De tal suerte, en el paroxismo de la experiencia (“*Paroxitum*”) surgen las negaciones que transmiten la confusión provocada por este tipo de vislumbre:

Me es ajeno cuanto habría de decir.
No distingo las palabras,
y ni siquiera las comprendería si alguien las nombrase por mí.

El ave del significado es una ráfaga sin forma.¹⁶⁴

El camino cambia, si en el principio las formas fueron consolidándose como el yugo, ahora, representadas por el lenguaje, comienzan a desvanecerse. No se distingue la palabra escrita, pero tampoco se escucha su articulación locutiva. Ojos y oídos mortales se nublan. Porque, una vez más, “el ave del significado es una ráfaga sin forma”. Este verso contundente —que ya intenté explicar en el apartado dedicado a las metáforas¹⁶⁵— entraña esa transgresión del lenguaje propia

¹⁶² *Ibidem*, p. 121.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 54.

¹⁶⁴ Claudia Posadas, *op. cit.*, p. 53

¹⁶⁵ En las páginas 31 y 32.

del discurso apofático. Una de las reglas lingüísticas por excelencia es la de la correspondencia entre el significado y el significante o entre la imagen mental y su contenido, es decir, la dualidad del signo lingüístico de Saussure. Aquí esa correspondencia intrínseca se rompe. Para este tipo de significado no hay referente, no hay imagen ni concepto que pueda contenerlo. Por eso se define como una “ráfaga sin forma”.

Hasta aquí todo concuerda con la idea de los místicos, sin embargo, Claudia Posadas, como poeta, artífice de lenguaje, no se detiene en esto. Para ella, acercarse a lo divino no se trata sólo de aceptar la negativa de las formas o negar todo lo manifestado: éste es el primer paso, lo que sigue es valerse de intermediarios, de las fuerzas angélicas que transitan por este mundo. Ese es el papel de la palabra. El lenguaje místico se funde con el poético y el acto de escritura deviene en camino ascético en esta obra. Esta fusión de lenguajes se manifiesta plena en el poema titulado “*Scriptorium*”, término latino que se usaba en la Edad Media para designar el *lugar de escritura* en un monasterio, adjunto a una biblioteca. Aquí solo señalaré dos fragmentos claves de ese poema relacionados con el rol de la palabra. El primero:

saber de pronto que la Aurora es el centro de mi Ausencia y que fue mi búsqueda amorosa
y que fue buscada, <clamada en las palabras,>
desde aquel momento (imposible de saberlo),
<en que la pluma blanca y pequeñísima de un ave, en los portales de mi encierro,
me diera la discreta certidumbre de su cálamo>¹⁶⁶

La búsqueda de lo infinito se realiza mediante el verbo, facultad humana que en el plano místico es otorgada por la divinidad. Por eso a través de él, el proceso ascético es clamado y se vuelve real. Aquí otra muestra de la potencia del lenguaje:

<las palabras,>

haber gritado en ellas el absurdo,
haber dicho el propio invierno
el frío,
única verdad tomando nuestra médula,
única razón que nos fuera otorgada en este mundo,
razón inexplicable,¹⁶⁷

Así se supera el dilema, el mensaje divino —comunicado a los entes mediante un “lenguaje de reverberaciones”— es traducido al lenguaje humano. La trascendencia se revela y entonces el ser puede acceder a ella, por eso digo que la *poiesis* funciona como el proceso ascético: mediante

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 144. Subrayado mío.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 145. Subrayado mío.

la purgación-catársis y la iluminación-entendimiento que le son propios, se logran las condiciones idóneas para llegar a la *Unio* mística.

La prosa poética

Una vez reivindicada por el verso, la palabra se resignifica en los momentos de prosa. Allí, las palabras están en caos, la palabra unívoca se deshace y el significado se potencia porque además, en algunos casos ya hacia al final del libro, no hay puntuación que de orden a las frases, no hay una guía de interpretación.

Dame el átomo atamor donde nazca otra sustancia y otras sean las células de nuestro nombre invisibles y fosfóricas aguas infinitas y lustrales santo *Arcanum* del que brota la conciencia que nos es debida santo Grial donde surge al fin la Advocación bajo la cual nos resguardamos bendito *Azoth* donde la rosa que es un Ser de Estrella y Ser un astro y emanar-permanecer como los astros uncidos en su propia aura todos entramados todos¹⁶⁸

En este ejemplo hay muchos elementos simbólicos complejos que no explicaré todavía, pero nótese, por lo pronto, sólo la idea de la ambigüedad de significados posibles dependiendo de la puntuación con que se lea.

El Silencio

Ahora bien, antes de la expresión hay silencio, y viceversa. La primera es condición de la inmanencia y el segundo es propio de la trascendencia.¹⁶⁹ Como señalé más arriba, una primera manifestación del silencio en el *Liber Scivias* es el de los espacios en blanco, las pausas en que descansa la pluma o la lengua y, en teoría, se comprende mejor lo que intenta decirse:

aguardar la aureola final de la tarde,
la cauda fugaz de una criatura de luz.¹⁷⁰ la nube iridiscente,

Sin duda la calma acompaña la lectura de estos versos y se transmite la paz de la contemplación. Sin embargo, el silencio también es definido como una condición de la trascendencia (raíz de la que surgen las palabras) y, por eso, casi siempre que se impone el silencio, éste se convierte en la antesala de la unión:

El silencio en el umbral de lo tangible y lo sutil
y sin embargo,
para invocar su fuente,
para atraer sus dones a esta orilla del espejo,

¹⁶⁸ Claudia Posadas, *op. cit.*, p. 182.

¹⁶⁹ Ver la definición de los conceptos de inmanencia y trascendencia en la nota 159 de esta tesis.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 122.

sólo tengo estas palabras que me han crecido como un túmulo:
un sonido tras de otro forjaría la exquisita,
anhelada luz,
pero la noche (el deseo de su conjura),
es la única sustancia fluyendo en esta carne.¹⁷¹

Incluso hay un poema con ese nombre “El silencio” y en él se reafirma su aparición fructífera:

El aspirar se envuelve en el silencio
y se ilumina con sus dones:
la vibración del agua o de la tarde,
el aura circundando una montaña oscurecida por el caer de la *vespra*,¹⁷²
la saeta esplendente acercándose a nuestro corazón desde el infinito;
la bóveda irisada y los vitrales bendiciendo,
con su tenue luz,
la Rosa que fulgura en el Cáliz.

Nace el secreto¹⁷³

Dios y sus atributos

Ahora unas cuestiones teóricas. Ligado al discurso negativo se encuentra la “metáfora de las emanaciones” o la manifestación de lo trascendente en lo inmanente. Considero que Claudia Posadas narra momentos místicos en el sentido de “contemplación de la divinidad”, pero la unión como tal se deja al aire, y así se confirma que la trascendencia es inenarrable. No sólo la palabra (y su verbo y su trazo) es angélica en este universo poético, lo trascendente también se manifiesta en la música, la luz y los astros. Prueba de ello es la creación de un grupo numeroso de palabras compuestas que se pueden encontrar a lo largo de todo el libro: *tiempotrazo*, *tiempoluz*, *tiempoarena*, *tiempoandante*, *tiempoestrella*, *tiempoarmónico*, *tiempoverbo*. Su nuevo léxico, como puede apreciarse a simple vista, siempre es acompañado de la palabra tiempo. Eso es así porque los términos, en sí mismos, podrían ser divinos pero si se les añade el tiempo que es la condición humana por excelencia, pueden manifestarse y ser aprehendidos por los seres. Se convierten en atributos divinos porque es la forma en que Dios se manifiesta en el universo. Por ejemplo, el *tiempoluz* será identificado con una “luciérnaga” cuyo brillo perecedero representará los momentos precarios de luz o felicidad. El *tiempoarmónico*, por su parte, se referirá a la

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 105.

¹⁷² *Vespra*: La estrella del atardecer, Venus. Véase, en el análisis de alquimia, el apartado dedicado a *nigredo*.

¹⁷³ Claudia Posadas, *op. cit.*, p. 118.

“imposible cifra de lejanas partituras”, es decir, la música de las esferas, presente en el ritmo del poema. El *tiempoestrella* será la luz de “el-astro-la-esfera-y-el-cometa” que en lo alto “alumbran el temple—el verdadero—”. El *tiempoandante* será “el mapa extraviado en el infinito”, o sea, el camino de bondad, claro en la infancia, perdido por el fluir de la vida. El *tiempotrazo*, “el manuscrito iluminado” que alude al mismo *Liber Scivias*. Y el *tiempoverbo* será el lugar “en que vencimos la inquietante umbría, en que hallamos el sendero a la morada que perdimos”, es decir, la palabra salvadora, el ejercicio poético. Pero a menudo estos tres últimos términos se hallan juntos: *tiempoestrellaverboandante*, lo cual indica que la luz celeste se narra en las palabras y así recorre el sendero trazado en el mapa divino.¹⁷⁴

Paradojas

Si bien el dilema fundamental subyace en todos los elementos analizados, es en el uso de absurdos aparentes (o paradojas) que la contradicción se mantiene. Helena Beristáin define la paradoja como una “figura de pensamiento que altera la lógica de la expresión pues aproxima dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliables, que manifestarían un absurdo si se tomaran al pie de la letra [...] pero que contienen una profunda y sorprendente coherencia en su sentido figurado [...] su efecto es de intenso extrañamiento”.¹⁷⁵ Por estas características está emparentada con otras figuras de oposición como la antítesis y el oxímoron. San Juan de la Cruz era un maestro en su manejo. Son famosos sus versos: “música callada”, “soledad sonora”, “fuego helado”, “cauterio suave”, “que tiernamente hieres”. Claudia Posadas hereda esta tradición, como claramente podemos ver reflejada en el verso “fuego fresco”, pero en ocasiones sus figuras son construcciones más complejas.

En el verso “formas de la transparencia”¹⁷⁶ la oposición es clara: la transparencia no tiene forma, es invisible. Su lógica, sin embargo, se refiere a las manifestaciones de la divinidad, es decir, teóricamente relacionaríamos la *transparencia* como sinónimo de trascendencia, y las *formas* como característica de la existencia, pero aquí se fusionan y lo que resulta de esa unión es la manifestación de lo trascendente, o sea, las *formas de la transparencia*.

¹⁷⁴ Todos los versos citados, con referencia a estos términos compuestos, se encuentran en el poema “Antikythera”, pp. 158-160.

¹⁷⁵ Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 387.

¹⁷⁶ Claudia Posadas, *op. cit.*, p. 60.

Relacionada con esta idea está otra construcción formada por dos paradojas:

inmensidad murada por un ejército de transparencia,
invisible a contraluz¹⁷⁷

Aquí la trascendencia es la inmensidad, es decir, el infinito. El primer absurdo es que la *inmensidad*, de suyo ilimitada, está ceñida por muros. Y el segundo absurdo es que la muralla es etérea, está constituida por “un ejército de transparencia,/ invisible a contra luz”. La contraposición de sentidos logra evocar la fusión de los planos trascendente e inmanente en el camino espiritual.

Hasta aquí podríamos dejar el análisis del discurso místico dentro del *Liber Scivias*. Sin embargo, tomar en cuenta todos estos tipos de construcción poética ligados a un concepto de la trascendencia, será de suma importancia para continuar la lectura simbólica de esta obra.

2.2.4. Análisis del poema a la luz de los símbolos místicos

En esta parte de mi lectura interpretativa se recordarán las características específicas del discurso de cuatro místicos. La visión profética de Hildegard von Bingen. El concepto de oración propio de Santa Teresa. También de esta santa se retoma la idea del castillo interior, pero además se ligará con la tradición sufi de las “Moradas del corazón” de Al-Nuri de Bagdad. El cuarto místico, del que hablaré primero, es San Juan de la Cruz. Es importante empezar con él porque en su obra fundamental *El cántico espiritual* se encuentra bien delimitado cuál es el camino ascético. Aunque, es necesario aclarar, las tres vías eran ya una tradición cuando San Juan escribió su poema en el siglo XVI. Prueba de ello es la publicación de un tratado en el siglo XIV, compuesto por Bernardo Fontova (1390-1460) y titulado *Tratado espiritual de las tres vías, purgativa, iluminativa y unitiva*. Incluso Marcelino Menéndez y Pelayo, en *La mística española*, señala que hay toda una escuela de mística en España y la divide de acuerdo a las órdenes religiosas de los místicos. Por sus ideas teológicas se pueden clasificar en tres corrientes, una “afectiva” en la que predomina lo sentimental sobre lo intelectual, representada por franciscanos (San Pedro de Alcántara) y agustinos (Fray Luis de León). Otra, “intelectual” que busca a Dios por medios metafísicos, representada por los dominicos (Fray Luis de Granada) y jesuitas (San Francisco de Borja). Y la corriente mística “ecléctica” o “genuinamente española” representada por los carmelitas Santa Teresa y San Juan. Amor a Dios mediante el intelecto y un ejercicio ascético

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 160.

constante. La impronta de Juan de la Cruz es que el camino ascético se liga a la poesía y en su Cántico cada determinado número de estrofas indica el cambio de una vía a otra.

En el poemario de Claudia Posadas ocurre otro tanto, cada vía es un capítulo delimitado. Se exige sí, un ejercicio intelectual fuerte como parte del proceso cognoscitivo de Dios —para llamarlo de alguna manera— que acerca más a este libro con una idea ascética propia de la Cábala.¹⁷⁸ Sin embargo, la metáfora del amor y la unión marital como paralelismo de la unión mística no existe. Su lugar lo ocupa la alegoría de la morada interior, la unión es la entrada al Castillo. En ese sentido, *Liber Scivias* es un poema cuya mística es de carácter más intelectual que afectivo. En los siguientes apartados abordaré su simbolismo.

La profecía: “Visión” (Hildegard)

La filiación de la autora mexicana con la obra de Hildegard, tal como se ha visto, se advierte desde el título *Liber Scivias*. Como ya he señalado *Liber* significa libro en latín, *Scivias* es contracción de *Scito vias domine*: sigue las vías del Señor. Hildegard inició la escritura del libro análogo por mandato divino en el año 1141. Recibió la orden, en una primera visión, de escribir todo cuanto viera y oyera con los “ojos y oídos interiores”. Tardó diez años en terminarlo (1151) —como dato curioso, Claudia Posadas tardó un año más que la Santa en concluir su obra—.

No obstante, la relación más cercana entre la obra de estas dos autoras se da en el poema final del primer apartado del *Liber Scivias* de 2010, porque se trata de una “Visión”—como su título anuncia—a la manera de la tradición visionaria de Hildegarda de Bingen. Es una profecía porque en ella se señala, a manera de imagen alegorizada, la última morada que se convertirá efectivamente en el fin de la travesía ascética representada en todo el libro.

La visión difiere de la alucinación en que la primera “afecta directamente la orientación de la vida y repercute sensiblemente en la creatividad del individuo que tiene la visión”.¹⁷⁹ Dejando de lado cualquier interpretación psicológica sobre las implicaciones de la escritura en Claudia Posadas, me parece que este sentido de la visión como cambio de vida si se aplica al sujeto lírico de su obra. Porque es precisamente a partir de la Visión que se sabe a dónde ir, a dónde dirigir los esfuerzos. Y entonces cobra sentido que sea exactamente el poema que da paso a la *Illuminatio*. El poema inicia así:

Un hervir de tierra y viento girando sobre el agua,

¹⁷⁸ Checar sobre todo la idea de Concentración o *Kavana* en la página 61 de esta tesis.

¹⁷⁹ Victoria Cirlot, *op. cit.*, p. 18.

la Ciudad invisible:
su reflejo es la muralla que perturba el interior del lago.¹⁸⁰

Todo se verá a través de un espejo de agua. No habrá una contemplación directa. Entonces la imagen se invierte y el lenguaje usado para explicarla se transforma en paradojas. Una Ciudad aunque invisible puede ser vista a través de su reflejo. Desde esta perspectiva, la tierra y el viento que forman, girando, la muralla de esa ciudad, aparentan el movimiento de la ebullición del agua. El hervir que provoca la aparición de la Ciudad perturba el agua del lago. En este mirar hacia abajo, el poema sigue de la siguiente manera:

En la superficie
rueda la espesura;
en lo profundo
esplende el crisol en que arderá la ofrenda.¹⁸¹

En la superficie todo es informe, pero dentro del lago brilla el recipiente de la transmutación, pues eso significa el término crisol. Aquí ese recipiente es la Ciudad de la estrofa anterior. Si recordamos el consejo de Santa Teresa, y consideramos el alma como un Castillo interior, entonces la ciudad-crisol es el alma misma, así que la transformación será interna. Y se va aún más profundo en la siguiente estrofa:

La voluntad lejana de una estrella
detiene la órbita del polvo
y libera al vórtice terrestre copos de su luz:
en el centro de la gravitación esplende el astro,
Phosphorus de todo principio,¹⁸²

La imagen se asienta por un momento, se “detiene la órbita del polvo” gracias a que en el cielo del espejismo brilla una estrella, y no cualquiera, es *Phosphorus*, el lucero del alba por eso indica “el principio” de la mañana, y por extensión de una nueva vida. Pero el movimiento envolvente continúa y “en la vorágine rotando sobre el agua/ las torres se fortifican;/ en el fondo,/ la quietud invade el temblor de la Alcazaba/ hasta forjarse el tallo que sostiene a la Ciudad de Oro.”¹⁸³ Que la ciudad se fortifique significa que el alma se alista para la batalla ascética. Después, otra oposición de sentidos: “vibra el silencio en la ondulación del agua”. El sonido es vibración, el silencio, a su vez, es carencia de vibración. Pero el silencio y su solemnidad suele

¹⁸⁰ Claudia Posadas, *op. cit.*, p. 62.

¹⁸¹ *Idem.*

¹⁸² *Idem.*

¹⁸³ *Idem.*

ser aviso de la trascendencia, lo cual querría decir que la unión puede estar cerca. Sin embargo, la visión termina cuando se intenta acceder a un lugar del alma que aún no se estaba preparado para visitar:

El agua. Quema un deseo de beberla,
pero al tocar sus dones
la Ciudad desaparece

en el desamparo de la noche.¹⁸⁴

El deseo permanece porque no se concreta. Y eso motiva la lucha en ascenso del segundo apartado del poemario, “*Illuminatio*”.

La puerta del Castillo: “Oración para la lluvia” (Santa Teresa)

De acuerdo con Santa Teresa muchos pueden quedarse en el exterior del Castillo del alma, es decir, atemorizados y aferrados por el mal.

Parece que digo algún disparate; porque si este Castillo es el ánima, claro está que no hay para qué entrar, pues se es el mismo [...] Mas habéis de entender que va mucho de estar a estar; que hay muchas almas que se están en la ronda del Castillo, que es donde están la que le guardan, y que no se les da nada de entrar dentro, ni saben qué hay en aquel tan precioso lugar [...] hay almas tan enfermas y mostradas a estar en cosas exteriores, que no hay remedio, ni parece que puedan entrar dentro de sí; porque ya la costumbre la tienen tal de haber siempre tratado con las sabandijas y bestias que están en el cerco del Castillo, que ya casi está como ellas.¹⁸⁵

En el *Liber Scivias* se logra salir de la barbarie espiritual cuando se llega a la “Oración para la lluvia (oración de quietud)”. No sin antes haber cruzado, efectivamente, el cerco del Castillo. Esto es, después de un arduo caminar entre la promesa de la luz (y sus dones) y la certeza de la oscuridad (con sus demonios). Fiel a la “oración con consideración” que proclama Santa Teresa, Claudia Posadas añade un subtítulo entre paréntesis, “oración de quietud”, creo que está suspendido porque la oración que se escuchará a continuación no se hace en calma, al contrario, es una súplica vehemente. Sin embargo, la consecuencia de su oración si será la paz interna y estará representada en el poema siguiente, “Quietud”. En las “Moradas cuartas” dedicadas de manera particular a la oración, Santa Teresa explica que los que permanecen en oración en estas moradas, no les llega ningún mal, puesto que han logrado establecer un diálogo y Dios los

¹⁸⁴ Claudia Posadas, *op. cit.*, p. 63.

¹⁸⁵ Santa Teresa de Jesús, *op. cit.*, p. 130.

consuela de sus enfermedades. Desde mi punto de vista, en este poema se pide obtener esto, en primera instancia, pero además se anhela llegar a la última morada, la de la unión.

El inicio recuerda la visión profética de la Ciudad en el lago:

Del agua ha nacido la Visión que templará su caos
bajo el dolor de mis desprendimientos.

Se encauzará en el agua la espiral celeste,
y despertará la rotación de la Ciudad de Oro.

Agua,
agua de estrellas,
agua pulsar.¹⁸⁶

La Santa define en más de una ocasión a Dios como fuente cristalina de vida, la virtud de la oración se sostiene porque proviene de esa fuente. Pienso que ese es uno de los sentidos del agua en los dos poemas —“Visión” y “Oración para la lluvia”—. Otro significado del agua dependerá de la forma que tome al manifestarse. Aquí la lluvia es símbolo de fecundidad. Pero además, si proviene de la Fuente divina debe caer en forma de lluvia al ser otorgada por el cielo. Por eso puede ser “agua de estrellas” que al caer (como caen las palabras en esos tres últimos versos) produzca pulsaciones lumínicas de radiación intensa. Previo a iniciar propiamente con la plegaria, el ser se presenta para situar el lugar de la enunciación:

La noche fue mi prenda al unirme con este reino de intemperie,
y no tengo más que un grito en medio de su cerco.

El polvo en que abandono mis entrañas,
como larva a la que el viento ha herrumbrado su coraje,
será mi vasto,
disperso transcurrir.¹⁸⁷

Quien habla es el alma, ésta se describe a sí misma como un cuerpo tendiente al polvo, es decir, que se convierte en cenizas. Está muriendo cercada por la noche, con su intemperie y soledad. Desde esta perspectiva, la oración será desesperada: un grito. Pero antes una pausa previa a la tormenta, en la que se piensa a quién se dirigirá la plegaria:

¿Algún día llegarán las aguas donde abreva el cielo?

Agua fecunda,
aquam mater,

¹⁸⁶ Claudia Posadas, *op. cit.*, p. 112.

¹⁸⁷ *Ibidem*, pp. 112-113.

mater admirabilis,
Salve, radix
“por la cual la Luz ha brillado sobre el mundo”.¹⁸⁸

Al agua primigenia, origen de la vida: Dios: La fuente divina de la que brota el “agua fecunda”. Los términos en latín: agua madre, madre admirable, salve raíz, todos aluden a la idea del principio o alumbramiento por el cual “la Luz ha brillado sobre el mundo”. Otra concepción teresiana, la de considerar que no hacemos nada (ni somos nada) sin Su Majestad. Esa es la humildad necesaria para comenzar la súplica:

Concédeme,
Árula,
Sagrario,
encontrar tu pozo y beber de su abundancia hasta la Resurrección.¹⁸⁹

Le habla primero a los lugares más íntimos dentro de un templo, donde podría encontrarse más cercano a Dios y pide hallar aunque sea un poco del agua divina—por eso abundante—en un pozo. Pero lo pequeño pronto se volverá insuficiente:

Deja que mi *planctus* sea devuelto como lluvia iridiscente
y que la fuerza del relámpago,
al caer,
revele en su esplendor el corazón de la piedra amurallada,
desborde el concentrar de los mares,
anegue el fruto seco del invierno.¹⁹⁰

Esta estrofa es fundamental y es el *súmmum* de la imagen simbólica del agua. *Planctus* es llanto en latín, así que aquí la oración se convierte en grito desesperado, súplica vehemente. El agua derramada en sus lágrimas es una ofrenda y se pide, en retribución, “una lluvia iridiscente”. Pero si la plegaria es fuerte, la respuesta también. Entonces caería la luz en forma de relámpago, súbita, y con su esplendor podría revelarse “el corazón de la piedra amurallada”, es decir, el corazón, como centro del alma, se vería, gracias a la Luz, aún a través de las murallas de piedra que lo cubren. Pero el trueno del relámpago aún produciría otra cosa: una tormenta—como se confirmará en la siguiente estrofa— que desbordaría “el concentrar de los mares” para así inundar “el fruto seco del invierno”, o sea, hacer fecundo ese mismo corazón atormentado.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 113.

¹⁸⁹ *Idem*.

¹⁹⁰ *Idem*.

Del centro del alma (corazón), pedirá se inunde el alma toda, para cambiar el estado oscuro en que había iniciado la oración:

Se bautice en la tormenta,
agua pónica,
lustral
(*Maremar*,
fais vous present),
la crisálida de miedo en que me asfixio,
se purifique su carne invadida por la muerte.¹⁹¹

Éste es ya el deseo de purificación. Un bautismo con aguas del mar desbordado (“pónico” es adjetivo derivado de *ponto* que es mar en latín, “puente” deriva de esta voz y así eran llamados los cuerpos de agua que unían una tierra a otra). Por eso se ordena al mar hacerse presente (*fais vous present*), aunque ignoro por qué está en francés. El agua lustral era, como señala el Diccionario de la Real Academia, con la que se rociaba a las víctimas y otros objetos en los sacrificios gentílicos. De tal suerte ésta será el agua con la que se purificará el alma del miedo y se sacrificará “la carne invadida por la muerte”. Aún se pide más:

Me sea dado el *Vas Spirituale* donde albean tus virtudes,
agua bendita;
entonces renazcan mis votos con la transparencia como sangre y como dote.¹⁹²

El Vaso espiritual podría ser el alma o una morada más cercana a la unión, en todo caso es el recipiente que contendría las virtudes emanadas de la fuente divina que sólo así podrían hacerse propias. De esta manera la oración daría sus frutos y la trascendencia podría manifestarse en el cuerpo purificado (la parte por el todo: la sangre) como un don. Dote además, de acuerdo con la terminología teología puede ser cada una de las cuatro cualidades que poseen los cuerpos gloriosos de los bienaventurados: claridad, agilidad, sutileza e imposibilidad. Aquí se brinda la claridad en la “transparencia”. Si se le concediera esto, la Unión sería inminente:

Atraviase por fin los velos de lo Ausente,
y respire en el océano donde reina,
como un Castillo lumínico,

la Unión Infinita.¹⁹³

¹⁹¹ Claudia Posadas, *op. cit.*, pp. 113-114.

¹⁹² *Ibidem*, 114.

¹⁹³ *Idem*.

Lo Ausente es Dios, porque la trascendencia nunca se puede hacer presente, siempre será ausente. Y el lago de la visión profética se convierte aquí en océano. El Castillo cada vez está más cerca.

La morada celeste: “Montsalvat” (Santa Teresa y Al Nuri de Bagdad)

La última morada en el universo místico-poético de Claudia Posadas tiene nombre. Montsalvat. Monte de salvación. Lugar mítico que, según la leyenda, es el castillo donde se guarda el Santo Grial. Afirmación que se encuentra sobre todo en el *Perzival* de Wolfram von Eschenbach (poeta alemán del siglo XII) y se retoma en la ópera *Parsifal* de Richard Wagner donde el rey Titurel construye esta fortaleza con ese único propósito. Algunos aseguraban que se trataba de las formaciones montañosas de Montserrat en la provincia de Barcelona, y por lo tanto la fortaleza sería obra de la naturaleza. Otros identificaron a Montsalvat con Montsegur, último bastión de la iglesia cátara hasta 1244 en el sur de Francia. Estos lugares que pueblan la visión mítica de Montsalvat se recuerdan en las primeras estrofas del poema:

Haber llegado a ti, Montsalvat,
estrella esplendente de las cimas,
más allá de los caminos del bosque

Monserrate;

Montserrat,

Montsegur,

(más allá de la niebla,

más allá del monasterio y la música,

más allá de la hoguera y tu oppidum,

Montsalvat...).

Haber llegado a ti con el aura almendrando la sustancia,
con el aura en las arterias,
con el Aura,
después del errar sin asidero¹⁹⁴

Mirando brevemente el recorrido que la ha llevado allí, el alma por fin llega al castillo de la Ciudad Celeste que vio en algún sueño de la infancia y al que pidió llegar, orando vehementemente. Aquí la profecía se cumple y las plegarias son contestadas. El alma está lista, el aura, es decir, la luz la llena y por eso es capaz de resistir el deslumbramiento de la contemplación:

rendir el blasón ante los pies de tu Armonía Radiante,

¹⁹⁴ Claudia Posadas, *op. cit.*, pp. 167-168.

conmoverse ante el calado en tu blanca piedra tornasol,
la balaustra en crestería exquisita circundándote,
sus engarces,
trenzaduras;
sostener el espíritu al igual que tu grandeza se sostiene, Montsalvat,
en arbotantes uniendo el tallo de tu frontis
con las torres en las cuales las campanas se regocijan en el *Ángelus*,
las alturas cuyos chapiteles concluidos en frondas de laurel
señalan con su flecha lo inmenso.

Descifrar los realces custodiando los Tres Pórticos de tu faz,
la estatuaria en el umbral que honra a seres de luz jamás vistos en los días,
las arquivoltas ojivales que enmarcan las dovelas,
sus molduras serpentinas y foliadas en acantos y hojas sagitadas.¹⁹⁵

El blasón es el escudo de armas, por tanto, un símbolo de honor; rendirlo significa que para poder entrar al Castillo y contemplarlo, primero se deja la voluntad. Como indica Santa Teresa en sus Moradas, para llegar a las últimas estancias se debe proceder con humildad y ya en las sextas, hacer a un lado la voluntad significa dar paso a la voluntad de Dios, pues es gracias a ella que todo se logra. Porque no se llega a la última morada por voluntad propia sino que es Dios el que atrae el alma al lugar central en donde habita dentro de cada ser humano. Esa contemplación así otorgada se narra describiendo de manera detallada el Castillo. Se utilizan abundantes términos arquitectónicos, de manera que el lector es capaz de observar (y conmoverse junto con quien hace el recorrido) la majestad de la construcción del que puede entenderse como un castillo-catedral pues tiene elementos propios del estilo gótico de las catedrales como los arcos ojivales de los portales, adornados con relieves formados de hojas de acanto y estatuas empotradas en sus pilares¹⁹⁶:

Entrar a tu misterio por el Pórtico de la Templanza abierto a la andadura,
no así las puertas a tus naves laterales:
a la izquierda,
el Pórtico del Reloj tras el que duerme el tiempo ofrendado a la vigilia;
a la diestra,
el Pórtico de las Arenas donde, tras de sí,
transcurre el deslizar del tiempo aurífero.¹⁹⁷

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 168.

¹⁹⁶ Para darse una idea visual, es muy útil checar el video que hace la autora, Claudia Posadas, sobre la lectura de este poema y en la que a su voz se suman imágenes de cada uno de los detalles arquitectónicos que aquí sólo se mencionan. Disponible en línea en la “Revista electrónica de literatura” *Punto de lectura*, [fecha de consulta: agosto de 2012]:

< <http://circulodepoesia.com/nueva/2011/07/montsalvat-poema-en-video-de-claudia-posadas/>>.

¹⁹⁷ Claudia Posadas, *op. cit.*, pp. 168-169.

Atraviesa el umbral y se adentra en el Misterio (recordemos su importancia dentro de la mística cristiana). Transita por el Pórtico de la Templanza porque es gracias al equilibrio espiritual forjado en la “intemperie” que ha llegado hasta allí. Pero no deja de ser un lugar intermedio y desde allí le está vedado el acceso a dos lugares, de los cuales sólo sabe qué esconden detrás de sus respectivos umbrales. Primero, el de la izquierda, “el Pórtico del reloj” es el lugar que ya ha dejado: el mundo donde se cuenta el tiempo y la muerte es inminente. Después, a la izquierda, el “Pórtico de las Arenas” señala la entrada a la divinidad como tal, en donde las arenas del reloj (de arena) ya no se detienen porque el tiempo humano ha sido vencido. Es significativo que se mencione la diestra y la siniestra, porque, como es sabido, a la derecha de Dios se sitúan los virtuosos y a la izquierda están los que no merecen su gloria. De modo que el bien supremo y el mal de la existencia rodean al alma en *casi* unión mística. Sigue adelante, aún en el asombro ante lo contemplado, se dirige al final de cualquier Iglesia: el altar, lugar de la ofrenda:

Perdese en la inmensidad cóncava de tu nave en que respira el silencio apenumbado por
el fulgor de tus vitrales;
perdese en la urdimbre de tus bóvedas nervadas,
el vaivén de crucería extendiéndose y lazándose
en nacientes floraciones unidas en el centro en arandelas.

Ir hacia tu Ara, y recordar el imafrente luciendo el rosetón cuyo trasluz,
en la intimidad del templo,
y al ser traspasado por el día,
se descompone en infinitos prismas que reflejan,
bajo el andar del peregrino,
aquella tu exacta Rosa acristalada,
pero de albor y transparencia.¹⁹⁸

La luz en múltiples colores prevalece en estas líneas pues es, tal como se señala, el reflejo de una Luz mayor en forma de “Rosa acristalada”. Otra vez la transparencia como cualidad de la trascendencia. La *rosa*, como indica Juan Eduardo Cirlot, es “símbolo de finalidad, de logro absoluto y de perfección. Por esto puede tener todas las identificaciones, que coinciden con dicho significado, como centro místico, corazón, jardín de Eros, paraíso de Dante, mujer amada y emblema de Venus”.¹⁹⁹ Considero que en la obra, el sentido de «paraíso de Dante»²⁰⁰ está más

¹⁹⁸ Ibidem, p. 169.

¹⁹⁹ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid: Siruela, 2004, p. 392.

²⁰⁰ Alexander Roob explica la cosmovisión de Dante sobre los niveles por los que atraviesa el alma: “En la Divina Comedia de Dante (1307-1321), el alma parte de los infiernos, que aparecen como un cono incrustado en la tierra,

en concordancia, porque esta rosa es imagen (aunque reflejada) del paraíso. Después viene la música medieval, representada en el Castillo-catedral por imágenes de ángeles músicos —la música como potencia divina, como un mensajero de Dios, un ángel— esculpidas en las ménsulas (molduras que dividen el inicio del arco y el final de uno de sus pilares) de algunos arcos:

algunos arcos y pilares broten de las ménsulas de ángeles músicos:
el que toca las cuerdas de su Arpa,

ou La Vièle à Archete,

ou Le Rebec;

los gemelos rotando *L'organistrum*,
el laudista,
el que alienta su flauta melancólica.²⁰¹

Aparecen los instrumentos de cuerdas: el arpa; un violín de arco (*vièle à archet*); un rabel (*le rebec*, parecido a un laúd pero que emite tonos más agudos). Después un instrumento más complejo: el *organistrum*, compuesto por un teclado que facilitaba la digitación de la notas, también tenía cuerdas pero además había una manivela que al hacerla girar lograba sonido constante; medía dos metros y por ello era interpretado por dos músicos. Debido a estas características el verso habla de unos “gemelos” “rotando” la manivela del “*organistrum*”. Luego viene ahora sí el laúd y por último la flauta con su sonido melancólico.

Se evoca de esta manera un silencio armónico —paradoja posible en este espacio— porque al ser estatuas no puede escucharse su concierto. El alma continúa su camino y la luz vuelve:

Cruzar la red incandescente que forma el entramarse de los filamentos lumínicos
que dispensan tus ventanales encontrados;
ir cifrando esas vidrieras historiadas y encendidas,
las Ventanas de las Horas que revelan, como libros de luz,
los trabajos y los días de la estirpe,
el nacer del pozo y las murallas,
el comienzo del tránsito espiral;²⁰²

Tras este andar acompañado por la luz de los vitrales en los que se narran historias (que relatan el recorrido de otras almas como ésta) se llega por fin a la sala última abovedada (presbiterio) donde se encuentra el altar:

para, después de su travesía por el monte de la purificación y los nueve peldaños de los planetas, las estrellas fijas y las esferas cristalinas movidas por los ángeles, elevarse hasta el paraíso, donde encuentra su morada en la blanca rosa celeste, inundada de luz divina” (Alexander Roob, *Mística y alquimia: el museo hermético*, Madrid: Taschen, 1997, p. 41).

²⁰¹ Claudia Posadas, *op. cit.*, p. 170.

²⁰² *Idem.*

Acercarse al Arco del Triunfo muy cerca del Sagrario.
Franquear esa orladura en tracería y llegar al presbiterio que anuncia tu oratorio,
tu corazón abovedado por los nervios y cruceros delineando el ábside
cuya guirnalda es tu cúpula estrellada, Montsalvat.

[...]

Entregarse a tu Araceli,
imponer la frente, los oídos,
en su marmórea piedra,
escuchar con asombro tu latir.²⁰³

Comienza así, rendida por completo la voluntad, el ritual de consagración:

Consagrar la joya que antes del retorno a tu cauterio fuese devuelta por la niebla.²⁰⁴

¿Quién es ese *tú*? Desde la estrofa anterior ese latir que hace vibrar el Castillo parece ser de Él, de Dios (el altar entonces sería como el corazón del Dios que habita en este templo: “otro cielo” más pequeño lo llamaba Santa Teresa) y se utiliza el pronombre en lugar del nombre, puesto que es innombrable como ya expliqué. En este verso, por otra parte, esa joya que es devuelta por la niebla, es decir, a través de un velo, es una cualidad que Jesucristo deja a la humanidad antes de regresar al cauterio, o sea, antes de resucitar, pues la resucitación funciona en él como un cauterizador, limpiador o purificador, de las heridas.

La joya es en este contexto el espíritu del hombre, porque es la parte divina que puede unirse al Espíritu Santo. De manera que se cumple aquí el precepto cristiano de que conocemos a Dios a través de la revelación del Espíritu Santo por obra de su Hijo.

En esta concepción, la trinidad se manifiesta así: el hombre está compuesto por cuerpo, alma y espíritu y cada uno nos permite un acercamiento intelectual de Dios, con el cuerpo “somos conscientes del mundo”; con el alma “somos conscientes de nosotros mismos” y con el espíritu “somos conscientes de Dios”. Hasta este momento se había despertado la conciencia de sí misma, el alma esta lista para reencontrarse con el espíritu y así conocer por fin a Dios. Pero volvamos al poema.

Se consagra la joya a los cuatro puntos cardinales:

Consagrar la gema a la rosa de los vientos:
al Austro,
hacia la Puerta de las Palabras;
al ocaso,
hacia la Fortaleza que se abriera a este caminar;

²⁰³ Claudia Posadas, *op. cit.*, p. 171.

²⁰⁴ *Idem.*

al norte,
hacia el Pórtico del Perdón y las Cadenas;
al Oriente, de faz a tu Araceli,
hacia el Pórtico de las Revelaciones.²⁰⁵

Al sur, el Austro es el viento de ese punto; está relacionado con la palabra porque, a pesar de estar en un lugar inferior, sin ese ejercicio no se habría iniciado la ascesis. Después al oeste, el ocaso como símbolo de la muerte, condición humana que es la fortaleza que ha tenido que ser franqueada para aspirar hacia la unión. Luego al norte, hacia el cielo como el umbral donde pueden ser perdonadas las faltas y rotas las cadenas. Por último al este, que es donde se encuentra perfilada ahora: de frente al altar del cielo (Araceli) donde se revelará lo divino.

Ahora inicia la ofrenda, el sacrificio:

Colocarla en el Crisol sobre el Altar,
y la joya de súbito encandece como una supernova.

[...]

El Crisol del Araceli atrae el resplandor de tu corona como si fuere una *Lapis Amorosa* que imantare a su virtud la *stella splendens* que de día y de noche se refleja en el cuenco.²⁰⁶

Refiero a la explicación que hago en el apartado de alquimia (Rubedo) en que hablo del Crisol y su simbología en todo el poema. Aquí se trata del recipiente en que se lleva a cabo la transmutación salvífica. Empieza con una luz incandescente, de estrella, porque precisamente es el reflejo de un astro: Venus (lucero del alba y el atardecer)²⁰⁷, cuya virtud lumínica se traspasa al crisol.

Cae la claridad en las arterias rendidas ante el Ara
y en la Aureola que celebra ese bautismo con más luminiscencia.
Y la Aureola como una venación disolviendo en su correr la mácula del miedo y la médula sombría,
y la Aureola como una presencia fluyendo en mí y en la que fluyo,
como una completud.

Juntos, el aura-arteria y contigo, Montsalvat,
bajo el Sol de tu Semejanza reinando en el cenit,²⁰⁸

²⁰⁵ Claudia Posadas, *op. cit.*, pp. 171-172.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 172.

²⁰⁷ También aquí refiero a la explicación detallada sobre la dualidad de esta estrella: Phosphorus (lucero del alba) como símbolo del renacimiento; y Hesperus (lucero del atardecer —véspero, vespertino—) como símbolo del ocaso y, por tanto, de la muerte. [Páginas _y_ de esta tesis]

²⁰⁸ *Idem*.

Esa luz se propaga por el alma, representadas por el término “arterias” porque, también dentro del cristianismo, el alma está más ligada al cuerpo que el espíritu. Entonces se convierte en un bautismo por luz, se instala una Aureola (alrededor de la cabeza) y desde allí circula por la venación de las entrañas y disuelve todo lo negativo: la mancha del miedo y la médula sombría (la consciencia de la muerte). Así se fusiona con la luz, porque creo que se complementan el alma y el espíritu y por eso empieza hablar en primera persona del plural: nosotros. Ese nosotros será el aura/espíritu y la arteria/alma. Completud que puede unirse a la morada de Dios, que no es más que un reflejo de la verdadera luz de la que emana cualquier luz: el Sol.

Es como un juego de espejos en el que Dios en lo alto, como un Sol, ilumina con su luz y de alguna manera mora en Montsalvat: de esta morada la luz se instala en el alma y, ahora, en el espíritu.

En esta relación intrincada, para complicarlo aún más, se vaga de luz en luz y para representar el movimiento acelerado, un viaje, se recurre a la prosa poética:

(Recordar la advocación: la rosa ardiendo en el Cáliz; las oraciones extraviadas en los días, en el sueño, en el espejo —*imago mundi*—; evocar la talla a fuego: la historia en los vitrales del santuario y el verbo en la cúpula-corona —la ruta hacia el origen—; el ser translúcido, cuando todo era un respirar de luz, no la índole de herida, cuando todo era un esplendor, el silencio-el respirar la luz-el resplandor, las visiones a mitad del respirar y el resplandor: la mandorla delineando la montaña oscurecida por el sol cayendo a sus espaldas; la montaña de mármol irisado con el *Phosphorus* naciente por laureola,²⁰⁹

Y de esa masa lumínica se desprende una saeta que se clava, como un flechazo amoroso, en el corazón y le concede el aliento divino. Con ello se le desprende la condición del origen, de la existencia:

la saeta que surca el infinito en busca de su blanco más amado/ la sagita conmoviéndose
ante mi corazón,
la *sageta* concediendo su *pneuma* iridiscente;
la mórula intocada por el tiempo invadida por la hez la sombra
deshaciéndose,
abandonando por las eras de la eras la *hylé* invadida por el numen... Caen los restos
de materia triste, los recuerdos de los nombres, sus cadenas. Quemarlo todo en la llama del altar,
quemar el nombre, sus memorias, desertar de sus combates y del gesto de la
sombra: mirarme por última vez en el rostro de la sombra, abandonar su nervadura y habitar
lo atemperado).²¹⁰

²⁰⁹ Claudia Posadas, *op. cit.*, p. 173.

²¹⁰ *Ibidem*, pp. 173-174.

Mira por última vez la oscuridad y reconoce que habitó en (o fue habitada por) ella, por el miedo a la muerte, sólo para abandonarla para siempre. Reconoce a Dios en Montsalvat y se sabe parte de su virtud, por ello sabe que llegará al paraíso:

Nosotros y contigo, Montsalvat,
llegaremos al Padre y Madre verdaderos,
a su Castillo Inmortal-Inmaterial
ascenderemos por la *Scala Infinita*
siendo sólo una conciencia,
una conciencia de los astros...²¹¹

Pero la acción aún está en futuro, sólo se intuye lo que está a punto de pasar:

(Una mirada de luz más allá de la luz nos observa con absoluta piedad;
creer reconocerla...)
Un ave blanca asciende hacia la Música del Oro.
Asciende,
para mutarse en la belleza de tu *elevación y folía*
[...]
hacia ti, Montsalvat,
Piedra de Oro Amurallada,
hacia ti, *Imperayritz de la Ciutat Joyosa*,
hacia ti, Montsalvat Celeste,
Montsalvat.²¹²

Dios sublima el espíritu (siempre representado con una paloma blanca), que le ha ganado al alma y se la lleva consigo. Como se ve, no hay voluntad, se cumple lo que Santa Teresa expresaba: no hay unión sino hasta que quiere Dios, en su infinita bondad.

A nosotros nos deja en el umbral. No somos capaces de contemplar la trascendencia. Así, lo inefable conserva esa cualidad. Así termina el poema.

Ahora bien, para terminar de comprender en su totalidad el papel de la mística en el *Liber Scivias*, recurriré a la obra de Al-Nuri, *Moradas de los corazones*, en donde su autor hace eco de una tradición islámica (coránica) que se volverá motivo fundamental del sufismo: la distinción entre morada y estado. La primera “implica la adquisición de una estancia o grado permanente en el camino espiritual hacia Dios”, mientras que el estado (ḥāl) es “una experiencia mística efímera pero poderosa, que a veces se asocia a un relámpago súbito”.

He hablado de morada en todo el análisis porque efectivamente se intenta llegar a este “grado permanente”, a la morada séptima de Santa Teresa. Pero hay que dejar claro que

²¹¹ *Ibidem*, p. 174.

²¹² *Ibidem*, pp. 174-175.

prácticamente toda la narración o descripción de este poema en particular “*Montsalvat*” es más bien un avanzar entre estados: efímeros despertares de conciencia. Sin embargo en el final se asienta la señal de que efectivamente esta alma, ayudada por el espíritu, por fin es conducida a la última morada, hacia un Montsalvat celeste: paraíso interior donde habitará permanentemente.

2.3. Alquimia en el poema.

2.3.1. Breve historia de la alquimia

Los inicios de la alquimia como sistema operativo-espiritual se pueden encontrar partiendo del significado mismo del término. Alquimia es palabra de origen árabe: al-kimiya, ha tenido diversas acepciones pues alude, o bien a la tierra negra de Egipto (“cuna simbólica más que histórica y geográfica de la Gran Obra”²¹³); bien a la parte primera del proceso alquímico, es decir, materia llevada “al negro” (*nigredo*); o bien se trata de “la alusión a un fundador mítico llamado Chymes”.²¹⁴ A estas interpretaciones del término habría que agregar sus orígenes. Juan García Font indica, señalando las fuentes escritas donde aparece, las siguientes:

Hay quien asegura que la palabra «alquimia» deriva de la voz «Chema» que constituye, nada menos, el título de cierto libro que los ángeles caídos por amar a «las hijas de los hombres» dieron a éstas para que aprendieran cosas tales como tejer, teñir, fabricar joyas y fundir oro y plata [...] Sebastián de Covarrubias en su Tesoro (1611) nos dirá: «alquimia, aunque tiene el artículo arábigo, es nombre griego y parece proceder del verbo “chimo”, fundo, por lo de fundición» [...] Diego de Urrea se inclina por el origen arábigo de la palabra y señala que equivale a «cantidad» por ser la alquimia asunto de multiplicar mediante la piedra filosofal o de «aumentación».²¹⁵

Cualquiera que sea el significado, lo que sin duda se puede afirmar de la alquimia haciendo caso de estos posibles orígenes y “al menos para la tradición occidental” es su “filiación egipcio-greco-árabe, confirmada por la estrecha interpretación de las tradiciones hermética y alquímica, las dos colocadas en Occidente bajo el patronazgo de Hermes”.²¹⁶

Hermes es un personaje mítico griego cuyas funciones como dios eran, primero: guardar celosamente los secretos de Zeus (de allí el término *hermético* como sinónimo de *cerrado*); pero también era el mensajero de los Dioses, por eso es considerado como el dios de las fronteras y de los viajeros que las cruzan, así como de los poetas y literatos cuya labor se centra en la comunicación (de aquí deriva que la *hermenéutica* sea considerada la ciencia de interpretación de textos). En el periodo greco-romano de Egipto los panteones grecorromanos y egipcios se fusionaron. Dicha etapa va desde la conquista de Alejandro Magno (331 a.C.) y la fundación de Alejandría; el consecuente establecimiento del Imperio Romano sobre estas tierras, con el

²¹³ Françoise Bonardel, “Esoterismo alquímico y hermenéutica de la cultura”, en *Espiritualidad de los movimientos esotéricos modernos*, Barcelona: Paidós, 2000, p. 122.

²¹⁴ *Idem.*

²¹⁵ Juan García Font, *Historia de la Alquimia en España*, Madrid: Nacional, 1976, pp. 15-16.

²¹⁶ Françoise Bonardel, *op. cit.*, p. 122.

gobierno primero de Augusto (30 d.C.); hasta la muerte de Teodosio I el Grande (395 d.C). La filiación de Hermes con la comunicación y la facultad de los hombres de expresarse, lo hicieron con-fundirse con el Dios egipcio Thot (dios de la sabiduría, de la escritura, de la magia —los hechizos acuden al carácter mágico, primitivo, de la palabra) porque además los dos eran guías de las almas de los muertos. De tal suerte que la efigie fundadora del Arte Hermético y Alquímico es ésta: un Hermes griego en tierras egipcias, con poderes divinos y mágicos: Hermes Trismegisto—tres veces grande.²¹⁷

Ahora bien, el carácter mítico de Hermes fue transformado, aunque no totalmente erradicado, por eruditos posteriores. La literatura alquímica, como señala Frances A. Yates,

se subdivide en dos ramas. De una parte, encontramos los tratados filosóficos, como los que constituyen el *Corpus Hermeticum* y el *Asclepius*, a los cuales se pueden añadir otras muestras de este tipo de literatura y, en particular, los fragmentos conservados en la antología de los *excerpta* compilada por Estobeo. Por otro lado, encontramos la literatura astrológica, alquímica y mágica, buena parte de la cual ha sido también transmitida bajo el nombre de Hermes Trismegisto.²¹⁸

Como se ve, la autoría de todos estos escritos fue atribuida a Hermes Trismegisto, que no era ya el dios Thoth de los egipcios o el Mercurio de los griegos, sino un personaje histórico, cuya genealogía lo emparentaba directamente con Moisés. Por este motivo durante la Edad Media, pero sobre todo en el Renacimiento, se pensó que los tratados herméticos habían sido parte fundamental de las fuentes del pensamiento de Platón. Sin embargo Platón murió en 347 a. C. y los tratados herméticos de contenido filosófico más antiguos (el *Asclepius* y los reunidos bajo el título *Corpus Hermeticum*) se han datado en el siglo II.

Este error, como lo llama Yates, fue afianzado sobre todo por los padres de la Iglesia, Lactancio y San Agustín. El primero, lee una versión griega del *Asclepius*, ya perdida, en la que encuentra prefiguraciones de Cristo y por eso “juzga a Hermes Trismegisto como uno de los más importantes profetas y videntes paganos hasta tal grado que había previsto el advenimiento del cristianismo, puesto que habló del Hijo de Dios y del Verbo”.²¹⁹ San Agustín, en cambio, no fue

²¹⁷ Sobre la generación del Hermetismo en Alejandría, véase el excelente estudio que lleva a cabo Brian P. Copenhaver en *Hermetica. The Greek Corpus Hermeticum and the Latin Asclepius*, Cambridge: University Press, 1992. “Trismegisto es llamado por ser Rey, Sacerdote y Profeta o Filósofo, es decir, tres veces grande. O «porque parece poseer las tres partes de la filosofía de todo el mundo», tal y como anuncia la *Tabla Esmeralda*” (J. Lenep, *Arte y Alquimia*, Madrid: Nacional, 1978, p. 22).

²¹⁸ Frances Amelia Yates, *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Barcelona: Ariel, 1983, p. 63.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 25.

tan benévolo. Él se basa en una traducción latina del *Asclepius* que generalmente era atribuida a Apuleyo de Madaura. En su *De civitate Dei*, San Agustín

tacha de platónico a Apuleyo y lo ataca por sus opiniones sobre los espíritus etéreos o *daemones*, que este considera como intermediarios entre los hombres y los dioses en su trabajo sobre el “demonio” de Sócrates. San Agustín lo acusa de impío, no porque no crea en los espíritus etéreos o demonios, sino porque cree que no son más que espíritus malignos o diablos. Acto seguido, pasa a atacar a Hermes Trismegisto por haber alabado las prácticas mágicas mediante las cuales los egipcios infundían tales espíritus y demonios a las estatuas de sus dioses para convertirlas de este modo en seres animados y, por lo tanto, transformándolas en divinidades.²²⁰

No obstante las críticas, lo que sí afirma San Agustín, aunque sea para condenarlo, es la genealogía del propio Hermes Trismegisto:

[...] la moral no estaba demasiado desarrollada en el Egipto de Trismegisto, el cual vivió mucho antes que los sabios y los filósofos griegos pero después de Abraham, Isaac, Jacob, José o incluso Moisés. Por el tiempo en que nació Moisés vivía Atlas, gran astrónomo y hermano de Prometeo, que era abuelo, por parte de madre de Mercurio el viejo, quien generó al padre del tal Trismegisto.²²¹

Así, Marsilio Ficino, se basó principalmente en la autoridad de estos padres de la Iglesia para exponer, en el prefacio a la traducción del *Pimander* —título de la primera parte del *Corpus*, pero que Ficino asigna como el nombre general—, “una genealogía del saber” en la que “el lugar ocupado por Hermes era siempre, o bien el primero, o el segundo detrás de Zoroastro (a quien Pletón había adjudicado la palma del primer *priscus theologus*), o bien compartiendo la posición de cabeza con este último. La genealogía de la *prisca theologia* demuestra con gran evidencia la suma importancia que Ficino asignaba a Hermes Trismegisto como *fons et origo* de una tradición de sabiduría que se propagaba ininterrumpidamente hasta llegar a Platón”.²²²

De la misma manera que los renacentistas buscaban en el pasado clásico (y aún antes) la verdadera fuente de la sabiduría, los pensadores griegos del siglo II (época en la que se datan los manuscritos herméticos más antiguos) al observar un agotamiento del sistema filosófico racionalista, buscaron nuevas vías para acceder al conocimiento del mundo y de lo trascendente (Nous). Éstas serían las intuitivas: la mística y la magia, relacionadas directamente con los misterios órficos y las filosofías más antiguas, sobre todo la egipcia. El Hermetismo se entiende así como una vía alternativa al racionalismo pero que no termina por anularlo. Ya sea Hermes un

²²⁰ *Ibidem*, p. 27.

²²¹ Referido por Frances A. Yates, en *op. cit.*, p. 29.

²²² *Ibidem*, pp. 32-33.

dios, un profeta, o uno de los primeros padres de la teología, el contenido —místico, mágico y filosófico— de las obras atribuidas a este personaje (que, por lo demás, siempre es tomado como punto de referencia de la sabiduría antigua) es lo verdaderamente trascendental.

Resumiendo, se puede afirmar que lo que hay de hermético en la alquimia es “una enseñanza de naturaleza gnóstica (*gnosis*, conocimiento) y visionaria, revelada por Hermes Trismegisto y que invita a cada iniciable a trabajar en su regeneración”.²²³ Así también el Hermetismo instiga al hombre “a cultivar su nexo de «simpatía» con el universo creado, a reanimar la creación por la sola fuerza de su verbo, potencialmente divino [...] a salvaguardar la tierra, situada bajo su protección y la del sol, albergue natural del Nous-Dios”.²²⁴

La razón para afirmar la conexión entre Hermetismo y alquimia, además de la evidente filiación con los supuestos fundamentales del Hermetismo, es el descubrimiento en 1828 de varios papiros en una tumba de Tebas que “deben datar de finales del siglo III”.²²⁵ Sin embargo, el contenido de estos papiros dista mucho de tener el fondo místico característico de la alquimia. “Son meros recetarios de aleaciones, soldaduras, tinturas, escritura de oro y análisis de metales”,²²⁶ aunque eso sí, el mote “Todo en Uno” ya puede encontrarse como la síntesis explicativa de la unidad de la materia. Para Juan Eslava estos recetarios son sólo el registro escrito de un concepto más elevado y antiguo que se había degradado en simple trabajo manual (experimental o de laboratorio) cuando se elaboraron los papiros. En la tradición oral, que ciertamente se mantuvo hasta épocas más recientes, la prehistoria de la alquimia “debió ser muy larga y muy fecunda”.²²⁷ Los egipcios muestran en su cosmovisión rasgos de un pensamiento neolítico matriarcal, pues creían que “un espíritu llamado Amnael había revelado sus secretos a Isis y ella a su hijo Horus, al que obligó a guardar secreto mediante solemne juramento. La fórmula del juramento aludía a las tres diosas de la fatalidad. Este mito, por tanto remonta los orígenes de la alquimia al tiempo en que la religión predominante era matriarcal. Isis viene a ser

²²³ Françoise Bonardel, *op. cit.*, pp. 122-123.

²²⁴ *Ibidem*, p. 123.

²²⁵ Juan Eslava Glaván, “Introducción general”, en *Cinco tratados españoles de alquimia*, Madrid: Tecnos, 1987, p. 17. De acuerdo con este crítico, “el vicecónsul sueco en Alejandría, Johann d’Anastasy, los adquirió de sus descubridores y los trajo a Europa. Acabó vendiéndolos en Holanda. Uno de ellos fue a parar a Leyden y el otro a Estocolmo” (*Ídem*). Se trata de los famosos papiros de Leyden-Estocolmo. Otros estudiosos sitúan el origen de la alquimia en Mesopotamia debido al hallazgo de unas tablillas de barro cocido entre las ruinas del Palacio Assurbanipal en Nínive, con contenido alquímico y que fueron datadas en el año VII a.C. (*Ibidem*, p. 15).

²²⁶ *Ibidem*, pp. 17-18.

²²⁷ *Ibidem*, p. 15.

la versión egipcia de la Diosa Madre del neolítico. Las tres diosas del juramento son vestigio de la trinidad originaria”.²²⁸

La proliferación en la época alejandrina y romana de escritos alquímicos atribuidos a mujeres (“Isis, Cleopatra, María la Judía”) delata este acercamiento con el pasado matriarcal. La mujer además siempre ha estado en toda la historia de la alquimia como aquel otro principio (complementario) de la materia; tanto, que aún inmersos en un contexto cristiano, para los alquimistas barrocos la mujer será “la Inmaculada Concepción”. También será la *Dama* de los trovadores provenzales y alcanzará la teoría analítica de Carl Jung, donde el *anima* es la parte femenina de la psique o el inconsciente: la parte oculta de la mente del hombre y, por lo tanto, representa un arquetipo negativo, oscuro:

El inconsciente del varón es igualmente femenino y queda asimismo personificado con el ánima. Ésta representa siempre la llamada *función inferior* y por eso tiene frecuentemente un carácter moral dudoso; es más aún, a menudo representa directamente el mal [...] Es el seno oscuro y temido de la madre, que como tal es de naturaleza ambivalente. La divinidad cristiana es una y tres personas. En el drama celeste la cuarta persona es indudablemente el diablo [...] En la divinidad se pasa por alto lo femenino; en efecto, considerar el Espíritu Santo como Sophia Mater se considera una herejía. De manera que el drama metafísico cristiano, el “Prólogo en el Cielo”, sólo conoce figuras masculinas, fenómeno que tiene en común con muchos otros misterios primitivos. Pero, de cualquier manera, lo femenino debe encontrarse en alguna parte; por eso es de suponer que se encuentre en la oscuridad.²²⁹

Aunado a esto, la función del *fuego* como agente de transformación nos revela la analogía de la alquimia con “una mística metalúrgica [que] parece haber acompañado, en la mayor parte de las culturas arcaicas y antiguas, a la práctica de las artes del fuego, y muy especialmente a las técnicas de los metales; mística que expresa [...] lo que Mircea Eliade ha llamado «el sentido de los concreto» de estas culturas”.²³⁰

En efecto, Mircea Eliade pone en evidencia la relación intrínseca con la materia que comparten tanto los alquimistas, como los mineros y los forjadores: “todos ellos reivindican una experiencia mágico-religiosa particular en sus relaciones con la sustancia; esta experiencia es su monopolio, y su secreto se transmite mediante los ritos de iniciación de los oficios; todos ellos trabajan con una sustancia que tienen a la vez por viva y sagrada, y sus labores van encaminadas a la transformación de la Materia, su «perfeccionamiento», su «transmutación»”.²³¹

²²⁸ *Idem.*

²²⁹ Carl G. Jung, *Psicología y Alquimia*, México: Tomo, 2007, pp. 178-179.

²³⁰ Françoise Bonardel, *op. cit.*, p. 120.

²³¹ Mircea Eliade, *Herreros y alquimistas*, Madrid: Alianza, 1983, p. 11.

Por otro lado, debido a su correspondencia con la astrología “se establece la relación cósmica con la materia” al operar la metalurgia bajo un “complejo calendario astral”. Por ejemplo, en el «arte de horno babilónico» “debía elegirse el momento oportuno y la adecuada orientación del emplazamiento. Los minerales se denominaban «embriones divinos», lo cual alecciona suficientemente acerca del carácter sagrado y a la vez orgánico de las materias primordiales que intervenían en la operación”.²³² De aquí que cada planeta estuviera asociado a siete metales y estos a su vez influyeran a las distintas partes del cuerpo humano, así como a las diversas personalidades (humores: flemático, melancólico, bilioso y sanguíneo) del hombre:

Sol – oro; Luna – plata; Marte –hierro; Venus – cobre;
Saturno – plomo; Júpiter – electrum; Mercurio – estaño.

Aquí empieza a verse la idea de un cosmos divino y perfecto reflejado en el pequeño cosmos que es el hombre mismo. De manera tal que cualquier cambio en el macrocosmos (cualquier cambio astronómico) tendrá implicaciones en el microcosmos que podían ser reveladas mediante el arte de la astrología o lectura de los astros.

En tiempos posteriores, la documentación alquímica empezará a llevar contenido netamente espiritual. “Zósimo de Panópolis, de finales del siglo III, escribió un tratado de alquimia [donde] la revelación tiene lugar durante un sueño y la alquimia se presenta como un *mysterion*: el alma asciende por escala mística en una escenografía de carácter claramente iniciático. A la postre se trata de alcanzar la visión divina, la gran identificación con la deidad”.²³³ La visión gnóstica-hermética queda aquí demostrada.

Ahora veamos la vertiente griega de la alquimia occidental cuya base se encuentra en los principios aristotélicos que, como se sabe, influenciarán decisivamente la cosmovisión medieval; pero además serán de vital importancia para la consolidación de la alquimia en la Europa del siglo XII. En específico, los alquimistas acuñaron de Aristóteles los conceptos de materia, forma y espíritu.

Estas tres palabras tienen hoy día un significado completamente diferente. Hoy decimos que azufre y hierro son clases diferentes de materia, pero para Aristóteles eran la misma materia especificada por formas diferentes. Cuando hablamos de la forma de una cosa nos referimos a su contorno geométrico, mientras que para los aristotélicos ésta era sólo una clase de forma y la forma de un cuerpo era aquello que hoy día constituye lo que llamamos “propiedades”. Espíritu significa hoy día un líquido volátil, una actitud de coraje o una vida incorpórea; pero

²³² Juan García Font, *op. cit.*, p. 42.

²³³ Juan García Font, *op. cit.*, p. 40.

la palabra *spiritus o pneuma* en la ciencia antigua significaba literalmente *aliento* y podía ser aplicada a un vapor, a un gas, a un espíritu separado del cuerpo o incluso al Espíritu Santo.²³⁴

Aristóteles también recoge la tradición de la filosofía helenística dedicada a especular sobre el principio de todos los seres (desde Tales de Mileto con su principio en el agua, hasta Demócrito con sus átomos indivisibles) y la sistematiza:

Aristóteles habla de una materia prima (*prote hyle*) y enumera sus cuatro cualidades fundamentales: caliente, seco, frío y húmedo. Las combinaciones de estas cuatro cualidades forman los cuatro elementos: Fuego, Aire, Agua y Tierra [...] A estos elementos se puede añadir un quinto, el éter, que está libre de los procesos que afectan a los otros cuatro (rarefacción y condensación). Este elemento se identificará con la quinta esencia o piedra filosofal de los alquimistas medievales.²³⁵

Estas concepciones tendrán amplia resonancia no sólo en la alquimia, sino también en la medicina, cuyo mayor exponente en el Renacimiento será Paracelso, quien acude a los tres principios aristotélicos y desarrolla una interpretación nueva —tripartita— de la tradicional concepción dual. Dicha noción aludía a la unión de los contrarios (*conjunctio oppositorum*) de los elementos —mercurio-azufre— que debían ser manipulados en el laboratorio alquímico:

Para que se produzca generación y la Obra tenga éxito hace falta que las propiedades del azufre se compenetren con las del mercurio. La fuerza expansiva del azufre y la astringente del mercurio tienen que equilibrarse para que de su compenetración [también llamada boda química] surja la creación [...] en este casamiento el mercurio es femenino y representa la fuerza generatriz de la materia, mientras que el azufre es masculino y representa la fuerza activa de la esencia solar.²³⁶

Paracelso, y la alquimia renacentista a partir de él, añade a este esquema otra sustancia: la sal, que es el cuerpo o el elemento sólido. En este nuevo orden, el azufre (alma o gas) será puesto por encima del mercurio (agua o espíritu).

Los árabes son de vital importancia en este flujo de ideas, pues Occidente redescubre a Aristóteles y el Hermetismo a través de las traducciones que se hacen de textos en árabe:²³⁷

²³⁴ Sherwood Taylor, *Los alquimistas. Fundadores de la química moderna*. México: Breviarios del FCE, 1977, p. 15.

²³⁵ Juan Eslava Galván, *op. cit.*, p. 20.

²³⁶ Juan Eslava Galván, *op. cit.*, p. 30.

²³⁷ Cabe mencionar que los árabes añaden a la alquimia netamente alejandrina (o hermética) “el concepto del elixir o piedra filosofal, quintaesencia y levadura de la transmutación, cuyo papel había desempeñado en la alquimia helenística el fermento o germen (*leucosis* para la plata y *antosis* para el oro). Esta *piedra* era la depositaria de la virtud con que el filósofo sanaba a los metales enfermos o imperfectos” (Juan Eslava Galván, *op. cit.*, p. 51). Y si

Durante un siglo, contando desde el 635, el Islam, que se extendió de manera considerable, se instaló en España y no interrumpió su expansión en el Occidente hasta el 732 en Poitiers (y el 751 en el Turquestán chino) [...] a partir del siglo XI se traduce mucho al árabe, sea del siríaco, sea del griego, y sabemos que la influencia de Aristóteles se hará preponderante [Sobre todo] su técnica lógica propia, una forma de positivismo, y por otra parte una visión muy mitizada del mundo en la que reinan fuerzas espirituales que solo la intuición puede aspirar a captar.²³⁸

Entre los nombres más famosos de filósofos árabes resalta, por sus concepciones esotéricas que pueden ser aplicadas a la alquimia, Avicena (Ibn Sena; 980-1037), “para quien el conocimiento es debido a la influencia que el «intelecto agente» ejerce sobre los intelectos dispuestos a experimentarla”.²³⁹

Otro de los pueblos que convivieron en España junto a los árabes y cristianos, es el judío y su influencia en la alquimia, prácticamente ignorada durante generaciones, se comenzó a estudiar en la última década del siglo pasado por el húngaro Raphael Patai en su obra *The Jewish Alchemists: A Story and a Sorcery Book*, publicada en 1994. En esta obra se explora la importancia que los mismos alquimistas no judíos le atribuían a la cultura judía desde sus inicios; pero sobre todo (a partir de la Edad Media y Renacimiento) a la cultura sefardí (judeo-española) y los posibles nexos con su sistema místico: la Cábala.

La literatura alquímica (la mayoría de los tratados clásicos) hace referencia a personajes de la Biblia judía. De hecho se pensaba en el arte hermético como un legado divino que había llegado al hombre de la misma manera que la Ley judía había sido revelada a Moisés. Incluso se puede ir más atrás. Uno de los mitos alquímicos más comunes hace a Adán y a su descendencia poseedores del elixir de la vida y por eso se explica que hayan podido vivir tantos años. Gracias a esta concepción, como explica Patai, “not only Adam, Tubal-Cain, Moses, and Solomon, but the Jews as a whole became in the gentile view the first recipients of the gift of alchemy from God, or alternately, its first inventors and subsequently its developers and transmitters”.²⁴⁰

En relación con esto, el libro de Raphael Patai también rescata a Nicholas Flamel (1330-1418?), famosísimo alquimista francés, como un adepto de judíos. Flamel mismo explica —en

sana la materia, sana al hombre que también es materia. La búsqueda de la inmortalidad, siguiendo esta idea, no es más que el *summum* de la medicina: si el cuerpo no enferma, no se degrada, no muere.

²³⁸ Antoine Faivre, “Fuentes antiguas y medievales”, en *op. cit.*, p. 63.

²³⁹ *Idem.*

²⁴⁰ Raphael Patai, *The Jewish Alchemists: A History and a Source Book*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1994, p. 11. [“no sólo Adán, Tubal-Caín, Moisés y Salomón, sino los Judíos como un todo se convirtieron, a ojos de los gentiles, en los primeros recipientes del regalo de la alquimia otorgado por Dios; o, por otro lado, también fueron vistos como sus primeros inventores y subsecuentemente, como sus desarrolladores y transmisores”].

una obra publicada en 1612 y, por lo tanto se duda con respecto a su autenticidad— cómo se hizo poseedor del Gran Arte gracias a un manuscrito que incluía grabados o pinturas herméticas, con caracteres hebreos, llamado *Libro de Abraham el judío*, y a su subsecuente interpretación e instrucción por parte de judíos tanto en España (donde viaja sólo para consultarlos) como en Francia, que es donde finalmente alcanza sus objetivos.

Además del prestigio que tuvo la cultura hebrea (como pueblo de sabios) tanto para los árabes y los cristianos; la idea alquímica que más promovieron los judíos fue la de la “quinta esencia”: una substancia, prácticamente divina, que nos une a todos los seres materiales (formados por cuatro elementos) pero que al aislarla de otras substancias —generalmente del vino, pero también de la sangre humana—, obteniendo su estado puro, podía ser añadida a las medicinas usuales para potenciar su efecto y así curar a cualquiera de cualquier enfermedad. Esta concepción está muy cercana a la del “elixir vitae” que prodigaba la inmortalidad; pero también para Patai está intensamente relacionada con la medicina medieval y renacentista y en ese sentido, los judíos alquimistas tenían una visión de la alquimia mucho más práctica que espiritual, puesto que esta dimensión de la vida había sido siempre desarrollada en la religión judía. Además, los judíos alquimistas no se dedicaban exclusivamente a la alquimia sino que “they considerer their art a specialization closely interwoven with religious observance [...] Thus many Jewish alchemists were rabbis, or teachers or students of religion, or else were physicians (probably the majority), or communal heads, or money-lenders”.²⁴¹

Ahora bien, los alquimistas judíos casi no agregaron nada en cuanto a las concepciones prácticas (medicinales o metalúrgicas) de la alquimia, sino que reutilizaban teorías griegas y árabes. En donde sí puede hablarse de una contribución importante se ve manifestada en su vertiente mística. De acuerdo con Patai, gracias a la consolidación de la Cábala en la España medieval y renacentista,

“it was practically inevitable that those Jewish scholars who fell under the sway of Kabbalism should utilize alchemical theories that readily lent themselves to a mystical interpretation (o reinterpretation), and thus were felt to be grist to the mill of kabbalistic thinking [...] When the alchemists spoke of gold as “sun”, and silver as “moon”, the

²⁴¹ Raphael Patai, *op. cit.*, p. 518. [Ellos consideraban como una especialización relacionada muy de cerca con una observancia religiosa [...] Así, muchos Judíos alquimistas eran rabinos, o maestros o estudiantes de la religión, u otros físicos [es decir, médicos] (probablemente la mayoría), o cabezas de comunidad, o prestamistas].

Kabbalists sensed in this a reference to the mysterious influences emanating from the supernal realm and exerting in earthly substances”.²⁴²

Así que, como se ha podido observar, España juega un papel decisivo en la entrada de la alquimia al mundo occidental a través de los textos árabes y judíos. La escuela de traductores de Toledo fue, literalmente, el crisol donde maduraron las ideas novedosas que la alquimia introdujo en el ambiente medieval europeo.²⁴³ Un ejemplo de ello es la traducción constante del texto hermético y alquímico más célebre, la *Tabla Esmeralda* (siglo VI o VII) o *Tabula smaragdina*, cuya autoría se atribuye al mismísimo Hermes Trismegisto. Texto en piedra que ha sido considerado algo así como la Ley divina de los alquimistas ya que en sus sintéticas doce tesis se encuentra la esencia de Arte Magno.

De manera que, aunque el proceso de desarrollo de la alquimia se inicia en la España cristiana, árabe y judía, los alcances de las traducciones —y producciones propias también— alcanzarán efluvios en toda Europa. Del siglo XIII a principios del siglo XVI se sucedieron figuras importantísimas en el desarrollo de la alquimia, como “Arnau de Vilanova (ca. 1235-1311), presunto autor del admirable *Rosarium Philosophorum* [...] Juan Rupescisa (siglo XIV), autor del muy famoso *Liber Quintaessentiae*; Ramon Llull, cuya cualidad de alquimista es discutida aunque haya dejado un *Ars Magna* no menos famoso que su *Testamentum* [...] Nicolás Flamel (¿1330?-1417) en el que se ve, quizá de manera excesiva, la encarnación misma del alquimista

²⁴² *Ibidem*, p. 152. [Trad. Fue prácticamente inevitable que aquellos estudiantes judíos quienes calleron bajo el dominio de la Cábala pudieran utilizar teorías alquímicas que fácilmente prestaban una interpretación (o reinterpretación) mística, y así sentían que traían agua al molino del pensamiento cabalístico [...] Cuando los alquimistas hablaban de oro como “sol”, y de luna como “plata”, los cabalistas detectaban en esto una referencia a las misteriosas influencias emanando del reino celestial ejerciendo en las sustancias terrenales]. Esta compatibilidad fue posible gracias a que, tanto la Alquimia como la Cábala tienen una visión de mundo afín. “The alchemist considered all existing things, whether mineral, vegetable, animal, or human, as containing a basically identical essence—this is emphasized in every study discussing alchemy—and an almost identical doctrine underlay kabbalistic thought. [...] For people habituated to believe in this doctrine there was nothing strange in the idea that lead, copper, silver, gold, and so on were essentially the same, and were but disparate forms containing the same metallic «soul»” (*Ibidem*, p. 153). [Trad. Los alquimistas consideraban todas las cosas existentes, ya sea mineral, vegetal, animal, o humana como contenedora de una sustancia básicamente idéntica —esto enfatizaba en cada estudio que discutiera sobre alquimia— y en una casi idéntica doctrina que subyacía en el pensamiento cabalista. [...] Para gente acostumbrada a creer en esta doctrina no era nada extraña la idea de que el plomo, el cobre, la plata, el oro y demás metales eran esencialmente los mismos, no eran más que diferentes formas que contenían la misma “alma” metálica].

²⁴³ Para un examen detallado del desarrollo alquímico en España remito a la obra de Juan García Font, ya citado. Asimismo refiero a Juan Eslava Galván (citado también) para un análisis de las obras alquímicas o con evidente contenido alquímico en España; en este libro, Eslava Galván examina: el *Libro del Tesoro y el candado*; la *Carta alquímica* de Enrique de Villena; *Las coplas sobre la Piedra Filosofal* de Luis de Centellas; *Toque de Alquimia* de Ricardo Estanishurst y la *Suma Medicina o Piedra filosofal* de Torres Villarroel.

enfrentado al *Libro de las figuras jeroglíficas* [...] Basilio Valentin (siglo XIV) [...] Michael Maier (1528-1622) y su *Atalans[sic] Fugiens*, Georges Ripley (1415-1490), autor de una *Medulla Alchemiae* y de una *Cantilena* a la que aludirá frecuentemente C. G. Jung”.²⁴⁴

Ya en el siglo XVII los textos en favor de la alquimia y del Hermetismo, aunque de forma anónima, se rebelaron contra el “discurso racionalista del cartesianismo”.

La afiliación con la cultura árabe y griega (a través del Hermetismo) sólo es válida cuando se trata de explicar la alquimia occidental, sin embargo, también hay sistemas alquímicos que trabajan tanto la vía externa (medicinal o experimental) como la interna (espiritual) en culturas distintas. En India, a decir de Mircea Eliade,

tenemos en primer lugar la tradición «popular», registrada igualmente por viajeros árabes y europeos, relativa a los yoguis-alquimistas, que llegarían, mediante la ritmación de la respiración (prânâyâma) y la utilización de remedios vegetales y minerales, a prolongar indefinidamente su juventud y a transmutar los metales ordinarios en oro.²⁴⁵

Uno de los procesos experimentales, creador de elixires y medicinas, más importante en India se trata del denominado Rasâyana o sistema mercurial que “no debe ser considerado como un simple elogio del metal, pues consituye un medio intermedio —conservando el cuerpo— de alcanzar el fin supremo, la liberación”.²⁴⁶ Así, aunque sus fines coincidan con el objetivo budista que es la liberación de la rueda de las reencarnaciones,

la transmutación de los metales puede alinearse entre las «libertades» de que el alquimista consigue gozar: interviene así en el proceso de la Naturaleza (*prakrti*) y, desde cierto punto de vista, puede decir que colabora en su «redención» [...] Ahora bien: la transmutación verificada por el alquimista precipita el ritmo de las transformaciones lentas de la Naturaleza (*prakrti*) y al hacerlo ayuda a liberarse de su propio destino, de igual modo que el yogui, al forjarse un cuerpo divino, libera la Naturaleza de sus propias leyes: efectivamente consigue modificar el estatuto ontológico, transformar el infatigable devenir de la Naturaleza en un éxtasis paradójico e impensable.²⁴⁷

Por otra parte, en China la alquimia se basaba en los mitos relacionados con la búsqueda del «elíxir de la inmortalidad» así como en poder establecer contacto con los sabios inmortales capaces de “remontar el vuelo”. El éxito de esta ambición no podía encontrarse, se decía, en los libros o en la pura manipulación de medicinas, sino que debía ser acompañada por ejercicios

²⁴⁴ Françoise Bonardel, *op. cit.*, p. 125.

²⁴⁵ Mircea Eliade, “La alquimia india”, en *Herreros y alquimistas*, Madrid: Alianza, 1983, p. 113.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 114.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 116.

ascéticos. En ese sentido, “la búsqueda del elixir estaba, pues, vinculada a la búsqueda de las islas lejanas y misteriosas donde vivían «los inmortales»; hallar a «los inmortales» era rebasar la condición humana y participar de una existencia atemporal y beatífica”.²⁴⁸

Todo esto es relevante porque entonces la alquimia no es un movimiento que esté bien delimitado en el tiempo o en el espacio, sino que debido a su función primordial, la de religar el mundo divino con el humano, “se impuso poco a poco como una vía original en la que van a converger el trabajo sobre la materia y el deseo de inmortalidad”. Y de allí que se haya podido manifestar en diferentes culturas. Aunada a esta característica fundamental, la alquimia ha sobrevivido porque “no ha pretendido nunca sustituir a las grandes religiones y espiritualidades, sino más bien preparar el camino hacia ellas o acompañar a la revelación por la vía operativa que le es propia, enfrentándose al mundo creado y asumiéndolo”.²⁴⁹

Así, la tradición alquímica es tan antigua que, como se ha visto, se remonta a la prehistoria, para después adaptarse a las diversas culturas (en diversas épocas) en las que se puede ver una preocupación por la relación espiritual del hombre con la naturaleza. De tal suerte, se puede afirmar, aludiendo a Jung: que la alquimia yace en el inconsciente colectivo, es un sistema arquetípico.

Ahora bien, como justamente señala García Font, “todo lo anterior descubre que la alquimia, desde tiempos remotos, es receta y revelación, *physika* y *mystica*. Los hombres, según sean sus ambiciones y propósitos, «dividen» las cosas mejor o peor”.²⁵⁰ Por esta razón, desde finales del siglo XVII y sobre todo en el romanticismo, se acudirá a la alquimia “para garantizar los proyectos demiúrgicos del hombre fáustico en busca de un dominio conquistador del universo estrictamente material”.²⁵¹

El siglo XVII es decisivo para la consolidación del pensamiento empírico experimental que primará en los hombres del saber desde aquella época y que perdurará hasta nuestros tiempos: en 1661 Robert Boyle publica *The Sceptical Chemist*, obra en la que precisamente hace una revisión crítica de las nociones aristotélicas imperantes hasta la fecha. Cuestiona en particular la idea de los cuatro elementos, con todas sus implicaciones, “puesto que no hay prueba alguna de su

²⁴⁸ Mircea Eliade, “La alquimia china”, en *op. cit.*, p. 102. Para una historia detallada de la alquimia oriental, véase *Alquimia asiática* (Barcelona: Paidós, 1992) también de Mircea Eliade. Donde, a pesar de los nexos innegables, el autor se cuestiona sobre la prudencia de llamar alquímicos a dichos sistemas.

²⁴⁹ Françoise Bonardel, *op. cit.*, p. 121.

²⁵⁰ Juan García Font, *op. cit.*, p. 41.

²⁵¹ Françoise Bonardel, *op. cit.*, p. 121.

existencia y las que aportan los alquimistas del paso de uno a otro elemento son sólo ingenuas interpretaciones de otros fenómenos insuficientemente observados”²⁵², al mismo tiempo tomará como ingenuidad creer “que el fuego reduce los cuerpos a sus componentes elementales. Las experiencias de laboratorio bien llevadas muestran a las claras que la combustión origina nuevas sustancias y que en nada son parecidas a los tres principios [propuestos por Paracelso: azufre, mercurio y sal] que suponen los alquimistas”.²⁵³ Así, la vertiente operativa de la alquimia será encubierta para dejar de lado sus implicaciones espirituales, derivando en la ciencia química. Esta es la razón de que en el siglo XX, los estudios que retoman la alquimia sean de carácter científico y consideren a ésta como un antepasado imperfecto de la química. No será hasta los estudios de Mircea Eliade o Carl G. Jung que se revalore el carácter profundamente espiritual y simbólico de la alquimia. Y a partir de ellos, Gaston Bachelard verá las implicaciones poéticas de este arte en sus obras dedicadas al análisis de la simbología de los cuatro elementos originarios.

2.3.2. La alquimia y la literatura

La alquimia será retomada y reinterpretada más que nada en las artes. Sobre todo en la literatura.²⁵⁴ No sólo en su época dorada (Edad Media, Renacimiento, Barroco, tanto en textos propiamente alquímicos como en textos literarios) sino también y con mayor profundidad en los momentos en que sale, aparentemente, de la escena cultural. Me refiero a obras de la Ilustración, del Romanticismo y el Simbolismo francés, en las que como se demostrará, la alquimia se adecuará a las posturas estéticas de cada época.

En el siglo XVII nos enfrentamos a un panorama desolador. La Ilustración tiene una figura menor en España, Diego Torres y Villarroel (1694-1770), quien en la primera etapa de su producción literaria “acepta los fundamentos teóricos de la alquimia, pero no cree que sea posible llevar[los] a la práctica”. En una segunda etapa, no obstante, “se retracta de sus ataques a la alquimia en la obra *Suma Medicina o Piedra filosofal*” en la que, a través de una lectura fácil pueden seguirse “dos niveles en el ensayo: por una parte Torres nos expone el procedimiento que

²⁵² Juan García Font, *op. cit.*, p. 52.

²⁵³ *Ibidem*, p. 53.

²⁵⁴ Para un estudio específico de la iconografía alquímica, véase la excelente investigación de Jaques van Lenep, *Arte y Alquimia: estudio de la iconografía hermética y sus influencias*, Madrid: Nacional, 1978. Lenep hace un recorrido completísimo tanto por los manuscritos alquímicos, los grabados del renacimiento (como la *Melancolía* de Alberto Durero) y barroco (*Atalanta Fugiens* de Maier); pero también analiza las pinturas de El Bosco y Lucas Cranach. Y como ya señalé, para su relación específica con la poesía, véase *Psicoanálisis del fuego*, de Gaston Bachelard.

hay que seguir para obtener la Piedra Filosofal. Es casi una receta de laboratorio [...] Por otra parte intenta identificar el autor cada uno de los periodos de su experimento con la literatura alquímica que a él se refiere”.²⁵⁵

A pesar de este exponente, la mayoría de los escritores de la época (con un empuje enciclopedista y positivista) se centran en criticar la alquimia. El mayor detractor en España por supuesto será el padre Feijoo.

Pero en quien se aprecia mejor cómo los valores de la alquimia van transmutando a lo largo de los siglos XVII y XVIII, es Goethe. No sólo porque en sus escritos se puedan encontrar referencias exactas de símbolos alquímicos, sino porque, recurriendo a ésta, anunció “la crisis que comenzaba a sacudir a Occidente y que, poniendo en peligro la visión «hermética» del mundo y de la naturaleza, sugería también quizá que se había de encontrar una salida «filosofal» por una inversión salvadora del curso de la historia, condenada a la decadencia por el hombre fáustico y prometeico”.²⁵⁶

Prometeo fue cada vez más sustituyendo a Hermes, de tal suerte que, como bien expresa Bonardel, “no se ayuda ya a la naturaleza, ¡se la toma por la fuerza y se rivaliza con ella!”.²⁵⁷ Los textos muestran entonces una decadencia del simbolismo en favor de la alegoría. Es decir, no se trata ya de una presencia efectiva de los ideales alquímicos, sino que se alude a ellos con el fin de expresar algo más: tal vez que esos principios son absurdos en una civilización que se precia de ser “moderna”.

No obstante esta postura, la alquimia sobrevivió hasta el siglo XIX. Sólo que el Romanticismo “procedió a una inversión de los valores diurnos y nocturnos y tendió a hacer de la noche el ámbito en el que surgen todas las revelaciones”.²⁵⁸ Así Hölderlin exclamará:

La noche iluminada por las estrellas se ha convertido en mi elemento. Cuando el silencio hizo su morada en la noche, como en los abismos de la tierra donde tiene lugar el misterioso crecimiento del oro, comenzó el tiempo más hermoso de mi amor.²⁵⁹

²⁵⁵ Juan Eslava Galván, *op. cit.*, p. 159-159.

²⁵⁶ Françoise Bonardel, *op. cit.*, pp. 130-131. El autor indica que ésta es la tesis de Oswald Spengler en *Der Untergang des Abendlandes*, 1918-1922.

²⁵⁷ *Idem.*

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 132.

²⁵⁹ Referido por Françoise Bonardel, en *op. cit.*, p. 132-133.

Para Bonardel, esta inversión es un retroceso, un asentamiento romántico en el *nigredo*, en el caos inicial:

decepcionados de su tiempo, los románticos consideraron a veces que su paso a través de la noche era la promesa de un alba civilizadora todavía por llegar. Si hay alquimia entre ellos, es en esta visión escatológica de la historia.²⁶⁰

Bonardel dice además que la Piedra filosofal de los románticos es “ese tiempo cristalizado en «instante» en el que se resuelven los antagonismos y se absuelven las contradicciones”.²⁶¹

Ahora bien, la alquimia resurge con el simbolismo francés de muy distinta forma: Rimbaud con su *Alchimie du Verbe* se instaure en una corriente más amplia que hizo del Arte —o de la estética, si se prefiere— la Piedra filosofal del siglo XIX: “A ojos de Rimbaud, como de Baudelaire o Mallarmé, la alquimia poética fue—a pesar de su estetización—un intento desesperado de restituir a la literatura la potencia creadora del Verbo”.²⁶²

Sin embargo, el Hermetismo se tropieza con las nociones románticas. Porque, a pesar de que su estética sea genial y hayan logrado el propósito de redimensionar la poética; se instaure un “fracaso relativo” en el plano espiritual debido “fundamentalmente a la confusión del arte hermético con ciertas intenciones fáusticas y prometeicas”.²⁶³

Este empuje, como afirma Bonardel, continuó hasta inicios del siglo XX con el surrealismo de “André Breton (1896-1966), del que no se sabe muy bien si fue un «hijo de Hermes» o de Prometeo y su falaz mística del superhombre”, puesto que, si bien hay referencias a la alquimia en su producción “constelada de soberbias imágenes en incontestable simpatía con los símbolos de la Gran Obra, tenemos sin embargo el derecho a preguntar si «los resplandores de la Piedra filosofal» así entrevistados fueron verdaderamente capaces de transmutar la vida como ambicionaba hacerlo”.²⁶⁴

En la narrativa europea más reciente la alquimia también se encuentra representada magistralmente por Marguerite Yourcenar en su obra *Opus nigrum [L'Œuvre au noir, 1968]*.

Cruzando el Atlántico, en el México del siglo XX la alquimia llega al grupo de los *Contemporáneos* a través de Jorge Cuesta. Aunque hay una tradición viva del Hermetismo que se puede encontrar expuesta en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, y mucho más adelante —con

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 133.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 134.

²⁶² Françoise Bonardel, *op. cit.*, p. 148.

²⁶³ *Idem*.

²⁶⁴ *Idem*.

los problemas del romanticismo y simbolismo ya mencionados— en algunos de los modernistas, como Efrén Rebolledo. Jorge Cuesta recoge, sin duda, esta tradición nacional y la sintetiza en su poema de largo aliento *Canto a un Dios mineral*. Publicado póstumamente, es el poema más complejo y ambicioso de su autor, responde a una preocupación común al grupo en el que surge: una visión estética totalizadora. El “Todo en Uno” de la alquimia se erige como la respuesta estética a esta aspiración espiritual o sensible por parte de Cuesta. También dentro del grupo de los contemporáneos, se encuentra la obra de Gilberto Owen, *Perseo vencido* (1948). Más recientes, las figuras representativas del rescate alquímico son Angelina Muñiz-Huberman en obras como *La guerra del Unicornio* (1983: novela), *De magias y prodigios: transmutaciones* (1987: cuentos), aunque el tema también forma parte de los motivos de su poesía; y la obra *Jardín de infancia* de Esther Seligson, uno de sus capítulos se titula “Alquimias”.

Claudia Posadas indudablemente está inmersa en esta tradición de la alquimia occidental. Así es que su poema, en cuanto a la exploración de esta herencia alquímica, seguirá las líneas poéticas que he tratado de explicar. Sobre todo parece recurrir a aquella poética-alquímica romántica, estancada en la noche, pues se sienten sus efectos destructivos, pero ella sí termina de desarrollar la Alquimia en el *Liber Scivias*, es decir, se llega a la luz.

Para empezar este análisis considero necesario seguir una clave interpretativa expuesta por Françoise Bonardel. Como ha señalado esta crítica al enfrentarnos a un texto con contenido hermético-alquímico, debemos cuestionarlo sobre tres puntos esenciales: a) la voluntad manifiesta del arte de ser reconocido como *Ars Magna*; b) el acto poético como trabajo espiritual de naturaleza «filosofal»; c) la vocación transmutadora de la creación en la cultura, y en la cultura occidental en particular.²⁶⁵

Cuando preguntamos al *Liber Scivias* sobre estos aspectos, las respuestas son afirmativas. Como se desarrollará más adelante: su obra se va volviendo, poema a poema, una transmutación espiritual lograda gracias a la labor purgativa e iluminativa de la poesía. Pero además, el libro de Claudia Posadas se inscribe dentro de una preocupación cultural e inevitablemente social: la explosión de violencia en el México actual que responde, no sólo a la problemática —apremiante

²⁶⁵ Françoise Bonardel, *op. cit.*, p. 146.

sin duda— de la economía o política internacional, sino tal vez de manera más profunda, a la crisis anímica —o espiritual— de la civilización «occidental».

Si algo caracteriza al siglo XX, particularmente a partir de los años 50's, es el desarrollo acelerado de la tecnología porque produce un contexto social en el que el plano espiritual de la vida humana se repliega a la práctica individual. Este fenómeno encuentra sus raíces en la secularización iniciada en la Ilustración, que anunciaba ya la preferencia en Occidente por la forma de pensamiento racional en oposición a la fe, la intuición o lo filosófico-espiritual.

La verdad divina es sustituida por la verdad científica, comprobable en los fenómenos físicos y químicos. El alto nivel que ocupaba el plano espiritual en la jerarquía social se limita, hoy en día, a una elección personal: las religiones y sus adeptos forman comunidades que sólo en algunos casos tienen que ver con el orden social. A pesar de que esta dimensión de la vida humana tiene una relevancia mayor o menor en las diversas culturas que conforman Occidente, es claro que lo espiritual como tal —la búsqueda de comunión con una entidad divina, acompañada de una superioridad moral y ética— se ha perdido como fundamento en las prácticas religiosas.

Ante este panorama, Claudia Posadas apuesta por la cultura,²⁶⁶ su postura está cimentada en una mirada penetrante al pasado. Ese pasado espiritual en el que la empatía con todos los seres vivos, así como con la naturaleza, era vigente. Ese pasado en el que la cultura podía emerger más o menos libre y luminosa (recordemos la Escuela de traductores de Toledo) para intervenir en los asuntos prácticos de la vida y que se enfrentaba además al ambiente creciente de intolerancia religiosa representado por la Inquisición.

Una vez asentadas estas cuestiones fundamentales, empecemos la lectura de los elementos alquímico-esotéricos del poema.

2.3.3. Los colores de una *alquimia poética*

No obstante las diferencias entre los diversos exponentes de la alquimia, hay algo que puede congregarlos inequívocamente: el desarrollo del proceso de transmutación. Coinciden en que

²⁶⁶ Su labor como promotora cultural también da muestra de una auténtica preocupación por rescatar el ámbito intelectual mexicano. Como periodista y como poeta su propuesta siempre se manifiesta en favor de la cultura. Bajo el nombre de *Púlsar Comunicación cultural* difunde por varios medios, siendo el más incluyente *Facebook*, diversas presentaciones, entrevistas y reuniones inmersas en dicho ambiente dedicadas a diversos exponentes de la poesía contemporánea mexicana como Jorge Fernández Granados, Javier Sicilia, Angelina Muñoz-Huberman, entre otros.

consta de tres etapas: *nigredo* (*melanosis*), *albedo* (*leucosis*) y *rubedo* (*iosis*; o a veces amarillo—*xantosis*):

El negro es la Putrefacción o descomposición de la materia. La materia «muere» y pierde sus cualidades metálicas. Esta putrefacción viene además señalada por un olor hediondo (*odor tetor*) que denota la fijación.

El cambio a blanco señala la purificación y la limpieza. Ahora el olor es agradable, como un perfume, e indica volatilidad y proximidad de la vida.

El rojo señala la nueva forma alcanzada. En la fabricación del elixir, según Geber, los tres procesos son: calcinación, o quema del metal que se mezcla con el mercurio y se calienta junto a la destilación del vitriolo, alumbre y sal de amoníaco; tratamiento del espíritu, en que la mezcla se pone roja con la solución impura del sulfuro de calcio, y blanqueamiento del alma.²⁶⁷

Como ya se ha visto, dichas etapas pueden encontrar paralelismo en los tres momentos de la vía ascética: purgación, iluminación y unión. En el *Liber Scivias* es posible seguir estos tres momentos del proceso alquímico claramente expresados en los tres apartados del poemario: en “*Purgatio*” está la *nigredo* acompañada de la melancolía, en “*Iluminatio*” o *albedo* se disparan los contrarios (las oposiciones); mientras que en “*Unio*” —y, más específicamente en el poema “*Lapis aurea*”— se encuentra la última etapa de la Gran Obra: *rubedo* (y *xantosis* porque el color dorado se une al rojo) o la obtención de la piedra filosofal.

Antes de emprender este camino interpretativo, voy a acudir al epígrafe que incluye Posadas antes de iniciar el libro, el cual sintetiza el proyecto estético de su obra: “*Solve et coagula*” [Disuelve y coagula, frase proveniente de los tratados alquímicos]. Esta fórmula se desarrolla en dos momentos del poemario que propiciarán la obtención de la Piedra de los filósofos: primero, la disolución del sujeto en la noche, y después la asimilación (coagulación) de todos los elementos del pasado en un renacimiento luminoso. El ser limpio de la oscuridad está listo para aprehender el verdadero misterio de la Gran Obra.

Nigredo: “Ars melancholiae”

La mayoría de los poemas del primer apartado son oscuros. Como se vio en el primer capítulo de esta tesis aquí se presentan temas como el miedo, el odio y la soledad. Sin embargo, el rasgo más característico relacionado estrechamente con la alquimia es la melancolía. Y no es coincidencia, ese estado depresivo, de una “tristeza mórbida” y sentir desesperanzado es “típicamente

²⁶⁷ Juan Eslava Galván, *op. cit.*, p. 32.

alquímico” porque se expresaba en la “angustia del alquimista que aguardaba pacientemente el éxito de sus manipulaciones o [en] la desesperación del filósofo que espera la liberación de su alma”.²⁶⁸

Este estado se corresponde con la *nigredo* por el color negro de la putrefacción; lo cual encuentra explicación a partir del significado mismo de la palabra, así como en el simbolismo que ha adquirido el término gracias a obras de arte como la famosísima *Melancolía* (1514) de Alberto Dürero o *Melancolía y Ludus puerorum* de Lucas Cranach (quien elaboró varias representaciones con este motivo: 1528, 1532 y 1533). A grandes rasgos, como bien explica Lennep:

La palabra «melancolía», que deriva del griego μέλας (negro) y χολή (bilis), corresponde perfectamente a la *nigredo* a partir de la cual la materia de la obra se reviste del color de la muerte. El plomo que corresponde al color negro y que servía para las transmutaciones, estaba simbolizado por Saturno, ahora bien, la mística saturnal es una mística de la melancolía y del paso del tiempo. Saturno aparece desde la antigüedad como la personificación del tiempo. También se le ve representado con atributos como el reloj de arena y la balanza que le sirve para medir el transcurso de la vida.

[...] Todos estos instrumentos cronométricos se convierten en manos de Saturno en expresión del paso de los días y de la progresiva cercanía de la muerte. No debe, pues, extrañarnos que los melancólicos, habituados a las angustias y a los pensamientos mórbidos, hayan escogido a Saturno como padre. La guadaña con la que se arma nos recuerda, también ella, la inexorable conclusión de la vida y nos la asocia a la Muerte quien, de guisa semejante, sujeta entre sus dedos esqueléticos la guadaña o la clepsidra.²⁶⁹

La adecuación de “*Purgatio*” en el *Liber Scivias* a esta temática es absoluta. La cercanía de la muerte como algo inevitable, obsesivo y odioso se encuentra desde el primer momento, en el primer poema, donde se describe al cuerpo humano como una “mórula de podre que nos fuera entregada como única heredad”. La vida corporal es vista como putrefacta, un cuerpo decrepito que los filósofos alquimistas, conscientes de ello, estaban dispuestos a curar mediante la obtención de la piedra filosofal y para ello necesitaban purgar o blanquear esa materia impura. La melancolía se siente entonces por un estado paradisíaco que se añora y que es confundido a veces con el tiempo idílico de la infancia. En “Casa en el bosque (*Illud tempus*)” se aprecia el motivo principal por el cual se produce la melancolía: el paso del tiempo. Las descripciones de ese

²⁶⁸ Jacques van Lennep, *op.cit.*, p. 210.

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 211.

tiempo que se va (*illud tempus*) sustituyen la imagen del reloj en las pinturas dedicadas a la melancolía²⁷⁰:

Era el tiempo en que el mundo no había cubierto nuestros ojos con su bruma
y los frutos del reino estaban al alcance de estas manos
cuya línea del corazón aún no era la herida;²⁷¹

Lo anterior no quiere decir que el símbolo del tiempo (o de Saturno si hacemos caso a Lennep) esté ausente en este apartado del poema. El “reloj de arena” aparece como un tesoro de infancia que el sujeto lírico evoca en este poema:

era la habitación de la casa natal donde el silencio de una pequeña lámpara
en la mesa de noche,
alejaba la penumbra del sueño;
el recinto donde yo escondía el cofre en que guardaba los minúsculos tesoros,
el reloj de arena,
los mapas de los países fantásticos,
el prisma con que era observado el cielo...²⁷²

Remarcar así el tiempo y hacerlo un tesoro infantil parece indicar que la conciencia de los efectos de su paso lo han acompañado desde siempre. La “clepsidra” y el “reloj de arena” encuentran significando también en la siguiente imagen del poema “Oblaciones para el sueño”, que se encuentra en concordancia con el poema anterior:

una casa en el bosque donde solía resguardarme de la noche,
y en la cual observaba el deslizarse de la arena aurífera
como el agua indomeñable de una clepsidra.²⁷³

Pero más que un pasado mortal idílico (o sea, la infancia), considero que la melancolía más grande es la que sienten los seres al saberse arrancados del mundo celeste. Por lo tanto, aquello que se anhela es ese origen paradisiaco. Y cómo no desear un estado que se presenta como perfecto, siendo que en este mundo la vida humana está condenada al sufrimiento. Esta

²⁷⁰ Esto puede constatarse en el grabado de Alberto Durero, donde se personifica la Melancolía y encima de ella, empotrado en la pared que se encuentra detrás, hay un reloj de arena. Esta imagen del correr del tiempo afiliado a la muerte se establece en un tópico característico de la Europa medieval: la danza de la muerte. En los grabados de Hans Holbein el Viejo, publicados en 1538, se sintetiza un tema que en sus tiempos ya era bien conocido: la muerte nos llega a todos y por lo tanto es la gran igualadora de la jerarquía social. En los primeros grabados de este autor aparecen Adán y Eva en el paraíso, felices, pero en el momento que son expulsados, a la par que la muerte acompaña a la raza humana, el tiempo comienza a ser contado. Y a partir de ese momento en la mayoría de los grabados aparecerá la imagen de un reloj de arena ya sea en alguna esquina de la representación o llevado por la misma personificación de la Muerte.

²⁷¹ Claudia Posadas, *op. cit.*, p. 22.

²⁷² *Ibidem*, p. 23.

²⁷³ *Ibidem*, p. 61.

perspectiva es tan firme que el primer acto de ese sujeto lírico—encontrado en el poema inicial del libro: “Germinal (*Hylé*)”—inmediatamente después de que comienza a existir, es gritar:

Se concentra iridiscente la sustancia
[...] su respiración o alumbramiento significan el principio
del dolor en que células de sombra han sido inoculadas.

(Un grito de soles se pierde entre lo vasto,
un grito oculto en la memoria aunque su eco,
su desconsuelo,
a veces turban el equilibrio de lo visible).

Se leva errática la densidad,
confusión herida por un frío nunca soportado:
encarnar en esta sembradura que nos mudó en materia de nostalgia,
ser a partir de ese advenimiento.²⁷⁴

Entonces el magma, símbolo del odio y la ira aparentemente invencibles,²⁷⁵ se instala:

Es en este origen donde hierve el magma,
donde va nervándose la sombra que desfigura el rostro;
es allí donde se espesa el odio,
el cauce donde fluye el miedo
y del que brota una savia que oscurece el cuerpo en sí oscurecido.²⁷⁶

Porque en sí, la oscuridad es la *nigredo*, la putrefacción a la que está condenado el cuerpo humano desde el primer instante de su existencia:

<Ser destruyéndose en esta mórula de podre>
que nos fuera otorgada como única heredad;
estar sobreviviendo al relámpago que no pedimos
y por el cual soportamos la extrañeza.²⁷⁷

Señalo el primer verso porque considero que esta es la preocupación mayor de los alquimistas: la impermanencia de las cosas, la materia condenada a no durar. La búsqueda de la inmortalidad se vuelve legítima en este punto, pero sólo en un plano mortal. Y esa búsqueda surge de una duda que se irá transmutando en verdad:

¿La gracia estaría en resurgir,
siendo otra sangre,
purificados en el mundo y su materia,
a esa quietud inmaculada

²⁷⁴ Claudia Posadas, *op. cit.*, pp. 15-16.

²⁷⁵ Este elemento ya ha sido explorado en el apartado dedicado a los aspectos léxicos del poema, el análisis del magma en específico aparece en las páginas 24-25.

²⁷⁶ Claudia Posadas, *op. cit.*, p. 16.

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 17.

mácula de donde surge la Visión?²⁷⁸

Pero regresemos a la *nigredo*. El conteo del tiempo tiene su razón de ser en la certeza del fin del tiempo propio y por eso la muerte constituye el siguiente elemento de la manifestación de la melancolía. En el libro sí aparecen imágenes mortuorias, palabras que denotan decadencia y en donde claramente se manifiesta la putrefacción y el miedo que provoca su evocación:

Qué muertos, embalsamados en su hiel añeja,
qué muertos,
deshechos en la furia de una historia que no concluyó,
me vigilan,
me condenan
desde su pálida existencia como una triste vibración de la que no pueden escapar.²⁷⁹

Sin embargo, desde mi punto de vista, en esta obra el símbolo por excelencia de la muerte es la noche. Así lo señala la mitología alquímica, pero además tiene que ver con una asociación bastante lógica: se trata de la parte final del día, a la que más se teme en la niñez, la más misteriosa y que derrota al día como la muerte a la vida:

Cae la noche a su natural incertidumbre,
caen los relieves de los órdenes y reflejos habitados
caen
a esa antigua muerte por oscuridad.²⁸⁰

Incluso hay un poema dedicado exclusivamente a la noche, donde se encuentra precisamente el término alquímico que le corresponde:

La noche se vuelve a oscurecer,
a constreñirse en el corazón de su *nigredo*;²⁸¹

En “Oblaciones para la lluvia” vemos cómo la noche es el elemento fundamental de este apartado, porque se establece como una esencia que se filtra por cualquier aviso de luz o consuelo:

¿Y si partiéramos a donde la lluvia nace
y libera luz madurada en su transparencia?

A donde la pureza quema la raíz del frío,

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 18.

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 46.

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 44.

²⁸¹ Claudia Posadas, *op. cit.*, p. 46.

[...] Pero sólo tengo esta oración de lluvia
que no viene del país de la lluvia,

sino del golpe más profundo de la noche.²⁸²

Inclusive en el último poema de este apartado, en el que se desarrolla una aparente *visión* de tranquilidad —representada por una Ciudad dorada (paradisíaca)— la noche termina por imponerse:

El agua. Quema un deseo de beberla,
pero al tocar sus dones
la Ciudad desaparece

en el desamparo de la noche.²⁸³

En este punto la propuesta estética de Claudia Posadas está muy cercana a la del romanticismo: en un amparo nocturno se asienta la imposibilidad de alcanzar una luz que se siente tan lejana como una ilusión. Sin embargo, en esa agonía empieza a manifestarse el deseo de retorno a una “pureza en la completud de no existir”. La muerte y su putrefacción se entenderán más adelante como una etapa necesaria para que pueda efectuarse un renacimiento en la luz. Ahora bien, en la mayoría de los poemas se siente esa pesadumbre por el tiempo, pues su deslizarse hacia la muerte se convierte en obsesión. Tal vez en donde más se desarrollen todos estos tópicos sea en “Hesperus. (*Ars melancoliae*)”, como de manera evidente su título señala.

La melancolía forma parte del arte alquímico, pero también sirve a la poesía, pues, de acuerdo con la tradición de los cuatro humores—y, por consiguiente, los cuatro temperamentos—, era parte del genio de los artistas y de los filósofos. Ser de naturaleza melancólica estaba bien visto todavía hasta el Renacimiento:

¡Marsilio Ficino escribía que los hombres nacidos bajo el signo de Saturno «raramente poseían caracteres y destinos ordinarios»! Estas pueriles creencias fueron reemplazadas en la alquimia por una finalidad metafísica que, sin duda alguna, fue aceptada por los espíritus cultivados: por ejemplo, las primeras actitudes románticas, las que tuvieron como héroe a Hamlet, prefiguración del Fausto de Goethe, encontraron numerosos estímulos en ella.

[...] La melancolía era respetada en academias italianas como las de Padua, Florencia o Venecia.²⁸⁴

²⁸² *Ibidem*, p. 56.

²⁸³ *Ibidem*, p. 63.

²⁸⁴ Jacques van Lennep, *op. cit.*, p. 216.

En el Barroco la perspectiva empezó a cambiar. Robert Burton, en su *Anatomía de la melancolía* (1621), recoge con miras científicas lo que se había dicho sobre este estado anímico desde los clásicos hasta los estudiosos de aquélla fecha. Para unos era síntoma de otra enfermedad o desequilibrio y para otros era la enfermedad misma. Pero no obstante esta discusión, sobre lo que sí había consenso era en una pugna por curarla, puesto que consideran que algo que provoca tanta desdicha debe ser maligno y por lo tanto legítimamente erradicado. En España, un personaje melancólico famoso y ridiculizado por esa misma naturaleza nostálgica es el mismísimo don Quijote. El protagonista se instala mentalmente en un pasado que considera infinitamente mejor y más noble: el ambiente heroico de las *novelas de caballerías*. Lo interesante es que la melancolía no la siente don Quijote, sino el lector que se da cuenta del ridículo del cual es objeto y también de la imposibilidad de su sueño. Pero en la segunda parte (de 1615), las burlas orquestadas a su alrededor lo harán conocer—o tal vez re-conocer—ese estado melancólico a tal grado que él mismo dudará de su “locura” y de sus convicciones.

Estrechamente relacionado con la melancolía está otro elemento del poema que me propongo analizar. Me refiero a la mención de *Hesperus* como título principal. De acuerdo con la mitología grecorromana,

Del Titán Crío [...] y de su sobrina la Póntide Euribia nacen Astreo, Palante y Perses. Astreo engendra en su prima la Aurora a los vientos, al Lucífero y a los astros [...] el Lucífero, llamado en griego Fósforo o Heósforo (Φωσφόρος, lat. *Phosphōros* o *Phosphōrus* y en traducción *Lucifer*; Ἑωσφόρος) es la estrella matutina o planeta Venus [...] cuya identidad con el lucero vespertino o Héspero (Ἑσπερος, lat. *Hespēros* o *Hespērus* y en traducción *Vesper*) fue conocida por lo menos desde el siglo VI a. C.²⁸⁵

Héspero entonces es el lucero del atardecer y es relevante porque durante todo este apartado del poemario se describe precisamente ese momento decadente del día —que concuerda con la noche cuya supremacía se establece inmediatamente después— siempre a las cinco de la tarde y adjetivado con el color ámbar que le es característico. De esta manera inicia el poema:

Creer que se vislumbra otra blancura de la luz
en la última contención de luz
al final de toda lejanía de cielo.

Un doblar del campanario anuncia el ámbar de *La Vespra*...

a través de la ventana

...el ámbar, su ebullición
siempre,

²⁸⁵ Antonio Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, Madrid: Gredos, 1975, pp. 44-45.

asistir a cada resplandor
 como abandonarse a una imantación
 de la que se desconoce el origen:
 no saber qué poderes o misterios
 se podrían hallar en ese instante ajeno a la razón,
...el instante íngrimo de nuestros días y vidas
*“a las cinco de la tarde...”*²⁸⁶

“a las cinco en punto de la tarde”,
sustancia a punto de estallar,
Lapis Amorosa...

Todos estos versos sitúan al lector en el atardecer, visto como un “instante íngrimo” y efímero en el cual el color ámbar se remarca. Es un “instante ajeno a la razón”, casi mágico (atractivo y misterioso) porque es el último vestigio o resplandor de luz antes de la oscuridad absoluta. La *Vespra*, literalmente víspera, es una de las dos partes de un drama cantado de origen litúrgico medieval: el *Misteri d’Elx*. Se representa todos los años en la Basílica de Santa María de Elche en el mes de agosto, para celebrar la festividad de la Virgen de la Asunción. El día 14 se pone en escena la primera parte, denominada la *Vespra* y la segunda parte, la *Festa*, el día 15. Se basa en un texto literario breve que ha sido conservado en manuscritos y posteriores traducciones hasta la fecha. En la víspera de la Asunción de la Virgen, los ángeles (representados por niños) se le aparecen y anuncian su muerte cercana al tiempo que le entregan una palma dorada para que sea portada en su sepelio. “Tras la muerte de María, el niño que la representa será sustituido por la imagen de la Virgen de la Asunción, patrona de Elche. Y un nuevo aparato aéreo, ocupado por tres adultos y dos niños figurando ángeles, desciende lentamente para recoger el alma de la Virgen, que está representada por una pequeña imagen. Con la llegada de este coro llamado Araceli al cielo concluye el primer acto de la representación”.²⁸⁷

Por todo ello, este momento del atardecer coincide con una víspera de muerte, pero al mismo tiempo de ascensión (porque el eterno la llama) o ascensión (ascética y voluntaria) del alma. A pesar de esta promesa, el sentimiento de decadencia es inminente:

Cae el día al igual que cae
 un cansancio de migraciones infinitas
 innumerables cuerpos como anémonas en el fondo de un océano encendiendo y apagando
 su pequeña historia

...en la soledad de la sangre,
en las eras...
...sinfonía de astros aleatorios...

²⁸⁶ A partir de aquí, omitiré las referencias al poema “*Hesperus (Ars melancholiae)*” puesto que mi análisis se sigue en orden. La referencia al poema completo es la siguiente: Claudia Posadas, *op. cit.*, pp. 39-43.

²⁸⁷ La información sobre la *Vespra* es tomada de la página oficial del *Patronat del Misteri d’Elx*. [Fecha de consulta: junio de 2012] <<http://www.misteridelx.com/es/misteri/#formbsc>>.

No saber las pasiones ni las cárceles de aquellas efímeras materias,
no saber si alguna de esas muertes me pertenece y debería de dolerme.

Porque así lo han comprobado innumerables vidas (entendidas como tiempos agotándose) que se pierden entre lo vasto. Y si esta alma comparte ese destino, cabe la duda sobre su identidad ante esas «efímeras materias». Sólo reconoce la ausencia y el frío, el rumor de incertidumbre que se instala en ese ambiente:

Carente de glorias y credos,
[...] no reconocirme en el odio que fraguara el magma,
y no saber de mi heredad posible,
de las corrientes que han guiado la desembocadura de esos cuerpos muriendo en el Éter;
saber sólo del frío,
saber tan sólo de una ausencia que no se es capaz de nombrar y cuyo único rumor
es una incertidumbre fluyendo en la sangre como un soplo;

Sin embargo en tal incertidumbre vespertina el sujeto lírico llega a un recuerdo impreciso de la aurora que sobreviene a la noche:

saber el recuerdo vago de una estrella en la Aurora *...Phosphorus que salva
porque ha vencido la noche...*
y el deseo de una verdad que traiga noticias de mi estirpe.

Aquí se pronuncia la dualidad del planeta Venus, es decir, Hesperus, la estrella del atardecer, y Phosphorus, estrella del amanecer. Las dos caras de una misma moneda (primera y última luz que se vislumbra en los dos extremos del día) que, por ese mismo hecho, aunque separadas, no pueden olvidarse del todo. De manera que con esa luz benéfica, difusa, se desea acceder al linaje lumínico, aunque por el momento esté vedado:

La estirpe. No saber de sus batallas,
sólo de sus trenos como un eco perdiéndose en lo oscuro *...Campanades a mort a lo lejos,
demasiado lejos,
a donde brilla el Hesperus antes de tañer el Laudes...*

Porque desde donde está, lo único que capta son pistas de su existencia. Una de ellas son las campanadas de las Iglesias, que al venir de lugares sagrados se presumen como anuncios de lo divino. El *Laudes* es una de las llamadas «horas canónicas» y se tocaba (cada medio cuarto de hora con cuatro campanadas) el día anterior a alguna celebración, al amanecer. La aparición de *Hesperus* es aquí una pauta para determinar un momento análogo porque se sigue describiendo

razones del obrar divino. De forma que la función de todas ellas en el poema es la de propiciar, proteger y relacionar al sujeto poético con la divinidad. Así, el vértigo continúa auspiciado por el último resplandor:

Cualquier tibieza o virtud serían refugio para soportar la umbría,
aferrarse al instante último del ámbar,
a la espada roma,

a las almenas y almenaras,

a la criatura luminosa aunque los últimos deslumbres de su giro se deslíen con el ámbar de la tarde y ya no hay más remedio que enfrentar la noche con la propia historia y voluntad de temple y esgrimir como único blasón los recuerdos de felicidad absoluta: como aquella vez en que de niños creímos era posible hacernos de los astros y guardarlos para siempre en el cuenco de las manos y corríamos tras ellos por la noche nemorosa bajo la tenue vigilancia de la luna (*el haz lunar cayendo sobre el reloj de arena*) cuando el tiempo no era inminencia ni herida/ solía mirar por largas horas el vórtice jalando a su espiral la arena del reloj y también por largos días los desiertos que la arena levantaba al caer del otro lado que de pronto demolía al verterse en esas dunas como un-peso-un-deslizar aunque de súbito cesare el *tiempoarena* acumulado en el cuello del reloj y en mí estuviese el despertar de nuevo aquel instante contenido en dos cristales encontrados con tan sólo un golpe o un vuelco del reloj aunque no pudiese detener las vastas horas y deshoras en que yo quería saber a dónde se iba el tiempo al caer al otro lado/ ese misterio no resuelto [...] que desafiábamos con nuestros gritos de alegría al darles caza como pequeños coleccionistas de prodigios a esos seres de *elusivaluz* que detenían su vuelo en el viento-en-los-árboles-en-nuestra-frente aquella danza-spira que asustaba a las sombras que huían a los límites del bosque mientras girábamos alrededor de los *lucerosluz* y las luciérnagas giraban alrededor de nuestros corazones colmándolos de un vibrar de dicha [...] *el tiempo* a dónde irá al caer/ cómo es el paisaje de su efímero desierto-duna
el *tiempoarena*

el *tiempoluz*

el *tiempotrazo*

el *tiempoarenaluz*

cuya Casa en el Bosque no ha sido para mí.

En la caída vuelve la conciencia del tiempo que se escapa, imparable: de igual manera fluyen las palabras en este largo fragmento. Las imágenes del reloj de arena, evocadas bajo la perspectiva de la niñez: el asombro y la sorpresa ante el transcurrir casi infinito de las horas. Y por eso el tiempo de la infancia sigue siendo la fuente de un consuelo perdido y su memoria melancólica debería servir como escudo y espada para enfrentar la noche. Después, la pregunta legítima: ¿a dónde irá el tiempo que parecía interminable? La respuesta está ilustrada gráficamente mediante un recurso estilístico propio de la autora: los versos ropálicos, ya analizados.²⁹⁰ Aquí, los tres versos (casi al final del fragmento arriba transcrito) señalan que el tiempo humano se pierde, pero sobre todo, *cae*, está condenado a terminar como la luz efímera

²⁹⁰ En la página 15 de esta tesis.

del atardecer o un trazo en «el cuaderno de la infancia». Así, la realidad terminará por instalarse, al igual que la noche vence a fin de cuentas el último vestigio de luz:

Blandir estas memorias porque en su fulgor hierva el cauterio,
creer que ese metal purificante quemará las nervaduras de tristeza,
pero sólo irradia la hondura de la herida y lo ausente sin nombre y sin raíz

y el silencio como una eternidad

y entonces cae la noche en su catástrofe de luz:

Empieza el andar absolutamente entre las sombras, en el silencio (tras el vibrar de las campanas sagradas). Todo cambia, se transforma en miedo:

entrar de golpe a su páramo sombrío en que los objetos y las palabras amadas
se vuelven el relieve hostil,
o la piedra custodiando ese extraño reino-de-noche
donde no reinamos y nuestro único gesto es la inconsciencia,

y entonces ya no más *el tiempoarenaluz*.

Sólo un espacio donde queda el lamento por el tiempo brillante de la arena que se extingue, al igual que los elementos mágicos y la promesa de transmutación:

y el *planto* por la arena del reloj
Cae la noche al igual que caen los órdenes del día,
adentrarse a una muerte por oscuridad ...*en las eras*,
y pasar la noche como una vigilia atormentada en su inmóvil angustia,

incapaz de gritar ante su sombra

La muerte y melancolía de la *nigredo* dominan en esta instancia. No obstante, la luz verdadera, como enseña la alquimia, necesita de ese ambiente putrefacto para renacer:

(aunque)

la promesa:
en el hervir de la sangre,
despertará la Rosa que te pertenece.

Así termina “*Hesperus (Ars melancholiae)*”. Hay, efectivamente, un movimiento de vaivén entre la luz y la oscuridad, pero gracias a la melancolía y su sentimiento de decadencia absorbente la sombra se instalará mientras que la luz parecerá tan sólo una promesa difícil de alcanzar. En el siguiente apartado, *Iluminatio-albedo*, el bien y el mal lucharán ferozmente dentro del sujeto lírico.

Albedo: purificación mediante la oposición de los contrarios

La segunda etapa del proceso alquímico, *albedo*, se encuentra en el segundo apartado del poemario y está dirigida, precisamente, a la purificación o al blanqueamiento de la materia y del ser. Dicha limpieza se logra sólo después de una lucha interna entre la oscuridad y la luz. Este proceso se ejemplifica en el *Liber Scivias* mediante el paso constante de uno a otro de los contrarios más elementales: de la luz de día, o del alba (*Phosphorus*), a la noche con sus demonios —las furias, la sombra (metáfora de la muerte) y el hastío—. Esto es así porque, en palabras de la propia autora, “lo numinoso no se manifiesta espontáneamente, antes debió cruzar por sus propios infiernos”.²⁹¹ Por tal motivo Claudia Posadas ratifica en su “Poética” a “la crisis como *leit motiv* del poema”. Lo cual resulta cierto en toda la obra, pero es característico de este apartado, porque en la tensión que aquella suscita los dos extremos se cruzan, pelean por imponerse y, además, se decide la batalla.

Ahora bien, en dicho estado de crisis, “lo numinoso”, es decir, la manifestación de la potestad divina, se percibe primero en la ambigüedad del sueño, como una promesa lejana:

De pronto creer que se percibe la fuga de una Estela
como en el sueño en que un vago relumbrar me conducía hasta perderme
por los laberintos de la Fortaleza.
[...]
Evocar el otro sueño donde era yo quien asediaba al presagio de luz,
aunque jamás pude tocarlo,
pues al término del sitio,
para evitar que lo aprehendiese,
hundía su *spira* en lo profundo de un pozo.²⁹²

Estos fragmentos pertenecen al primer poema de este apartado, “Muralla en silencio”. Aquí el sueño benéfico es invocado para atravesar las murallas del castillo interior, la morada espiritual. Sin embargo hay otra imagen que ejemplifica la luz efímera de la divinidad: la luciérnaga. En “El talismán” efectivamente ese insecto-luz se consolida como el amuleto de la suerte que le permitirá al sujeto lírico entrar en la Ciudad paradisiaca:

En la huida [de la sombra],
buscar desesperadamente un santuario para resguardarnos,
la tea que alejase el vuelo de su maldición;
alcanzamos apenas a juntar un puño de luciérnagas.

²⁹¹ Clauia Posadas, “Poética”, en *Las afinidades selectivas/las elecciones afectivas*. Recurso disponible en línea, [fecha de consulta: julio de 2012], <<http://laseleccionesafectivasmexico.blogspot.mx/2007/04/claudia-posadas.html>>.

²⁹² Claudia Posadas, *Liber Scivias*, México: CONECULTA, 2009, pp. 71-72.

[...]
El insecto-luz termina por ceder su brillo.
La noche,
finalmente,
acorrala nuestro paso.
[...]
De pronto,
en el recuerdo abisal de nuestro sueño,
se levanta el áurea Fortaleza,
y caminamos sin dudar hacia la música del Oro
(*sin otra luz ni guía*
sino la que en el corazón ardía)²⁹³,
la barca naufraga a nuestra espalda.

Una luciérnaga esplende en la palma de la mano,
quema su llama final en la pequeñez de su quebranto,
y ya es la rosa con que atravesaremos

las murallas de la Ciudad.²⁹⁴

No obstante, los precarios momentos de esperanza caen, porque esa luz es orgánica y, por lo tanto, perecedera. Entonces, los demonios regresan más fuertes que nunca al encontrarse en la “Intemperie”:

Despierta con su golpe el naufragio no olvidado.
[...]
Y vuelve como nunca su marea,
la fortuna cobra su tributo:
te son negadas las puertas del banquete,
el frío reconstruye en tu corazón sus nervaduras.
[...]
Te juzgan rostros deformados por la ira,
o por su callado miedo.

Cansada,
en el limen de la hondura y de la noche,
sin raigambre en dónde levantar tu casa,
como viajero al filo de una inmensidad de nieve.²⁹⁵

²⁹³ En su poema, Claudia Posadas señala todos sus intertextos con cursivas. Remarco éste porque es el final de la tercera estrofa de *La noche oscura*, poema de San Juan de la Cruz, quien sintetiza y explica así el contenido de su poema: “Canciones del alma que se goza de haber llegado al alto estado de la perfección, que es la unión con Dios, por el camino de la negación espiritual”. El fragmento sanjuanino que transcribo a continuación está en concordancia con el de Claudia porque se sugiere la idea de que la verdadera luz que guía está en el interior y es intuitiva: “En la noche dichosa,/ en secreto, que nadie me veía,/ ni yo miraba cosa,/ sin otra luz ni guía/ sino la que en el corazón ardía”.

²⁹⁴ Claudia Posadas, *op. cit.*, pp. 76-78.

²⁹⁵ *Ibidem*, pp. 86-87.

Es en este invierno donde vuelve la certeza de la muerte —compañera infatigable de la condición humana— “La sombra”:

Y un día,
nuevamente,
en el limes del derrumbe,
me sorprendió su ondulación agitándose a mi lado,
y con asombro comprendí que su latido,
acompañado al correr de mi sangre,
ya no me era una extrañeza.
[...] ella aguarda el ataque decisivo,
el instante donde ya no pueda escapar de sus designios
y se haga en mí su fatalidad agazapada,
el argumento de la destrucción que fui alimentando con mis venas.²⁹⁶

De la misma manera, otra presencia, la ira, se consolida en el poema “Las furias” donde éstas “vuelven con sus belfos,/ henchidas en la espuma de su ira;/ vuelven sedientas de combate,/ hundiendo en la garganta su demonio,/ tomando su botín de carne y transparencia; retornan/ soberanas,/ porque saben el íntimo secreto,/ el gesto, el murmurar,/ que revive la implacable guerra/ entre sangres de una misma venación”.²⁹⁷ En este punto, la crisis auténtica en el extremo de la desesperación hace surgir las dudas legítimas, ¿de dónde vienen las furias?, ¿porqué no se detiene el mal? O, como aparece en el poema:

Cuál sería la sembradura,
el primer desmoronar en la casa del bautismo,
al comienzo inofensiva grieta,
hoy el magma calcinándonos.
[...]
Cuál la voluntad que no permite exorcizarlas.²⁹⁸

La respuesta viene inmediata en el poema siguiente: la purificación se logra no erradicando los elementos putrefactos de la *nigredo*, sino aceptándolos y transformándolos en el interior, es decir, el color blanco y negro deben conjugarse para engendrar una tercera sustancia libre de los opuestos. Así se logra la “Plenitud”:

*Vivo en la ira
y en el amor también;
vivo en el miedo,
en el frío,
en el horror de la noche;*

²⁹⁶ *Ibidem*, pp. 94-95.

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 99.

²⁹⁸ *Ibidem*, pp. 101-102.

vivo en el deseo, en la ansiedad,
el arrepentimiento.

En la mansedumbre
vivo,
vibro,
respiro
en el pulso de tu pecho desnudo,
crisol donde todo se temple

y todo es olvido.²⁹⁹

Sin embargo, la comprensión del ideal de plenitud no la pone más cerca de llegar a él. Porque además de neutralizar la ira y el miedo a la muerte, también debe vencer la inacción, el hastío y la idea de que hay una «cárcel que no cesa» y que en ese espacio limitado, carcelario, que es su cuerpo humano agonizante, todo movimiento resulta una paradoja porque, a pesar de creer que se va hacia adelante, no existe una evolución verdadera:

Caminar
sin andadura
soportando el peso de la carne
atraída por el núcleo de la propia gravedad
abandono que se estanca
orfandades que no cierran
bajo el golpe de los años
las cordilleras de la furia
caminar
[...]
sin fin y sin principio
andar por siempre
hasta brindarnos
sin tristeza sin materia
sin causas ni razones
siendo solamente herrumbre o corazón encandilado
al viento³⁰⁰

La falta de puntuación en este fragmento del poema “Trasiego” acentúa la idea de un movimiento constante pero sin sentido. Para entender a cabalidad esta circulación paradójica remito a la lectura de todo el poema.³⁰¹ Ahora bien, el tránsito entre la ira, el miedo, el odio y el hastío representa el principio fluctuante, y femenino, del mercurio alquímico. En el poema todos estos sentimientos están simbolizados por el término *magma*, ya analizado.³⁰² El magma y el

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 103.

³⁰⁰ Claudia Posadas, *op. cit.*, pp. 109-110.

³⁰¹ En el apéndice 2 de esta tesis.

³⁰² En las páginas 24 y 25 del presente trabajo.

mercurio en este caso son sustancias muy similares, ambas son acuosas y aún así incendiarias, pero sobre todo son oscilantes y destructivas:

El principio femenino y mercurial simboliza en la alquimia el aspecto proteomorfo de los procesos naturales, su movilidad fluctuante «los laborantes operativos quieren dominarlo (a Mercurio) y maniobrar en el curso de la operación contra todas las reglas de la gratitud», se lee en Johannis de Monte Raphim; pero se libera una y otra vez, y si se reflexiona sobre su ser, se convierte en reflexión, si se emite un juicio sobre él, se convierte en juicio.³⁰³

Por eso en el poema el *magma*, ayudado de las características del mercurio, se convierte en el símbolo del mal aparentemente imposible de erradicar, ya que se cuele, ambiguo, en todos los aspectos de la vida destruyendo la bondad. Para contrarrestar dichos efectos se acude al otro principio alquímico, masculino: el azufre que, según la filosofía alquímica, constituye “la fuerza antagónica, que fija y da forma, operada sobre Mercurio”.³⁰⁴ En este apartado el azufre es simbolizado por la armonía, por la calma de pensamiento, pero sobre todo por la quietud y la confianza en la luz. Porque para salir de los límites de la materia debe entrarse en un espacio sagrado y ese es el de la oración, el momento sagrado de la plegaria. Allí se conjugan dos elementos: la fe y el deseo, la esperanza absoluta en que lo deseado se cumpla. Esto ocurre así precisamente en el poema “Oración para la lluvia (oración de quietud)”, donde se puede encontrar claramente cuál es el deseo del sujeto lírico:

Concédeme,
[...] encontrar tu pozo y beber de su abundancia hasta la Resurrección.
Deja que mi *planctus*³⁰⁵ sea devuelto como lluvia iridiscente
[...]
Se bautice en la tormenta,
agua póntica,
lustral
[...] la crisálida de miedo en que me asfixio,
se purifique su carne invadida por la muerte.
[...]
Atraviese por fin los velos de lo Ausente,
y respire en el océano donde reina,
como un Castillo lumínico,

la Unión Infinita.³⁰⁶

³⁰³ Alexander Roob, *Alquimia y mística. El museo hermético*, Madrid: Taschen, 1997, p. 26.

³⁰⁴ Alexander Roob, *op. cit.*, p. 27.

³⁰⁵ *Planctus* es palabra latina que alude a una tradición de las formas literarias propias del lamento, un llanto expresado con arte. Véase más adelante, el análisis al poema “Lament occitan”, cuya relación con esta temática es fundamental.

³⁰⁶ Claudia Posadas, *op. cit.*, pp. 113-114. El análisis del poema completo puede verse en el apartado dedicado a la mística y sus nexos con la visión. Páginas 71-73.

El agua en forma de lluvia es símbolo de la fecundidad, por lo tanto se le pide al agua para que así su plegaria sea fecunda, propicia; pero además es agente purificador,³⁰⁷ lo cual concuerda perfectamente con el objetivo de la segunda etapa del proceso alquímico —el blanqueamiento de la materia—, ya que eso es precisamente lo que se pide: purificar mediante una agua sagrada el cuerpo condenado a morir. Y las plegarias son escuchadas y tienen respuesta en la “Quietud” y “El silencio” por el fuego metafórico del amanecer. Me refiero a la estrella o lucero del alba: “*Phosphorus*”. Pues éste es el título del poema que sintetiza las características del azufre frente al mercurio: la luz retiene, para neutralizarla, la oscuridad del magma. El poema está dividido en dos partes. En la primera hay un movimiento de ascenso a través de la evocación y el deseo para lograr un acercamiento con la divinidad. Después, en la segunda etapa, se relata la caída a la realidad humana pero con un cambio de perspectiva.

a) “*Phosphorus*”: Ascenso a la divinidad (iniciación)

Aquí se regresa al pasado en la ambigüedad del sueño y se entra en la memoria tanto de la infancia (símil de un paraíso perdido) como de los momentos de bondad que se evocaron hasta ese momento en el poema, sin embargo, en dicha evocación algo permanece oculto, velado:

Llegó a mí en la involuntaria Edad de la Pureza,
cuando el oro fortalecía las murallas.

Seis años, y un Incendio Blanco alzándose en la habitación de los juegos.

Esa noche haber estado nuevamente en la Ciudad Secreta;
recibir el aural destello de su Alcázar como si me fuera debido reinar sobre su alfiz,
la noche en que se abrieron para mí Las Puertas de los alminares todas,
menos una:
la Torre que lucía en el corazón de la Ciudad.

El *Incendio Blanco* es una imagen que intensifica la idea de *albeamiento*. El fuego es purificador también, si aparte es un fuego blanco, se acentúa su poder de blanqueamiento. Este elemento natural es divinizado, al igual que el agua, que, como ya se ha dicho es un agente purificador. Ambos sirven de contexto para la introducción—aparentemente a destiempo—en lo

³⁰⁷ Según Gaston Bachelard, “la imaginación material encuentra en el agua la materia pura por excelencia, la materia naturalmente pura. El agua se ofrece, pues, como un símbolo natural de la pureza; da sentidos precisos a una psicología prolija de la purificación” (*El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México: FCE, 1992, p. 203).

divino. Para explicar el adentramiento se recurre otra vez a la imagen de la Ciudad dorada (morada interior). Pero también está la imagen de la rosa blanca como símbolo del paraíso.

Y al final de la noche, como un deseo que me fuera concedido,
se abrió el Pórtico de las Revelaciones que no fuera para mí,
y haber llegado a un templo del que no conocía su virtud.

Allí,
se me otorgó una heredad lumínica, una gema en forma de rosa,
y me fue dicho, en silencio, el nombre de su talla;
contemplarla dilatadamente en busca de su corazón su corazón al que creí reconocer
y del que me fue imposible descifrar la naturaleza de su luz la luz,
último vestigio del sueño. Haber despertado sin la joya
y con sólo un vislumbre en la mirada fundiéndose en el Incendio Blanco.³⁰⁸

De acuerdo con las referencias de Eduardo Cirlot, el simbolismo de la rosa es variado, depende de la cantidad de pétalos, de su color y otras características. Así, “la rosa blanca y la roja están en la relación que la alquimia determina entre ambos colores”. De tal suerte que la rosa blanca en este caso está representando la etapa blanca de la purificación (*albedo*). Sin embargo, al poner el énfasis en su centro (aunque sea para señalar la imposibilidad de llegar a él) la rosa se convierte en un “símbolo de finalidad, de logro absoluto y de perfección”, como ya se ha señalado en el capítulo final de *mística*, dedicado al análisis de “*Montsalvat*”.³⁰⁹ No obstante, es importante recordar en este punto, el sentido de la Rosa como «paraíso de Dante» porque el movimiento de ascensión es similar; como se puede ver en la siguiente explicación de Alexander Roob:

En la Divina Comedia de Dante (1307-1321), el alma parte de los infiernos, que aparecen como un cono incrustado en la tierra, para, después de su travesía por el monte de la purificación y los nueve peldaños de los planetas, las estrellas fijas y las esferas cristalinas movidas por los ángeles, elevarse hasta el paraíso, donde encuentra su morada en la blanca rosa celeste, inundada de luz divina.³¹⁰

Ahora, tanto en la *Ciudad*, como en la *rosa*, el centro, como ya mencioné, está vedado y parece imposible acceder a él, por lo tanto en la evocación la *Ciudad* es *Secreta* y la *rosa* se plantea como una búsqueda de su corazón que intenta reconocer, pero del cual es “imposible descifrar la naturaleza de su luz”. De tal suerte, sólo le queda la luminiscencia como “último

³⁰⁸ A partir de aquí remito a una referencia global del poema “*Phosphorus*”, porque todas las citas se siguen en orden. La referencia al poema completo es: Claudia Posadas, *op. cit.*, pp. 119-123.

³⁰⁹ Ver páginas 77-85.

³¹⁰ Alexander Roob, *op. cit.*, p. 41.

vestigio del sueño” y seguir rememorando el *Incendio Blanco*, cuya blancura se hará más importante en las siguientes estrofas:

El incendio. Era una blancura incandescente, contrita y expandida como una alternancia de penumbras y de brillos
que deseara pronunciarse en un habla de reverberaciones ajena para mí.

Haberme acercado a la blancura y creer también reconocerla,
pero no saber su origen ni su estirpe aunque al tocarla,
evocar una olvidada calidez cubriéndome colmándome,
y percibirme en la conciencia de ser lo transparente lo sutil,
y de pronto un detenerse de mis velos y el desprenderme de la sutileza
y un caer interminable,
un vértigo como un horror desconocido,
la extrañeza de una gravedad inconcebible,
una alteración de la índole habitada,
y de súbito el frío y el asombro de las venas,
un errar de ardiente arcilla,
una casa de soledad insosegable...

Entre más se pretende acercar el sujeto lírico al centro mismo de la luz blanquísima, más se aleja, hasta que en determinado momento—el instante en que puede tocarla—es inevitable su caída, lo cual quiere decir que se encontraba en un lugar elevado, sublime, pero al mismo tiempo prohibido. Este movimiento de ascenso-caída recuerda el mito de Ícaro. Un mortal que intenta llegar más alto de lo que le es permitido, inevitablemente está condenado a fallar. Juan Eduardo Cirlot, acude a otros estudiosos para explicar precisamente esto:

Señala Diel que la importancia de la imagen «elevación-caída», especialmente simbolizada en el mito de Ícaro, ha sido corroborada frecuentemente por diversos autores. Bachelard indica que «todas las metáforas, las de la altura, elevación, profundidad, descenso y caída, son las metáforas axiomáticas, nada las explica pero ellas explican todo».³¹¹

La caída termina en la madurez, en la realidad—que se transforma en un castigo—y aquí comienza la segunda parte de este poema.

b) “Phosphorus”: Descenso a la condición humana (renacimiento)

Aquí se despierta del sueño y las certezas de la edad adulta se manifiestan:

Haberse alejado de la flama y despertar de nuevo sin aquella noción de eternidad,
y en el temple una tristeza horadando, sofocando,
más la inundación de luz en el recuerdo,
y de pronto el irisar de esa misma refulgencia,
aunque en la habitación no crecía ninguna hoguera,
sólo un Alba como un haz filtrándose por el ventanal,

³¹¹ Juan Eduarado Cirlot, *op. cit.*, p. 468.

un haz blanquísimo cuyo último esplendor se concentraba en las nervaduras de una rosa en la mesa de noche.

Tomar la rosa, pero el Alba, en su relámpago,
desapareció de las venas de la flor.

(Las campanas repicando a Laudes mientras comenzaba el día).

Comienza el día, luce el *Phosphorus* y las campanas de las primeras horas (*Laudes*) acompañan el amanecer. Lo espiritual se concreta en el mundo. En una rosa normal, en un cuerpo abandonado al dolor de la vida mortal. Pero entonces, ya en el mundo, en la conciencia de la realidad, el sujeto lírico se propone implantar las protecciones para resguardar la luz. Inicia una secuencia de actos en forma de ritual:

Desde entonces dejar una lámpara encendida en nombre de la llama,
lámpara guardiana para atravesar incólume lo oscuro,
y desde entonces guardar la rosa en el cofre de reliquias
y disponer los rituales de fuego,
de arena,
o de música,
para invocar el deslumbre.

Disponer el agua en el cuenco para imantar el astro:
nunca más el prodigio de su luna plena
y siempre, en el cáliz,
el reflejo de la noche.

Y aunque la vida siga, se guarda en el interior la esperanza de un retorno ahora sí legítimo, en el tiempo exacto, tras el camino correcto:

Desde entonces, como una costumbre forjada en el deseo inexplicable de sosiego o
templanza,
buscar una Ciudad de Oro en los resquicios no habitados por los días o por el habla,
y aguardar la aureola final de la tarde,
la nube iridiscente,
la cauda fugaz de una criatura de luz.

Esa búsqueda encuentra paralelismo con la de San Juan de la Cruz (“La noche oscura”) porque ambas ocurrirán en la negrura de la noche y su conducción es confiada al corazón, es decir, al mismísimo centro del alma:

Desde entonces,
andar y desandar en la penumbra
[...] hasta hallar el sendero perdiéndose en la noche;
rondarlo una y otra vez sin decidirse a cruzar la singladura:
trasponer, finalmente, el umbral de ese camino

(*sin otra luz ni guía salvo la joya engarzada protegiéndote*),
y encontrar una ciudad de piedra,
su abandono enraizado en el bosque.

[...]

Errar por las sombras del bosque y la memoria,
sin otro corazón más que el brillar de la gema,
el corazón del que seguía sin comprender su intermitencia
y que de golpe me fue arrebatado.

Así, el poema terminará con la esperanza y la fe, las sustancias que fijan (el azufre alquímico que neutraliza el magma mercurial):

Que un día, tal vez,
me sea devuelto su latido
y que ese día,
al buscar de nuevo en su blancura,
recuerde el signo de su reverberación,
y sea el tiempo en que retorne a la plaza en que la Estela encienda el rostro
y me guíe, al perseguirla, al santuario de la rosa acristalada.

El día en que el Oro despertará de su intimidad de roca
y sea en el fulgor de la Alcazaba

las cinco *en ámbar* de la tarde.

La confianza y la certeza del retorno al origen propician el éxito de la Gran Obra, porque una vez establecidos y aprehendidos los dos principios, opuestos sí, pero sobre todo complementarios, se está preparado para la Unión, o, en términos alquímicos, la *conjunctio oppositorum*: el matrimonio alquímico que dará a luz al Hijo filosófico (o piedra filosofal u oro alquímico) cuya obtención otorgará la inmortalidad y la perfección del alma.

Antes de pasar al siguiente y último proceso alquímico, quisiera concluir propiamente esta etapa. Como he señalado, este poema podría dividirse en dos partes. La primera, en la que asistimos a un acercamiento con la divinidad, sería la iniciación o la disolución del sujeto. La segunda parte, el momento en que cae del estado beatífico y despierta a la realidad, podemos hablar de un renacimiento, de la asimilación de la *nigredo* gracias a la visión divina (iniciática, por eso parece ocurrir en la infancia). Cuando afirmé que este poema actuaba como el azufre me refería precisamente a esto: la asimilación completa. En ese sentido, en este poema se alcanza el objetivo de la *albedo*: la purificación y el poder de acceder al estado divino que ha sido otorgado tras la oposición de los contrarios. Como señala Mircea Eliade, el alquimista “accede a experiencias de iniciación, que, a medida que la *opus* progresa, le forjan otra personalidad,

comparable a la que obtiene tras haber afrontado victoriosamente las pruebas de la iniciación”.³¹² Dicha victoria, en la etapa del albedo se refiere, “en el terreno espiritual, a una «resurrección» que se traduce por la apropiación de ciertos estados de conciencia inaccesibles a la condición profana (en el nivel operativo, éste es el fenómeno de la «coagulación», consecutivo a la *putrefactio* inicial)”.³¹³

Rubedo: Coincidentia oppositorum. Ars Magna, la poesía.

El éxito de la Gran Obra consistía en la obtención de la Piedra Filosofal. Se decía que era roja, de ahí que la última etapa de todo el proceso fuera llamada *rubedo*. La primera de sus virtudes era la capacidad de convertir cualquier metal en oro. Como señala Mircea Eliade, “aquí encontramos la idea arcaica según la cual la Piedra o el Elíxir completa y acaba la obra de la Naturaleza”³¹⁴. Otras de sus facultades eran prodigar la inmortalidad, acabar con las enfermedades y rejuvenecer. Esto es lo que permite afirmar a Eliade que

la imagen de la Piedra acabó por absorber todas las viejas creencias mágicas: se aseguraba que el hombre portador de la Piedra era invulnerable; y en el Libro de la Santa Trinidad se nos dice que «el tener la Piedra en el hueco de la mano nos hace invisibles. Si se la cose a un lienzo fino y este lienzo se envuelve en torno al cuerpo, ciñéndolo de manera que el calor del cuerpo se comuniqué a la Piedra, podemos elevarnos por los aires tan alto como deseamos».³¹⁵

En términos espirituales el asunto es más complicado porque se entra más que nunca en el terreno del Hermetismo y su lenguaje cifrado. A decir de Mircea Eliade, la corona del proceso alquímico está basada en una paradoja que toma la forma de la serpiente (o dragón) *uroboros* que se muerde la cola. Es decir, la Piedra se encuentra en todas las cosas, hasta en el propio hombre, pero al mismo tiempo permanece oculta y necesita, para ser revelada, de todo el proceso alquímico, así se termina donde se inicia: en el mismo ser del alquimista, en la misma materia que se manipula. Por eso adquiere la imagen de un renacimiento —con su característico (re)descubrimiento del mundo— logrado por la unión de los contrarios (*coincidentia oppositorum*). Se vence el miedo a la muerte de la *nigredo* porque hay que morir para deshacerse de las ataduras o miedos corporales que constituyen la materia putrefacta y así renacer con el

³¹² Mircea Eliade, *Herreros y alquimistas*, Madrid: Alianza, 1983, p. 141.

³¹³ *Ibidem*, pp. 142-143.

³¹⁴ Mircea Eliade, *Herreros y alquimistas*, Madrid: Alianza, 1983, p. 146.

³¹⁵ *Ibidem*, pp. 147-148.

alma y el cuerpo purificados. Se vence también al tiempo y éste deja de ser contado; así la melancolía, que surge de la inminencia de la muerte, también resulta erradicada.³¹⁶

Ahora bien, el lenguaje cifrado que se utiliza para intentar transmitir este misterio puede deberse a que, según algunas fuentes, existía el juramento de no divulgar el secreto en los textos. Pero también “probablemente se trata de un «lenguaje secreto», como el que encontramos tanto en los chamanes de las sociedades arcaicas como en los místicos de las tradiciones históricas, «lenguaje secreto», que es a la vez expresión de los sentimientos intransmisibles de otra forma a través del lenguaje cotidiano y comunicación críptica del sentido oculto de los símbolos”.³¹⁷

Esto puede explicar el que, como también señala Eliade, “la literatura alquímica, excesivamente prolija en cuanto concierne a los preliminares y primeras etapas de la *opus*, no hace sino alusiones crípticas, la mayor parte de las veces incomprensibles, al *mysterium magnum*”,³¹⁸ que, en este caso es la obtención de la Piedra filosofal o el Elíxir.

En el *Liber Scivias*, Claudia Posadas concluye la temática alquímica en dos momentos fundamentales—sin dejar de haber guiños en otras partes—ambos en el apartado final, “*Unio*”. El más importante y completo, se encuentra en el último poema de todo el libro titulado “*Lapis aurea*”. Pero para llegar a ese análisis, es necesario explicar el otro momento: se trata de un esquema que aparece en el poema “*Consolament*” (cuyo análisis completo se realizará en el apartado de esta tesis dedicado al Catarismo). En dicho esquema, como el mismo poema anuncia, se inscriben “los procesos que debieron cumplirse” para poder llegar al umbral de la transmutación:

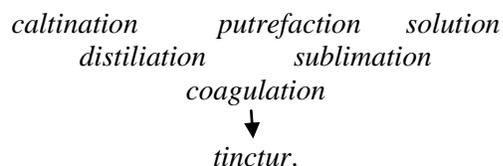
³¹⁶ Adelantándome un poco al análisis del poema, aquí puedo concluir con el tema de la melancolía iniciado en el apartado que explica la obra en negro. Uno de los símbolos de la muerte era el reloj de arena, pues en *Liber Scivias*, en el poema “*Scriptorium*”—tan cercano a la conclusión de la *opus*— se nota cómo el tiempo, representado por las arenas del reloj descontroladas, es efectivamente vencido al dejar de ser contado:

*Vibra el corazón del Anhelante,
pronto se unirá lo que fue escindido. Se va estancando el deslizar del polvo en la clepsidra y el
Guardatiempo gira, por última vez, el reloj de las esferas encontradas; comienza el caer y ascender
interminables de la arena aurífera en las redomas contrapuestas.*

(Claudia Posadas, *op. cit.*, p. 144).

³¹⁷ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 145

³¹⁸ *Ibidem*, p. 140.



En forma de pirámide invertida, la constituyen siete términos en latín que indican los distintos procesos que se suceden dentro de la Gran Obra. Están en relación con los siete metales que ya se han mencionado: oro=*tintura*; plata=*coagulación*; hierro=*destilación*; cobre=*sublimación*; estaño =*disolución*; electrum=*calcinación*; plomo=*putrefacción*.

También se relacionan con los siete planetas de la Astrología renacentista: Sol, Luna, Marte, Venus, Saturno, Júpiter y Mercurio. En estas correspondencias se manifiesta la influencia que el Macrocosmos ejercía sobre el hombre (microcosmos) y sus empresas. En este sentido, Patai menciona doce procesos en total relacionados con los doce signos zodiacales:

Calcination was associated with Aries, congelation with Taurus, fixation with Gemini, disolution with Cancer, digestion with Leo, distillation with Virgo, sublimation with Libra, separation with Scorpio, ceration with Sagittarius, fermentation with Capricorn, multiplication with Aquarius and projection with Pisces—thus according to the schema developed by Dom Antoine Joseph Pernety, the eighteenth-century French alchemist.³¹⁹

Como se puede notar en este sistema no aparece la *putrefacción*, como si ésta fuera considerada un estado (inicial) y no una acción como tal; al igual que la *tintura* (llamada así por la coloración roja de la Piedra filosofal) porque ya constituye una conclusión, es decir, el estado final; en lugar de ésta aparece la *proyección* (Piscis) que sería la última acción antes de obtener el resultado de dicha “proyección”, o sea, la Piedra. Por otra parte se agregan los siguientes procesos: *congelación*, *fijación*, *digestión*, *separación*, *ceración* y *multiplicación*, los cuales parecen ser pasos que desarrollan de manera más específica los siete procesos característicos, como si fueran intermedios; es decir, de la *calcinación* a la *disolución* se intercalan la *congelación* (contraria a la calcinación) y la *fijación* (contraria a la disolución). Para que haya *destilación* antes hubo una *digestión*. Luego de la sublimación, para llegar a la *fermentación*—que identifico con la *coagulación*—los elementos sublimados se separan por medio del calor y se agrega una sustancia líquida constantemente lo cual hace que los elementos adquieran una consistencia cerosa, previa a la deseada *fermentación*. Una vez lograda la *coagulación*, los elementos se multiplican hasta que se proyectan o forjan la Piedra; aunque, como ya he

³¹⁹ Raphael Patai, *op cit.*, p. 6.

comentado, su obtención como tal no aparece mencionada en este esquema, claro que podría sobreentenderse.

Por su parte, Juan Eslava Galván describe este largo proceso de la siguiente manera:

El símbolo del Mercurio es el único que une los del Sol y la Luna: es el andrógino, el *primus agens*, el vehículo de la Obra. Es el que contiene el germen del oro espiritual. Saturno marca el ennegrecimiento y la Putrefacción y equivale al mito del dios que muere para resucitar más radiante y poderoso. Es la ceniza restante tras la Calcinación. Júpiter es la Sublimación, la fuerza espiritual que se desprende de la materia muerta de Saturno. La Luna es el color blanco que sucede al negro. Es la Solución que seguirá a la Cristalización [...] Venus ya deja ver la fuerza colorante del azufre. Aparece el oro del Sol y desaparece el símbolo de la plata que guió el proceso anterior. Marte comienza la Cristalización. El cuerpo disuelto pasa al blanco. El Sol culmina la Obra. Es semilla y óvulo marcada por el color rojo y dorado de la etapa final.³²⁰

No obstante las diferencias entre el número de pasos y su relación con el cosmos, ambos coinciden en que la Piedra es la re-consolidación de los elementos disueltos (mediante la calcinación, congelación, sublimación, etc.). Ahora bien, todos estos procedimientos ocurren en el crisol, instrumento que encierra los elementos primordiales (azufre y mercurio) para poder unirlos en un matrimonio simbólico. Por supuesto el símbolo del crisol también es el cuerpo del alquimista, puesto que dentro de él, en su alma—o psique para Jung—es donde la transmutación salvífica se efectúa. De manera casi ineludible Claudia Posadas utiliza la palabra *crisol* en el poema repetidas veces a tal grado que se consolida como símbolo porque, a pesar de que en el libro se exploran todas las posibilidades de significado de dicha palabra—puesto que ante todo el *Liber Scivias* es poesía y no un tratado alquímico—, en todas las menciones parece tratarse de algo que salva, como una especie de esperanza, un objeto que cobija para propiciar la transmutación y la salvación.

En “*Purgatio*”, aparece dos veces. En la primera se trata de un cáliz que contiene agua y en ésta se refleja al fondo la estrella del alba, Phosphorus, misma que puede entenderse como la imagen-promesa de la Piedra filosofal:

recordar el abrasarse de una estrella al fondo de un crisol,
haber dispuesto el agua en un cáliz para imantar el *Phosphorus*.³²¹

³²⁰ Juan Eslava Galván, *op. cit.*, p. 47.

³²¹ Claudia Posadas, *op. cit.*, p. 59.

En la segunda ocasión también es un reflejo, sólo que ahora se trata del crisol como una Ciudad Invisible (símbolo del paraíso) al fondo de un lago en la que se sabe que entrará el ser a modo de ofrenda:

Un hervir de tierra y viento girando sobre el agua,
la Ciudad invisible:
su reflejo es la muralla que perturba el interior del lago.

En la superficie
rueda la espesura;
en lo profundo
esplende el crisol en que arderá la ofrenda.³²²

Aquí resalta la idea del espejismo, como si las imágenes fueran tan solo intuitas. En “*Illuminatio*”, en cambio el *crisol* se hace palpable. Primero es el pecho desnudo de otra persona en donde se puede verter el corazón con absoluta confianza:

En la mansedumbre
vivo,
vibro,
respiro
en el pulso de tu pecho desnudo,
crisol donde todo se temple
y todo es olvido.³²³

Pero también puede ser el cielo donde brilla una estrella como esperanza y guía. Sin duda está en concordancia con la primera vez que aparece el término, pero ahora el crisol no es un recipiente material, un cáliz, sino el cielo mismo, además de que la estrella no se refleja, sino que brilla ardiente y más cercana:

(Dicen que unos pocos lograron descender
y Ascendieron la montaña;
es cierto,
lo miro en nuestro espíritu encendido:
desde la altura más lejana
—*Montsalvat*,
el fulgor de una *estèla* ardiendo en el Crisol nos ilumina).³²⁴

En el último apartado, “*Unio*”, se retoma la imagen del *crisol* como recipiente en el altar, pero se relaciona mucho más con la alquimia. En el poema “*Montsalvat*” el término aparece en tres ocasiones, todas relacionadas con la Piedra. La primera vez parece el momento exacto de su

³²² Claudia Posadas, *op. cit.*, p. 62.

³²³ *Ibidem*, p. 103.

³²⁴ *Ibidem*, p. 128.

obtención, una vez consagrada la “joya” —que se entiende como el corazón o el alma— misma que al depositarla en el Crisol se vuelve, paradójicamente como ya expresé, en el objeto de la búsqueda:

Consagrar la joya que antes del retorno a tu cauterio fuese devuelta por la niebla.
[...]
Colocarla en el Crisol sobre el Altar,
y la joya de súbito encandece como una supernova.³²⁵

Después se describe lo generado dentro del *crisol*:

El Crisol del Araceli atrae el resplandor de tu corona como si fuere una *Lapis Amorosa*
que imantare a su virtud la *stella splendens* que de día y de noche
se refleja en el cuenco.³²⁶

Araceli significa altar del cielo (*ara coelis*), así que se realza el carácter sagrado, ahora divino, de este Crisol con mayúscula que actúa como un imán, pues a manera de un coito hierogámico, une su “virtud” con la de ese ser. Virtud que se encuentra representada por la estrella que esplende de día o de noche, es decir, Venus: *Hesperus* y *Phosphorus*. Lo cual significa que en el crisol efectivamente se reúnen los elementos positivos y negativos, oscuros y lumínicos propios de todo ser humano para purificarse y por último teñirse de rojo:

Recibes en tu árula mi sangre templada en el cáliz;
como lava, como Lícñide en llamas,
hierva la estrella en el Crisol cumpliéndose el Rubedo.³²⁷

Y con esto ya entramos en el misterio del último poema: “*Lapis aurea*”. Pero antes, una última consideración. Regresando a los colores, el *crisol* puede corresponderse con el término iridiscente, ya analizado. Porque en diversos grabados alquímicos, toda la obra, de acuerdo a las múltiples coloraciones que adquiere, era representada con un pavorreal. Aunque además cada parte del proceso también se identificaba con sus respectivas aves: *nigredo* con el cuervo; *albedo* con el cisne y *rubedo* con el fénix. En el *Liber Scivias*, la gama de colores interponiéndose o sucediéndose, como en el pavorreal, están representados precisamente por la palabra “iridiscencia”.³²⁸

³²⁵ *Ibidem*, pp. 171-172.

³²⁶ *Ibidem*, p. 172.

³²⁷ *Ibidem*, p. 173.

³²⁸ Ver, en las páginas 25 y 26 de esta tesis, el análisis léxico dedicado a la palabra “iridiscencia”

Formalmente el poema “*Lapis aurea*” (piedra dorada) adquiere la oscuridad característica de quien trata de explicar la última parte del proceso. Es hermético y complejo: no tiene comas, aunque la manera como están acomodados los versos o estrofas brindan cierto orden de lectura. Al inicio se recuerdan las dos etapas anteriores siempre en relación con la tercera y última, porque la consolidación de la Piedra lleva dentro la *nigredo*:

Opus nigrum la ciudad de piedra el lento limo de la furia la acumulación de la intemperie
nigredo
La roca hierve en esta lava donde lo acordado se dispersa en rojo fuego
rojo estrella
gigante roja
la almenara
su triste combustión de magma oculto magma indómito *rubedo* en su derrotada manifestación
los electrones giran giran alrededor de un corazón incandescente la vorágine
sublimar o fusionar el odio hasta llevarse las almenas almenadas las murallas y el corazón
estalle supernova el miedo y nazca el alba
*albedo*³²⁹

Primero, los sinónimos de la obra en negro: “la ciudad de piedra” y no la promesa de la morada divina (dorada); “el lento limo de la furia” y “la acumulación de la intemperie”, ambos forman el magma de odio y resentimiento. Sin embargo, la roca—entiéndase la Piedra gigante a la manera de una estrella roja —se fortalece en esa solución espesa (magma) que resulta roja también, lo cual me hace pensar que es lo que le otorga su coloración final.

Después, en la segunda estrofa el ritmo va *in crescendo*. Aquí se recorre el camino otra vez pero muy rápidamente. El movimiento acelerado también recuerda que la labor de la alquimia era, a fin de cuentas, acelerar los procesos de la naturaleza. Entonces, en el magma, triste y derrotado por un indomable e impetuoso poder de salvación y éxito, los elementos son vistos en una de sus más elementales composiciones, los electrones. Estos giran en forma de vorágine alrededor del corazón incandescente por la disolución del magma. Lo cual significa que gracias a ese movimiento circular impresionante se “sublima o fusiona el odio” (sinónimo del magma desasiéndose) hasta llevarse las murallas y las almenas —elementos de la misma muralla que servían para proteger la fortaleza— que ocultaban ferozmente ese corazón. La imagen del corazón amurallado es también la del magma, con su odio y resentimiento, cubriéndolo. Pero una vez libre de sus ataduras, el miedo del corazón puede estallar, a la manera de una supernova, para

³²⁹ Claudia Posadas, *op. cit.*, p. 181.

darle paso al alba. Los electrones y la supernova, términos científicos de la astronomía moderna, constituyen otra forma de sugerir la correspondencia entre lo antiguo con el presente.

Una vez en el *albedo*, el movimiento se detiene, es pausado. Aquí el alma entra en la consciencia:

una lámpara en vigilia es nunca más la ausencia
apagar su luz *para guardar la memoria secreta de la luz* sean la gema y la heredad la
gemación largamente meditada renacer es existir fuera de esta carne atravesando la
niebla el velo y la materia³³⁰

En primer lugar se da cuenta que la luz verdadera nunca se extingue y apagar una luz artificial logra que la luz interior brille mejor y que se convierta en el legado de la gema, cuya producción ha sido “largamente meditada”. Luego entiende que el renacimiento implica el desprendimiento del cuerpo, para dejar la materia y lo que esto conlleva, es decir, la muerte (“su dolor su podredumbre”). A partir de allí, para definir la divinidad—de suyo indefinible—, se señala todo lo que no es. A la manera del lenguaje apofático³³¹: “Dios es lo que no es”:

la materia su dolor su podredumbre su razón que no subsiste más allá Señor
de lo invisible en tus moradas *Domine* donde no existe pensamiento ni luz ni oscuridad³³²

Pero también se sugiere lo que sí podría llegar a ser, apartado de todo lo que implica este mundo:

acaso otra forma de otra sangre sucesiva y simultánea en tus templos *Domine* más allá
de estas cárceles esféricas cubiertas por sudarios de poder donde heridos somos desde el
plasma hasta morir desechos por el cáncer de este mundo todos muertos todos desde lo Uno
hasta la nada más allá Señor de la constelación primera más allá³³³

Es significativo que mencione “lo Uno” y la “nada” (o el vacío) como los límites de la muerte porque entonces ninguno de esos dos términos, tradicionales cuando se trata de definir lo divino, sirven en este caso porque no dejan de ser, debido a su repetición, límites pensados por la razón humana.

La siguiente estrofa es una plegaria:

Panem nostrum supersubstantialem da novis hodie...

Dame el átomo atañor donde nazca otra sustancia y otras sean las células de nuestro nombre invisibles y fosfóricas aguas infinitas y lustrales santo *Arcanum* del que brota la consciencia que

³³⁰ *Idem.*

³³¹ *Vid supra*, páginas 62 y ss.

³³² *Idem.*

³³³ Claudia Posadas, *op. cit.*, pp. 181-182.

nos es debida santo Grial donde surge al fin la Advocación bajo la cual nos resguardamos bendito *Azoth* donde la rosa que es un Ser de Estrella y Ser un astro y emanar-permanecer como los astros uncidos en su propia aura todos entramados todos

LA MATRIZ CELESTE³³⁴

El verso en latín es un fragmento del Pater Noster cántaro: “el pan supersubstancial danos hoy”. Se pide el alimento espiritual y no el pan de cada día cristiano. Entonces ese ser pide renacer constituido por otra substancia, la espiritual. Para eso hay que volver a las aguas primigenias del útero materno: “la matriz celeste”. Como señala Eliade,

Una de las máximas de los alquimistas era: «No efectúes ninguna operación antes de que todo haya sido reducido al Agua» [...] Kirchweger, presunto autor de la *Aurea Catena Homeri* [...] escribe: «Es seguro y cierto que la Naturaleza entera era Agua en el comienzo; que todas las cosas han sido por el Agua y por el Agua deben ser destruidas». La regresión alquímica al estado fluido de la materia corresponde en las cosmologías al estado caótico primordial, y en los rituales de iniciación, a la «muerte» del místico [...] Esta reducción alquímica a la prima materia es susceptible de innumerables interpretaciones y homologaciones; particularmente puede ser considerada como una regresión al estado prenatal, un *regressus ad uterum* [...] El vas mirabile, en el cual residía todo el secreto alquímico, según proclamaba María la Profetisa, «es una especie de *matrix* o *uterus* del cual ha de nacer el *philius philosophorum*, la Piedra milagrosa».³³⁵

La matriz también es representada en el poema por el santo Grial que, de acuerdo con la historia cristiana, fue la copa en la que José de Arimatea recogió la sangre de el Salvador en la Cruz, pero además, como indica Eduardo Cirlot, “una leyenda dice que el Graal fue tallado por los ángeles de una esmeralda caída de la frente de Luzbel, en el momento de ser precipitado en el abismo. Así, de igual modo que la Virgen María redime del pecado de Eva, la sangre del Redentor, a través del Graal redime del pecado luciferiano”.³³⁶ De tal suerte que aquí el Grial también cumple esa función de redención donde puede surgir la protección divina que propiciará el renacimiento con esa nueva constitución que se pedía y que en el poema se relaciona con el poder de autonomía de los astros celestes. Pero no se pide sólo por uno, sino por todos los seres, para que puedan funcionar como un sistema cósmico armonioso.

En la estrofa siguiente las plegarias son contestadas:

Melhorament amada servitud En el corazón tan alto pulsa el oro un pulsar lumínico el Castillo donde spira el orden constelado la ingravidez de las palabras el sentido del espíritu la muerte

³³⁴ *Ibidem*, p. 182.

³³⁵ Mircea Eliade, *op. cit.*, pp. 135-136.

³³⁶ Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 226.

de las máscaras la Resurrección en la Torre de Homenaje³³⁷

El corazón en lo alto pulsa o irradia una luz desde el interior que termina por iluminarlo todo. Gira la luz dorada (por eso aquí es una Piedra dorada y no roja) en forma de espiral, “un orden constelado” en donde flotan las palabras de la misma manera como han gravitado en este último poema. Este fragmento también significa la caída de las falsas apariencias y el desvelamiento de la verdad, que en este caso toma la forma del cumplimiento de la súplica anterior, es decir, una resurrección.

El final de este poema, y por ende de todo el libro, constituye el ansiado alumbramiento:

Opus magnum la Ciudad dorada el lento limo de la gracia ninguna acumulación de la intemperie
bautismada en el dolor acrisolado el crisma decristaliza la cristálida³³⁸

El “lento limo” y la “intemperie” son elementos que se retoman del verso inicial. Pero se invierten los valores, de negativos a positivos. El “lento limo de la furia” se convierte en “el lento limo de la gracia”. De la misma manera la “acumulación de la intemperie” se disuelve. El movimiento del poema completo, en este punto y debido a que redimensiona los elementos del principio, adquiere la forma de una serpiente *uroboros* o del círculo, del eterno retorno. Termina donde inició e inicia donde termina.

Las tres últimas palabras, ricas en aliteraciones, sintetizan el alumbramiento: “el crisma”, es decir, el bálsamo de consagración “descristaliza”, rompe, “la cristálida” o el capullo-crisol donde ocurrió la transmutación. El segmento sonoro que se repite en esas tres palabras, «cris», unido a la consonante «t», refuerza la imagen del quebrantamiento del recipiente-crisol-cristálida-útero, previo al nacimiento de la Piedra o el nuevo ser.

Pero ¿qué es la *Piedra*? ¿cuál el *nuevo ser*? Si recurrimos a una lectura psicológica, haciendo eco de las investigaciones de Jung, me atrevería a afirmar que en esta alquimia poética, la materialización del espíritu resulta ser el poema mismo. El *Ars Magna* por excelencia es la poesía contenida en el *Liber Scivias*, porque las palabras son las que llevaron al alma (herida) y al cuerpo (putrefacto) a perfeccionarse. La clave que me lleva a pensar así se encuentra expresada en el poema “*Scriptorium*”:

saber de pronto que la Aurora es el centro de mi Ausencia y que fue mi búsqueda amorosa
y que fue buscada, clamada en las palabras,

³³⁷ Claudia Posadas, *op. cit.*, p. 182.

³³⁸ *Idem.*

desde aquel momento (imposible de saberlo),
en que la pluma blanca y pequeñísima de un ave, en los portales de mi encierro,
me diera la discreta certidumbre de su cálamo³³⁹

El arte de la poesía, representado por la pluma blanca de un ave, crea una nueva manera de pensarse y por ende de expresarse. Se genera una poesía renovada. De manera que el libro no termina cuando el alma se sublima, sino cuando renace. Es decir, aquí el movimiento no es ascendente como en la mística, en que vemos al alma en camino de unirse a Dios, sino que desciende otra vez: el sujeto lírico se materializa una vez más, pero renovado, perfeccionado. Que esto ocurra precisamente en el último verso resulta significativo porque entonces, otra vez como la serpiente que se muerde la cola, el final de esta obra constituye el inicio de otra. Así la autora se hace inmortal en el libro y allí queda plasmada para siempre la historia de una muerte y el atisbo de una nueva vida.

³³⁹ *Ibidem*, p. 144.

2.4. La herejía cátara³⁴⁰: La tragedia o «los mecanismos del odio»

Las primeras muestras del gnosticismo dualista que posteriormente influirían la cosmovisión de los cátaros del Languedoc deben buscarse, según D’Lambert, en el bogomilismo proveniente de Tracia (hoy Bulgaria) durante el siglo X. Esta secta —que toma el nombre de su fundador, Bogomilo (amado de Dios)— decantó “la esencia de las teorías ortodoxas de la encarnación, la redención y la trinidad para remplazarlas por su propia concepción de la naturaleza perversa del mundo visible y la salvación por medio de la gnosis y de las prácticas ascéticas de un grupo selecto de iniciados”.³⁴¹

Durante los siglos X y XI los creyentes del dualismo difundieron sus ideas discretamente, mediante contactos personales, en grupos cerrados y específicos. Para principios del siglo XII, los grupos dualistas, entre los que se cuentan los primeros cátaros, cambian su procedimiento. Derivado de una “nueva preocupación por las implicaciones sociales del Evangelio, o un deseo de cambios profundos en el clero y en las relaciones entre la Iglesia y la sociedad”, su predicación se volvió abierta y en muchas ocasiones agresiva, “incitando a los oyentes a la acción. Derribando o quemando cruces, desprendiéndose las mujeres de sus joyas o, como en el caso de Enrique el Monje de Le Mans, rebelándose toda una ciudad contra su señor”.³⁴² Esta capacidad de convocatoria no habría sido posible si el contexto no hubiera sido el adecuado. Como D’Lambert señala:

³⁴⁰ «Se ha dicho y repetido de manera acrítica que este vocablo provenía de la palabra griega *καθαρος*, es decir, “puros”. Sin embargo, esta versión es una invención del canónigo renano Eckbert von Schönau, que tuvo una gran difusión en el siglo XIX. La raíz más probable es otra muy diferente: al principio, en Renania, y sobre todo en el territorio del arzobispado de Lieja, los grupos heréticos localizados fueron conocidos bajo el nombre latino de *cati*, en alemán *Ketter* y en francés d’oil *catiers* (“adoradores del diablo en forma de gato”, o sea “brujos”), según la versión perfectamente verosímil que propone Jean Duvernoy [...] el polemista católico Alain de Lille escribió, en su obra *De fide catholica* (1197), lo siguiente: “Se les denomina cátaros, es decir, ‘que se derraman por sus vicios’, de *catha*, que es el derramamiento, o bien de *catus*, ya que, según dicen, besan el trasero de un gato...”. Los cátaros, lógicamente, nunca se designaron a sí mismos con este nombre insultante. Convencidos de pertenecer a la auténtica Iglesia de Dios se denominaban, simplemente, cristianos (*chrestians* en Occitania, *krstjani* en Bosnia), verdaderos cristianos (*vers chrestians*) o buenos cristianos (*bons chrestians*) [...] En el Languedoc, el pueblo creyente y en general sus conciudadanos, llamaban a los cátaros, por lo común, *bons homes* y *bonas donas*» (Antonio Dalmau i Ribalta, *Los cátaros*, Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, 2002, pp. 17-18).

³⁴¹ Malcolm D’Lambert, *op. cit.*, p. 36. Además hay que decir, junto con Francesco Zambón, que incluso se habla entre algunos historiadores sobre un contacto directo en Constantinopla durante la Segunda Cruzada con los bogomilos pues “buena parte de los ritos fundamentales del bogomilismo vuelven a encontrarse, en efecto, casi intactos en los Cátaros, los cuales utilizaron también apócrifos de origen bogomilo como la *Cena secreta* o *Interrogatio Iohannis* («Preguntas de Juan»)» (Francesco Zambón, *El legado secreto de los cátaros*, Madrid: Siruela, 1997, pp. 14-15).

³⁴² Malcolm D’Lambert, *op. cit.*, pp. 55-56.

La reacción contra la ortodoxia y una insatisfacción antidogmática respecto a la iglesia sería la primera y necesaria etapa para que los círculos disidentes estuviesen dispuestos a aceptar, en masa y duraderamente, contenidos religiosos drásticamente ascéticos muy al margen del catolicismo. Esa insatisfacción era producto de una reforma que para algunos se había malogrado, o efecto de la rigidez y del conservadurismo de la Iglesia, incapaz de aceptar nuevas interpretaciones de la vida cristiana.³⁴³

Otro posible factor contextual que explicaría esta tendencia creciente, puede seguirse del trabajo de Norman Cohn que afirma la existencia de un ambiente milenarista o apocalíptico durante la Edad Media que ayudó a la proliferación de grupos disidentes o de místicos anarquistas³⁴⁴. En el caso específico del Catarismo, tal vez ese contexto apocalíptico y su énfasis en el mal y en la imagen del Anticristo³⁴⁵, podría haber servido para confirmar en los oyentes la creencia (dualista) de este mundo corporal como maligno.

El Catarismo se consolidó entre “mediados del siglo XII y finales del siglo XIII, por varias regiones de Europa —sobre todo en Occitania y en el norte de Italia, pero también en Renania, en Flandes, en Champaña, en Cataluña—” y llegó a ser, como señala Francesco Zambón, “una auténtica Iglesia alternativa a la de Roma, con su propia doctrina, sus propios ritos, su propia organización eclesiástica”³⁴⁶. El asunto central era el trato al «perfecto». La atracción que este personaje tenía en la vida comunitaria de los cátaros era asombrosa. Se identificaba debido a su delgadez y palidez extremas (provocadas por los ayunos constantes), además de que portaba la túnica negra que le otorgaban en el *consolamentum*, rito iniciático que constaba de dos momentos: “una primera parte del acto, la recitación de la oración [...] concedía al candidato el derecho a decir el Padre Nuestro y la condición de miembro de filas, pero hallándose aún en poder de Satán, no tenía derecho a llamar libremente «Padre» a Dios. La segunda parte del ritual

³⁴³ *Ibidem*, p. 59.

³⁴⁴ «El milenarismo cristiano no fue más que una modalidad de la escatología cristiana. Se refería a la creencia de algunos cristianos, basada en la autoridad del Libro de la Revelación (20, 4-6), que dice que Cristo, después de la segunda Venida, establecería un reino mesiánico sobre la tierra y reinaría en ella durante mil años antes del Juicio Final». Influenciados por la literatura profética judía y estos a su vez por los famosos libros sibilinos, la elaboración de aquellas profecías cristianas que acudían al Apocalipsis ejercieron una increíble fascinación durante toda la Edad Media «pese a que las situaciones políticas particulares evocadas por esas profecías mismas pasaron e incluso se perdió su recuerdo exacto» (Norman Cohn, *En pos del Milenio. Revoluciones milenaristas y anarquistas místicos de la Edad Media*, Madrid: Alianza, 1983, p. 14 y 31, respectivamente).

³⁴⁵ La tradición de la profecía apocalíptica, derivada del *Apocalipsis* atribuido a San Juan, «nos habla de un guerrero salvador que debe aparecer en los últimos días [tras la aparición de un] archienemigo de Dios, la figura prodigiosa del Anticristo», dicha figura es la de Satanás, la de «aquel monstruo con cuernos que mora en las profundidades de la tierra “el dragón, la serpiente antigua” [...]» (*Ibidem*, pp. 32-33).

³⁴⁶ Francesco Zambón, *op. cit.*, p. 13. Afirmación que ha sido rebatida recientemente. Para algunos el desarrollo del Catarismo se truncó y nunca pasó de ser tan sólo una secta con visos de expansión. La prueba estaría en que durante la Cruzada, muchos de los cruzados provenían del sur de Francia, donde supuestamente todos eran adeptos cátaros.

(o rito separado) [...] perdonaba los pecados del postulante y le libraba de los efectos de la caída de los ángeles y de la posesión de los cuerpos por Satán”.³⁴⁷

En un clima de “respeto y reverencia pública”, los creyentes identificaban a los «perfectos» como “una raza de ángeles restaurados, la única presencia tangible de lo divino en el mundo de Satán”.³⁴⁸ Así, el saludo al «perfecto», *melioramentum* en latín, (*melhorament*, en occitano: mejora):

“era muchas veces el primer signo abierto de inclusión en el catarismo y al que la inquisición llamaba «adoración», expresaba las distancias entre las distintas categorías y la aspiración de los adherentes a ser consolados algún día. Tenía que expresarse con ocasión de cualquier reunión, en los cultos o al entrar un perfecto en una casa. Una triple genuflexión y tres saludos al perfecto con sus respuestas, terminando con el diálogo: «Ruega a dios por mí, pecador, que él puede hacerme un buen cristiano y darme buen fin», a lo que contestaba el perfecto: «Se rogará a mi Dios que te haga buen cristiano».³⁴⁹

Otras de las cualidades decisivas del Catarismo fueron: la influencia en los niños y, sobre todo, la inclusión de las mujeres en la vida eclesiástica. El cátaro era educado desde la infancia, ya que pensaban que los niños estaban en la edad perfecta de ser iniciados eficientemente en la fe verdadera. El trato a los niños, diferente a como se trata a un adulto es una cuestión sumamente innovadora para la época. Jacques Le’Goff refiere que en la Edad Media se consideraba a los niños como adultos pequeños, no había una educación dirigida a esta etapa de la vida. De ahí que a la edad aproximada de siete años ya eran enviados a trabajar duramente o a ser instruidos en el campo militar o, en el caso de la familia real, a gobernar. Esto se puede ver claramente en “el vocabulario de los cantares de gesta” pues, *Las mocedades de Cid* “pintan al joven héroe adolescente y precoz como es natural en las sociedades primitivas, hecho ya un hombre”.³⁵⁰ El niño no existe en la Edad Media o incluso se piensa en la niñez como un estado imperfecto del hombre. Con la mujer sucedía otro tanto, porque el mundo además de ser para el adulto, sólo beneficiaba al adulto *varón*, claro está. En la comunidad cátara, sin embargo, se les “ofrecía a las mujeres algunas ventajas en materia de ritual y estatus, inexistentes en el catolicismo”³⁵¹ porque no iba en contra de sus afirmaciones fundamentales, es decir, para ellos la diferencia corporal

³⁴⁷ Malcolm D’Lambert, *op. cit.*, p. 126.

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 128.

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 128.

³⁵⁰ Jacques Le’Goff, *La civilización del occidente medieval*, Barcelona: Paidós, 2008, pp. 258-259. Este historiador indica, por cierto, que “el niño es un producto de la ciudad y de la burguesía que, por el contrario deprime y ahoga a la mujer. La mujer queda avasallada por el hogar, mientras que el niño se emancipa y, de repente, puebla la casa, la escuela, la calle” (*op. cit.*, p. 259).

³⁵¹ *Ibidem*, pp. 132-133.

entre los sexos era irrelevante, pues pensaban que los ángeles eran asexuados y por lo tanto, al caer en los cuerpos, la oposición sólo era ilusoria. Además, la creencia en la transmigración de las almas o reencarnación “neutralizaba las diferencias entre sexos: si el hombre había sido una mujer en una vida anterior y la mujer un hombre, la reencarnación los acercaba el uno a la otra”. De tal suerte, las mujeres cátaras podían ser ordenadas, es decir, obtenían el permiso de recibir y dar el *consolamentum*, así como predicar.³⁵² Evidentemente, ésta fue una de las causas sobre las que la Iglesia católica se escandalizaría en primer lugar. Por eso el “preboste premonstratense Everwin von Steinfeld” escribió en 1143 a Bernardo de Claraval:

...Estos apóstoles de Satanás tienen entre ellos a mujeres, continentes —eso es lo que pretenden—, viudas, vírgenes, o a sus esposas, unas a título de “elegidas” y las otras como creyentes, y lo hacen siguiendo el ejemplo de los apóstoles, a quienes les estuvo permitido llevar a mujeres consigo...³⁵³

Críticas como éstas, pero sobre todo la determinación católica a erradicar la herejía a partir de la publicación de la bula papal *Ad abolendam* en 1184³⁵⁴ y, por supuesto el duro golpe de la *Cruzada contra los Albigenses* llevada a cabo por el Papa Inocencio III entre los años 1209 a 1229, fueron los elementos que prepararon el desvanecimiento del Catarismo. Dicha cruzada, en el Languedoc,³⁵⁵ “llevó a los cátaros al caos y dispersó las comunidades. Numerosos perfectos murieron como consecuencia de las operaciones, pero la organización se reformó y continuó activa, aunque con sus efectivos disminuidos”.³⁵⁶

Aunado a esto, una innovación en el seno del catolicismo cambió la percepción de la vida cristiana: la orden de los franciscanos con su piedad nueva y la aceptación del mundo creado así

³⁵² Estas facultades se ven reflejadas, incluso, en “un estudio estadístico efectuado en 1979 por los historiadores norteamericanos Richard Abels y Ellen Harrison basado en los registros de Inquisición de Bernard de Caux y Joan de Sant Pèire, [que] indicaba que, sobre 719 ministros cátaros del Sabartés citados entre 1245-1246, 318 eran mujeres: un 45%” (Antonio Dalmau Ribalta, *op. cit.*, p. 78).

³⁵³ Fragmento referido por Antonio Dalmau Ribalta, en *op. cit.*, p. 77.

³⁵⁴ “Esta decretal “ha tenido una inmensa importancia en la evolución de la inquisición medieval, tanto que fue llamada la “carta magna” de la institución inquisitorial” ya que el documento “delinea todo un procedimiento para actuar en el proceso inquisitorial y establece las penas correspondientes al delito de herejía consideradas la diversa condición de cada persona y su pertenencia a un estamento social determinado” (Nadia Eremieva Ivanova, Tesis doctoral: *La Razón feyta d’amor de Lupus de Moros como el canticum amatorium hispánico*, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia/Facultad de Filología, 2007, pp. 438-439. Recurso en línea: <<http://www.bibliotecagonzalodeberceo.com/tesis/nadiaeremieva.pdf>> [fecha de consulta: abril de 2012]). En la parte final de este trabajo de investigación, Nadia Ivanova concede un espacio a la documentación existente sobre la historia cátara, la traducción de la bula *Ad abolendam* aparece de la página 439 a 441.

³⁵⁵ La zona del Languedoc (lengua de oc), pertenecía al Midi, se consideraba un reino aparte de la zona norte que era Francia (donde hablaban la lengua de oïl). En la época de apogeo del Catarismo el Languedoc contaba con muchos condados, los más importantes: Tolosa, Foix, Montségur, Beziers, Albi, Avignon, Narbona, Pamiers, Muret.

³⁵⁶ Malcolm D’Lambert, *op. cit.*, p. 153.

como el disfrute de la naturaleza, resultó un efectivo embate “para desvanecer, por la experiencia más que por la razón, la visión cátera de todo lo material como maligno”.³⁵⁷ Y la orden de los dominicos, que con su voto de pobreza (deuda, sin duda de los cátaros) y predicación de acuerdo con los Evangelios “fundó una casa cerca de Prulla (Prouille) para mujeres y jóvenes salidas del catarismo”.

Sin embargo, lo que realmente causó la total desaparición de la “herejía cátera” ocurrió dentro de la misma comunidad. Como resultado de los ataques y persecuciones, los cátaros empezaron a mostrar signos de una auténtica caída a partir de los años cuarenta:

Cambiaron la túnica negra por un ceñidor, que llevaban junto a la piel, y cada perfecto se trasladó de casas conocidas públicamente a cabañas y barracas. Las posibilidades de proselitismo disminuyeron y, al menos en relación a las mujeres, parece haber aumentado la popularidad de la fundación dominica de Prouille. Hacia mediados del siglo las mujeres perfecto[sic] estaban en retirada [...] Comenzó la emigración de cátaros para unirse a sus correligionarios de Italia [y] con el caso de Belibasta, un perfecto que tenía concubina y vendía el *consolamentum*, tropezamos con la pura degeneración y la más absoluta decadencia.³⁵⁸

Esta ha sido, lo más sintética posible, la historia de los cátaros. En el *Liber Scivias*, Claudia Posadas expone la tradición cátera en dos momentos—en dos poemas—específicos: “*Lament Occitan (Sageta)*” y “*Consolament*”.

Lament occitan

En este poema, penúltimo del apartado *Iluminatio*, los epígrafes dirigen nuestra atención sobre el punto central. El primero de ellos pertenece a Manuel Forcano:

Sueñas cada noche al inquisidor:
su dedo flamígero señala un patíbulo,
leña que pide fuego. Duerme en la boca
el grito que despertará.³⁵⁹

Estos versos forman parte de las glosas que hace Forcano para acompañar cada una de las explicaciones de Motserrat Figueras (intérprete vocal) sobre la obra musical y poética *Lux Feminae. Siete retratos de la mujer de la Antigua Hesperia*, la cual pretende ser “una historia con música sobre la mujer y una invocación a la feminidad, pues ésta es la que nos permite acceder al

³⁵⁷ Malcolm D Lambert, *op. cit.*, pp. 158-159.

³⁵⁸ *Ibidem*, pp. 155-156.

³⁵⁹ Claudia Posadas, *op. cit.*, p. 124.

mundo espiritual. *Lux Feminae* lo hace a partir de siete aspectos de la mujer de la antigua Hesperia, desde la Edad Media hasta el Renacimiento”³⁶⁰. Claudia Posadas retoma de este disco el apartado VII. *Femina Gemente*, que contiene dos composiciones: “Plany d’Estel·lina: Anonimus Sefardi 5’49” y “Lamentación antigua (Saeta) 5’22”. Ambos “están inspirados en el llanto o llanto, el *planctus* medieval. El llanto es un poema épico [...] siempre expresa de forma hiriente el dolor, la ausencia o la pérdida del ser amado o venerado, el recuerdo evocador”³⁶¹. Estelina es una judía conversa de Gerona que, tras ser condenada por la Inquisición, y sin querer abjurar de su fe, “acaba su llanto con la plegaria Shma Israel invocando a su Dios”. Mientras que *La Saeta antigua*

lleva en sí misma un recuerdo del *planctus* medieval, aquel canto de devoción y pasión del ámbito de las Cofradías, y es, hasta el día de hoy, un canto de celebración de la Pascua. La Saeta, del latín, *sagitta*, dardo o flecha, como indica el nombre, es la capaz de herir el corazón de quien escucha y también la capaz de mostrar el dolor femenino de la Virgen madre y de María Magdalena al pie de la cruz. Pero la saeta es también ese dardo que busca el infinito, el alma que se eleva hacia lo inalcanzable, hacia la luz.³⁶²

Otro de los epígrafes del *Liber Scivias* reza así: “MONTERRAT FIGUERAS interpretando *Saeta Antigua*”, por lo tanto resulta claro que esta obra musical influyó en el título de este poema en particular ya que alude al sentido en que está expuesto el término *saeta*; aunque por supuesto se centra en la destrucción de los cátaros, es decir, la *Sageta* no es un llanto cualquiera, sino que se trata de un *Lament Occitano*. El segundo epígrafe de Manuel Forcano que abre este poema confirma el lamento:

Vivimos sólo el tiempo de una saeta
desde el arco tenso hasta la carne herida.³⁶³

El último de los epígrafes hace referencia a otra grabación, en donde también participan Montserrat Figueras (soprano) y Manuel Forcano (como recitador de occitano), dirigidos por Jordi Savall, me refiero al “Homenaje a Le Royaume Oublié. La Croisade Contre les Albigeois. La Tragédie Cathare. La Capella Reial de Catalunya/ Hespèrion XXI”. Se trata de concierto

³⁶⁰ Información tomada de un promocional en línea que contiene el índice del disco, fragmentos de las piezas musicales, así como los textos de Figueras (que explican las composiciones) y las glosas de Manuel Forcano. [Fecha de consulta: abril de 2012] <<http://www.diverdi.com/portal/detalle.aspx?id=17088>>.

³⁶¹ *Idem.*

³⁶² *Idem.*

³⁶³ Claudia Posadas, *op. cit.*, p. 124.

realizado en la Abadía de Fontfroide (Narbona, Francia), el 27 de julio de 2010, dentro de la V Edición del festival "Música e Historia para un diálogo intercultural".³⁶⁴

Con la mención de la Cruzada contra los albigenses, da inicio el poema. Es esta una de sus composiciones más narrativas. Aquí Claudia Posadas aprovecha la anécdota del sitio y la consecuente hoguera del castillo de Montségur, acontecimiento cumbre de la cruzada cátara; aunque también remite a los ataques —de misma naturaleza violenta— que se desarrollaron en toda la cruzada.

Ya se ha dicho que a principios del siglo XIII, la incipiente Inquisición se había propuesto como objetivo principal la erradicación de la herejía en la zona del Languedoc. Los ataques brutales empiezan en la Iglesia de la Madeleine de Béziers, con el saqueo y la “matanza de siete a ocho mil buenos cristianos (católicos y cátaros)”. La armada destruye por ese tiempo, además, cientos de poblados y en 1209 se apodera de Carcasona después de tres semanas de asedio. Pedro el Católico, rey de Aragón y Cataluña —y por lo tanto soberano de Carcasona— repudia estos hechos y promete tomar parte en la defensa de los territorios occitanos y, en efecto, logra proteger Tolosa (fin supremo de la Cruzada) y, ya enfrentado con la Iglesia toma parte activa en la defensa de Muret en septiembre de 1213 contra el ejército liderado por Simón de Montfort. Sin embargo, un error estratégico —proveniente del deseo de pelear a campo abierto y no repeler primero a larga distancia— y “la muerte prematura del rey en plena batalla —lo cual provocó el desconcierto y la desbandada general en el bando aliado— dieron la victoria a los franceses, que causaron una enorme carnicería entre sus adversarios”³⁶⁵. Tras esta derrota, los aliados no tardaron en jurar fidelidad a la Iglesia y se comprometieron a combatir la herejía.

El conde de Tolosa, Raimundo VI, y su hijo Raimundo VII, no obstante reagruparon fieles y lograron una reconquista que duró ocho años, en los cuales recuperaron el reino de Tolosa después del asesinato de Simón de Montfort en 1218 que se llevó a cabo “en pleno asedio y al pie de las murallas, a causa de una piedra que le aplastó la cabeza y que fue lanzada desde una

³⁶⁴ Este Homenaje puede ser visto completo en línea: <<http://www.youtube.com/watch?v=Wlbg6eIAHRE>> [Fecha de consulta: abril de 2012].

³⁶⁵ Antonio Dalmau Ribalta, *op. cit.*, p. 83.

catapulta manipulada por las mujeres de Tolosa”³⁶⁶. Además, “recuperó posiciones, hasta el extremo de que en 1225 creó un quinto obispado cátaro, el de Rasés”.³⁶⁷ Pero las pocas esperanzas se desvanecieron en un ambiente desolador cuando el papa Honorio III logró convocar al rey Capeto en persona. Ante un ejército tan poderoso, empezaron las retractaciones, se debilitó la resistencia a tal punto que, tras los constantes asedios a Tolosa se negoció una paz que pusiera fin a la Cruzada. Con el Tratado de Meux-París (1229):

El conde de Tolosa se avino, entre muchas otras cuestiones, a dos concesiones fundamentales: en primer lugar, la anexión al dominio real de los Capetos, no solamente de los antiguos dominios de los Trencavèl —Carcasona, Albi, Besièrs y Limós—, sino de todas sus posesiones del bajo Languedoc, de modo que la corona francesa agrandaba notablemente sus dominios y se abría paso hacia el Mediterráneo; y, en segundo lugar, la declaración de Juana, la hija única de Raimundo VII como heredera del condado y su compromiso de boda con un hermano del rey de Francia.³⁶⁸

Así dio fin la cruzada contra los cátaros, sin embargo los mecanismos de odio apenas se habían puesto en marcha. Para erradicar por completo la herejía, carente de protectores importantes, se institucionalizó la Inquisición como un órgano episcopal confiado a los franciscanos, dominicos y cistercienses que, de manera eficazmente reglada, combatía la herejía acudiendo a las delaciones voluntarias, en primer lugar, pero después, a través de la tortura, “al principio ilegal y poco corriente”, luego legalizada con la bula *Ad extirpanda* del papa Inocencio IV.

Las vejaciones y arbitrariedades de la Inquisición provocaron, naturalmente, revueltas entre los *bons homes*. Así, la más famosa de ellas desata el infierno en Montségur. En Avinhonet “la noche de la Ascensión en 1242, Guilhem Arnaut, Estève de Sant Tiberi y todo su séquito fueron brutalmente asesinados por un pelotón de *faidits* de Montsegur encabezados por Pèire Rotger de Mirapeis, en una acción que no pretendía constituir tan sólo una represalia, sino también la señal de un levantamiento popular”.³⁶⁹

Montségur fue el bastión de la Iglesia de Dios (*Gleisa de Deu*), su fortaleza por excelencia. Reconstruido de 1204 a 1206 por Raimon de Perelha “era un lugar pirenaico casi inexpugnable, colgado a unos 1.200 metros de altura, situado en un cruce de caminos bastante importante y

³⁶⁶ Antonio Dalmau Ribalta, *op. cit.*, p. 84.

³⁶⁷ *Ibidem*, p. 85.

³⁶⁸ *Ibidem*, p. 86.

³⁶⁹ *Ibidem*, p. 89.

“cúpulas [imagen de la Iglesia católica] de vigilia y sentencia”. Las siguientes dos estrofas contienen elementos propios del ritual cátaro:

Tomarán la Torre del Homenaje y nuestros Señores serán humillados:
de sus manos yertas saquearán las joyas de la estirpe
en las que solía brillar un astro al ser impuestas sobre nuestra frente.

No más vides, pan o resplandores;
se disuelve el espejismo en que habitaron nuestras formas,
la realidad nos muestra su amparo quebradizo.

Son actos que aún no pasan pero que están en el futuro inmediato, por eso se sienten tan reales. La primera de estas estrofas hace referencia a la ceremonia del *Consolamentum*, en la que mediante una imposición de manos (del perfecto al adepto) se creía transmitir el Espíritu Santo: “las joyas de la estirpe”: “un astro que brilla”. El pan y las vides de la otra estrofa no son objetos materiales, en dichas circunstancias representan al alimento del espíritu. Es un momento de total melancolía: la bondad era un espejismo ante la realidad atroz que está por verificarse. El amparo quebradizo, inexistente, del mundo, el abandono y la soledad se dejan sentir en su completa ferocidad:

El *Al-Manur* se inflama y el campanario toca a rebato;
el invierno del mundo, implacable, deja caer contra nosotros sus añejas leyes:
en la inmensidad de la noche,
como el filo de una cauda ardiendo en el odio,
adviene la enorme saeta lanzada a la *Ròsa* del corazón.

Ninguna potencia acude en nuestra ayuda;
amanece,
más no llega, como una visión del Alba reverberando a lo lejos,
el ejército que nos salvaría.

Estamos solos frente a la turba de la sinrazón;
puedo escuchar su inminencia como el tremor que avanza en los túneles cavados bajo tierra,
pronto estallarán las minas bajo el fulgor del *Midi*,
y los *ribald* harán festín del silencio y los cuerpos:
[...] con nuestras venas colmarán su furia y nuestros cráneos serán su copa;
nuestras vísceras y huesos,
el humo de escarnio sobre sus fastos de batalla.

Sin embargo, la certeza de su fe los mantiene en pie, la fe en algo ajeno a la carne que sin duda devastarán, su convicción en el amparo de *Deu* sostiene su *Gleisa*:

Haber renunciado a los órdenes del mundo en nombre de una espada que no vemos,
en nombre de una fe que nos eleva y nos destruye,
una fe como razón ante la miseria enemiga,

una razón de fe como armadura ante las piedras golpeando la sangre.

Esto ya evoca la creencia gnóstica y dualista de la maldad del mundo material y el consuelo del mundo espiritual, por eso en los versos siguientes, al preguntarse ¿a dónde ir? la respuesta no es la huida para salvar una vida corporal (recordemos el repudio de los cátaros hacia la cobardía) sino la valentía frente a la muerte, para poder liberar su alma de esta ilusión de la materia:

¿A dónde ir?
¿Hacia el destierro y la nada,
como *faidits desposeits del seus bens*?

¿A dónde huir si sus puentes se tienden sobre todas las aguas
y su lenguaje,
sus poderes,
sitian el mirar y el espíritu?

Ir más allá de este vislumbre,
a donde la conciencia y el temple,
libres de esta cárcel de hiel y materia,
encontrarán su morada.

Renunciar a estas lábiles forjas en las que erramos *entre gel e vent e neus*;
abandonar este frágil tejido cuya sustancia es la podre y sin embargo
sería el filamento por el que vibra la *lutz*.

Además de la renuncia al cuerpo, también se renuncia a la humillación de verse desposeídos en las tierras conquistadas por la Iglesia Católica, se niegan a verse despojados de su lengua y sometidos por una religión que obliga a creer por miedo (que “sitia el espíritu”) y no por el conocimiento de una fe real.

Con los últimos dos versos —“este frágil tejido cuya sustancia es la podre y sin embargo / sería el filamento por el que vibra la *lutz*”—y a partir de su afirmación —que este cuerpo, a pesar de ser originalmente prisión es el conducto por el cual se alcanza la conciencia— el poema parece recapitular las dudas de todo el *Liber Scivias*:

Y si entonces, pese al polvo y la hez, la *lutz* anhela *l'aur* al que pertenece,
¿por qué habría sido presa en la arteria que ya se derrama?

¿Acaso la *lutz* no sería el miedo y crispadura que somos,
sino el templarse en la gravedad y la ira,
aquellas fuerzas que tensan los cuerpos
y a través de las cuales fluye, indistintamente,
la belleza y el daño?

Lo que cambia en este poema es la generación de una especie de gnosis, de despertar o de *iluminación*, de adquisición del conocimiento exacto de la razón de la existencia humana desde el punto de vista de la fe cátara. La resurrección en el Espíritu se logra mediante un único sacrificio, el propio. La muerte entonces se erige como la última prueba para la consolación divina. Las imágenes siguientes reflejan lo que en verdad ocurre en el plano espiritual:

Que venga el Alba entonces,
que venga, y me rapte su armada luciente,
ver Deu, faitz m'esclarzir per dryt seguir lo cami denan l'alba...

Esgrimir la Rosa como empuñadura de la fe contra el vacío de la noche,
arrojar un filo quemante,
otra saeta,
acaso más pequeña,
aunque más infinita y lumínica,
contra la umbra que invade nuestra savia de luz.

Lo que los bárbaros hagan a partir de entonces no importa, su perdición son sus acciones, están inmersos en una lucha demoniaca que llaman injustamente “santa”:

Los inquisidores ofrendan su copa a sus demonios,
su *dictum* se ha pronunciado:
*Tuez-les tous, Dieu reconnaîtra les siens!...*³⁷²

Pero la blancura de la *Ròsa* en el Ara será la joya latiendo al final de la hoguera.

Las últimas estrofas se suceden en dos planos, la matanza auténtica y la imaginación de quien evoca sus últimas memorias. Entre paréntesis se vuela al futuro mágico de la leyenda del Grial; pues afirman que Montsegur era el lugar donde lo custodiaban debido a que identificaban este castillo como el conocido Montsalvat de la obra *Perzival* de Wolfram von Eschenbach (poeta alemán del siglo XII). En los meses de asedio, dicen, tuvieron ocasión de sacarlo y llevarlo a su

³⁷² “Matadlos a todos, Dios los reconocerá en los cielos”. Sentencia que dictó el obispo encargado de los intereses religiosos de la Cruzada, como respuesta a la pregunta que le hizo uno de los cruzados sobre cómo reconocer a los suyos —cristianos— de los herejes. Frase famosa a pesar de no aparecer en ninguna de las fuentes principales. No se encuentra ni en la *Cansó de la Crozada* del clérigo católico Gulhem de Tudela, relato fechado en 1212-1213 que se interrumpe al llegar a la batalla de Muret (1213). No aparece en la continuación de la *Cansó de la Crozada* de autor anónimo (aunque se presume por el contenido pro-cátaro que se trata de un toledano) fechada en 1218. Y tampoco está la mención en las dos obras de carácter historiográfico de fecha más cercana a la Cruzada, me refiero a la *Hystoria Albigensis* de Pierre des Vaux de Carnay (1215-1218) y la *Chronica* de Guillem de Puéglarenso (1273), ambas de perspectiva antiherética.

siguiente morada. En todo caso, esta ilusión, tal vez en el poema representa el deseo de supervivencia de la tradición cántara:

(Dicen que unos pocos lograron descender
y Ascendieron la montaña;
es cierto,
lo miro en nuestro espíritu encendido:
desde la altura más lejana
—*Montsalvat*,
el fulgor de una *estèla* ardiendo en el Crisol nos ilumina).

Y lo que viene parecen ya los últimos pensamientos:

¿Brillarás conmigo en esta llama,
en el relámpago de lo dicho y amado,
iremos juntos al Castillo inquebrantable,
Palays d'onor on se fech l'alianca de Deu e d'hom?

Caen mis médulas, y lo que resta de mis labios clama el Consuelo;
nuestra *pregària* se leva sutil, pero hermosa y triunfante, como un soplo de duduk,
como un murmurar de viento acallando el redoble del juicio... *Dona-nos, cada jorn lo nòstre pan subresubstancial./ Lèva los nòstres deutes coma levam los d'aqueles que n'an de cap a nosautres...*

Los textos en occitano traídos a cuenta por Posadas son definitivos: se pregunta si se encontrarán los muertos en el “Palacio de honor donde se hace la alianza entre Dios y el hombre”, es decir, anhela la promesa de unión. Los tres versos finales corresponden a un fragmento de la oración del *Pater Noster* cántaro donde se pide el pan *subresubstancial*, es decir, el alimento espiritual; pero, además impacta que se enfatice la compasión: en el anhelo del perdón de sus pecados de la misma manera que se afirma perdonar a aquellos (inquisidores) por la injuria cometida contra su pueblo.

La última parte del poema, una especie de conclusión, constituye una mirada a los vestigios, a las ruinas. Es, como el título indica, una saeta dedicada a no olvidar, el poema se erige como un legítimo homenaje y un lamento cargado con una crítica fuerte hacia “la turba de la sinrazón”.

Una razón de fe ante el silencio y las eras,
ante las ruinas de la Fortaleza en la cima de la montaña.

Aves blancas sobrevuelan el Temple,
su largo y profundo melisma se remonta a los cielos llevando mi *planctus* consigo.

(Miro hacia donde vi tu rostro deslumbrado y tus palabras me bendecían con el Consuelo

...hace mil años ya...,

y desde entonces la Endura,
la renuncia al artificio del mundo,
ha sido mi voto en el tiempo

...pero la sangre aún sale de mi boca).

El efecto artístico de este poema es el que genera una auténtica tragedia, cuya acción presenta conflictos fatales que mueven a compasión y horror, con el fin de purificar estas pasiones en el espectador y llevarle a considerar sus propias acciones. El desenlace, que de antemano sabemos funesto, enfoca nuestra atención en la tolerancia, tan desestimada y, por lo mismo, tan necesaria en aquellos tiempos, tanto como en los nuestros.

Consolament

El apartado en el que se inserta este poema es “*Unio*”. Uno de los epígrafes que lo anteceden es, nada más y nada menos que la oración, totalmente en occitano, del *Pater Noster*, plegaria albigense o cátara.³⁷³ He aquí una traducción al español:

Padre nuestro que estás en los cielos. Santificado sea tu nombre
Venga tu reino
Hágase tu voluntad así en el cielo como en la tierra.

El pan nuestro sobresubstancial dánoslo hoy
Y perdónanos nuestras deudas así como nosotros perdonamos a nuestros deudores
Y no nos dejes caer en tentación,
Mas líbranos del mal.

Ya que son tuyos el reino, el poder y la gloria por la eternidad
Así sea.

Una explicación a los dos elementos que más difieren del Padre Nuestro católico —el *pan sobresubstancial* en lugar del *pan de cada día*, así como el añadido final *Porque tuyo es el reino y el poder y la gloria*— se puede encontrar en el *Comentario al padre nuestro*. Zambón lo incluye en su recopilación de textos cátaros. Se trata de un documento conservado en la Biblioteca del Trinity College de Dublín que forma parte de la Colección Valdense (el último de

³⁷³ El término albigense fue generalmente usado por los franceses como sinónimo del término cátaro durante mucho tiempo. «En los inicios de la cruzada (1209), las crónicas y los documentos originarios del reino de Francia, empiezan a designar a los herejes del Languedoc con el nombre de albigenses, extrapolando el marco estricto del obispado de Albi y aplicando la denominación a los disidentes que vivían en el condado de Tolosa y sus territorios vasallos (Bezières, Carcassona, Albi, Rasés, Foix...). Inmediatamente, los predicadores franceses llaman a la cruzada contra los albigenses, que son quienes viven en *partibus Albigensium* o *in terra Albigensium*. [...]Es hasta la década de los sesenta del siglo XX, en que se impone de manera abrumadora la segunda [denominación cátara], que tiene, entre otras, la ventaja de estar libre de connotaciones geográficas.» (Antonio Dalmau i Ribalta, *op. cit.*, p. 18).

los doce volúmenes) y está acompañado de un tratado apologético (a modo de sermón) de la *Gleisa de Dio*, ambos escritos en occitano alpino y guardan una estrecha relación con los dos *Rituales* que han llegado a la actualidad casi íntegros, el de Lyon y el de Florencia. Este *Comentario*, como refiere Francesco Zambón, haciendo eco de las investigaciones del filólogo Venckeleer, fue redactado en una época posterior al primer cuarto del siglo XIII y “se trata a todas luces de un escrito esotérico, en el que está recogida una gnosis de la que hay sólo escasas huellas en los otros textos cátaros llegados hasta nosotros”. Es en efecto, “una descripción del mundo divino, concebido como una jerarquía vertical de siete substancias en las cuales se expresan las relaciones entre Dios y su creación”.³⁷⁴

De acuerdo con este *Comentario*, el pan sobresubstancial es la caridad “porque está por encima de todas las otras substancias: visitación, espíritu, vida, alma, corazón y cuerpo; y por dicho pan son soportadas todas estas substancias”³⁷⁵ que además se encuentran jerarquizadas, es decir, la caridad ayuda a la visitación y así soporta y protege el espíritu, el espíritu a la vida, la vida al alma, el alma al corazón y el corazón soporta el cuerpo. El devoto pide este pan, o sea la caridad porque se trata del “ligamen de la perfección” y sin ella nadie puede aspirar a ser perfecto. El verso final resulta un complemento devocional, una señal concluyente de adoración a ese *Padre* verdadero.

Por otra parte, el epígrafe ya inserto en el poema “*Consolament*” es un fragmento de la plegaria albigena del mismo nombre. Como ya he referido, el *Consolamentum* se considera como el ritual iniciático de los perfectos. Una ceremonia. “Una especie de bautismo espiritual de liberación del poder del mal y descenso sobre el nuevo cristiano (el que ya ha sido “consolado”, llamado también “creyente”) del Espíritu Santo”.³⁷⁶ Aunque también podía ser el rito de extremaunción cátaro pues era concedido a los moribundos (afiliados al dualismo cátaro, evidentemente) con los mismos fines, pero este *consolamentum* era transitorio y en caso de que el enfermo se recuperara era retirado y el perfecto lo instaba a volver al camino ascético para ser consolado perpetuamente.

Dentro de la ceremonia iniciática, el fragmento transcrito en el epígrafe por Claudia Posadas pertenece, en particular, al *Ritual de Lyon*. Texto conservado en la Biblioteca Municipal

³⁷⁴ Francesco Zambón, *op. cit.*, p. 184.

³⁷⁵ *Ibidem*, p. 200.

³⁷⁶ Nadia Eremíeva Ivanova, *op. cit.*, p. 137.

del Palacio de las Artes de dicha ciudad, “data de los primeros años de la segunda mitad del siglo XIII y fue publicado por primera vez en 1852. Figura en el Apéndice de una versión occitana del Nuevo Testamento”.³⁷⁷ El ritual constaba de varias instrucciones, tanto para el adepto como para el perfecto, así como de las oraciones que recitaba cada uno. Al final de esta tesis, en el “Apéndice 1” puede consultarse el resumen de ritual completo, tenerlo en cuenta será de suma importancia para el análisis temático del poema. Volviendo al epígrafe, ese fragmento del que hablaba está inserto en el segmento del ritual dedicado propiamente a la consolación o “Rito de recibimiento del *consolament*”, forma parte de las fórmulas litúrgicas y versa así:

*Aquel sant baptisme per loqual Sant Esperit es datz a tengut
la Gleisa de Deu dels apostols en sa, e es vengutz
de bos homes en bos homes entro aici,
e o fara entro la fi del segle.*³⁷⁸

La traducción al español de César Palma es la siguiente:

Este santo bautismo mediante el cual se transmite el Espíritu Santo,
lo ha guardado la Iglesia de Dios desde los Apóstoles hasta el día de hoy
y ha sido transmitido de buenos Hombres a buenos Hombres hasta este momento,
y así será hasta el fin del mundo.³⁷⁹

Así, el *Pater Noster* era la plegaria fundamental de los perfectos y representaba el anhelo que los cátaros tenían por llegar a liberarse de la atadura corporal y renacer en la verdadera constitución espiritual de la bondad divina; además de conceder al que lo recitara el poder de llamar Padre a Dios. El *consolament* era, en cambio, la ordenación y se constituía de varias oraciones y acciones específicas. Se trataba del último acto, el más consciente y decisivo, en el cual el alma del adepto estaba lista para la recepción del Espíritu Santo.

Con estos dos guiños de la autora, su poema “*Consolament*”, establece efectivamente la unión final con el Dios bueno, significa la conclusión del camino (y de la historia) de los cátaros en el *Liber Scivias*. El aspecto gnóstico se cumple, pues se ha pasado por un proceso de descubrimiento ascético (purgativo e iluminativo) para llegar, por fin, al conocimiento, a la gnosis que transmuta el ser. Dicha unión se ve representada, dramatizada o alegorizada en un ritual de iniciación; pues, como ciertamente su título indica, el poema retrata el momento en el

³⁷⁷ Antonio Dalmau i Ribalta, *op. cit.*, p. 12.

³⁷⁸ Claudia Posadas, *op. cit.*, p. 164.

³⁷⁹ Francesco Zambón, *op. cit.*, p. 173.

cual se entra en comunión con el Espíritu, el preciso instante en que el sujeto lírico es *consolado*.

Puesto en primera persona, inicia así:

Llego a la Estancia Noble
como entrar a una mansión de silencio
después de las heridas del mundo³⁸⁰

Aquí se recuerda el primer poema del libro, “*Germinal (Hylé)*”, en el cual se narra el proceso de la creación como una especie de caída del estado ideal y, por lo tanto, como el proceso de adquisición del sufrimiento del cuerpo humano. Así, después de toda una vida, “después de las heridas del mundo” y una vez terminado el camino ascético llega el momento de la reconciliación (o consolación) en el silencio. Todo ocurrirá en un lugar sagrado: “la Estancia Noble”.

Inmediatamente después, en este contexto solemne, aparecen los mediadores: El Vigilante, figura del guardián de los dos mundos, le brinda seguridad; y el Augurio, imagen del futuro y del pasado: presagios cumplidos y por venir. Ambos saben de todo el proceso, de su evolución, como si la hubieran estado siguiendo desde el principio, por eso el silencio se impone, no hay necesidad de hablar:

No fue necesario contar la raigambre de mi súplica: el Vigilante, el que atenuó mi extrañeza
frente a cualquier intemperie inconcebible,
el Augurio cuyas diminutas vibraciones fueron disueltas en la gravedad de los días,
ya había medido,
con su astrolabio,
la hondura de mi cansancio a las órbitas extremas,
y previsto cada ebullición del magma.

La figura del *astrolabio*, instrumento antiguo utilizado por astrólogos que podía determinar la posición de las estrellas: observar su movimiento para calcular la hora local a partir de la latitud y viceversa. Aquí sirve para dimensionar la posición del hombre en el cosmos, y para medir su cansancio y su enojo. El *Augurio*, en su potestad característica, ya había previsto el proceso de transmutación del sujeto lírico alegorizado en los mecanismos de la Obra alquímica— estudiados en el apartado correspondiente—:

También,
ya conocía el nombre y la cantidad exacta de elementos,
su temperatura,
los procesos que debieron cumplirse:

³⁸⁰ A partir de aquí omitiré las citas al poema “*Consolament*” puesto que mi análisis se sigue en orden. La referencia al poema completo es la siguiente: Claudia Posadas, *op. cit.*, pp. 164-166.

caltination *putrefaction* *solution*
distiliation *sublimation*
 coagulation
 ↓
 tinctur.

Asimismo había creado con su Armonía de órbitas celestes las notas que habrían de cicatrizar me,

En los últimos dos versos de esta estrofa se insinúa la noción de *música de las esferas*. Es la idea —proveniente de una tradición platónico-pitagórica, combinada con una visión mágica renacentista— de que las esferas celestes, al moverse naturalmente provocaban vibraciones tan armónicas (tan perfectas porque eran muestra del poder divino en su creación) que podían producir la música más sublime. Marsilio Ficino (1433-1449) profundiza en esta teoría y señala que la música humana debe tener en cuenta el cosmos para poder acercarse a la perfección, pues “el espíritu de la música, moviéndose a través de las diversas esferas planetarias, activará el espíritu particular de cada una, permitiendo que el ejecutante recree la música asociada con cada cuerpo celestial”.³⁸¹ Para lograr convocar esta perfección y hacer que se manifieste en su propia música, el cantante a su vez debe ser puro, moral y físicamente, es decir, debe tratar de emular la perfección. Ficino señala además que “los tres requisitos esenciales para la invocación de tal energía numinosa son por tanto el poder solar, vital, del propio espíritu del cantante, el momento propicio y la intención del cantante, que une el deseo de su corazón y el enfoque de su imaginación.”³⁸² Sólo así “pueden disiparse tanto las enfermedades físicas como anímicas mediante la resonancia simpatética entre el espíritu de la música y el espíritu humano, que abarca y actúa tanto sobre el cuerpo como sobre el alma”.³⁸³ De manera que la música puede usarse, como fin supremo en la teoría de Marsilio Ficino, con fines curativos.

En aquéllos dos versos (“Asimismo había creado con su Armonía de órbitas celestes las notas que habrían de/ cicatrizar me,”) ese mismo personaje intermedio —puesto que se encuentra en el umbral de la unión del alma humana con el Espíritu— tiene el poder de utilizar la facultad curativa del espíritu de la música, tal como lo concibió Ficino, porque tiene la facultad de generar “las notas” adecuadas capaces de actuar como un bálsamo que cicatriza las “heridas del mundo”.

³⁸¹ Ángela Voss, *La música de las esferas: Ficino y la armonía en el Renacimiento*, (trad.) Enrique Eskenazi, Recurso disponible en línea [fecha de consulta: mayo de 2012]: <<http://homepage.mac.com/eeskenazi/esferas.htm>>

³⁸² *Ibidem*.

³⁸³ *Idem*.

El verso siguiente: “y escrito cada hallazgo o el extinguirse de la luz en el *Scivias* de nuestra historia” parece indicar que, conforme se seguía el camino ascético, los hechos se confirmaban en la escritura, en el registro que hacía de ellos aquél ser angélico. El *Liber Scivias* es así, la historia de todos aquellos inmersos en una búsqueda espiritual idéntica, por eso utiliza el “nuestro” y no el “yo”. Después, entre paréntesis, se manifiesta el “Eterno” para comunicar precariamente lo único que queda por escribir:

(“Faltaría contar la Unión donde, siendo una sola estrella, tomaremos las leyes de la incandescencia y así brillemos en el Uno...”, me dice el Eterno con su mínimo fulgor de vuelo).

Al fin, después de superar el pasado y luego de una declaración certera de unión, empieza el ritual:

El Escanciador me brinda la vasija donde serenó agua del pozo. Amainan mis duelos al ser lavados por ese río con el que también unge mi cabeza y que vierte en el Vaso Espiritual:

“*si fidem addit, salvus erit*”,

tomar de la transparencia para ser de la transparencia.

Esta estrofa presenta varias dificultades. La figura del Escanciador parece otra manifestación de los mediadores que la están ordenando. Esta escena recuerda el bautismo católico en el agua, sin embargo, los cátaros repudiaban esta forma de iniciación porque no creían en nada material. El agua, al pertenecer al mundo, no podía ser el elemento purificador de pecados. Además, basándose en las escrituras, haciendo eco de lo que decía el mismo San Juan Bautista, su bautismo en el agua era primitivo e imperfecto pues Cristo, una vez encarnado podría bautizar en el Fuego y en el Espíritu mediante una imposición de manos. De esta manera, como ya he referido, el *consolamentum* cátaro optaba por este tipo de bautismo en contraposición al del agua. Pero Claudia Posadas utiliza una cualidad de este elemento natural que sin duda relaciona con lo divino: la transparencia y la luz.

Aunado a esto, aquí parece haber otro elemento implicado. La frase en latín es el fragmento final de una inscripción que se encuentra en el pozo de la catedral de estilo gótico de Nòtre-Dame de Limoux (Ande) cuyas aguas, según se cuenta, poseen propiedades curativas.³⁸⁴ La inscripción completa es la siguiente:

³⁸⁴ Información tomada de *El misterio de las catedrales* de Fulcanelli, Nemira, 2009, p. 80. Si bien no es recomendable citar las obras de un autor tan controvertido e incierto además de todo, me baso solamente en el dato que brinda sobre esta inscripción y los poderes que se le atribuyen al pozo en el que aparece. Por lo demás su

Omnis qui bibit hanc aquam, si fidem addit, salvus erit.

(Cuantos beban de esta agua, si además tienen fe, serán sanados)

De tal suerte, se remarca el carácter salvífico de este poema, la unión es un consuelo, un remedio para amainar los duelos. El *Vaso Espiritual*, por otro lado, puede referirse en un sentido abarcador al hombre —como género humano— en tanto que resulta ser el contenedor del Espíritu, sin embargo, el Vaso Espiritual por excelencia es la mujer y en específico la Virgen María. La metáfora del contenedor representado gráficamente así “V” se trata de la imagen simbólica de la mujer, en contraposición —y complemento— de la figura masculina (“^”). La Virgen es el mejor contenedor del Espíritu porque en ella se gestó el Hijo de Dios. Atendiendo al sentido del poema esta mención alude a la idea más general del Vaso, o sea, al alma del hombre (que no el cuerpo físico) que será sanada o consolada al beber de las aguas benéficas del pozo sagrado.

No obstante la inclusión de la purificación por el agua, es gracias a ella que el sujeto lírico ha logrado una sintonía con la música del cosmos y está preparado para su ordenación:

La música de esferas encauza el fluir del pensamiento,
aspiro el germinar de la Rosa.

Para el significado de la *Rosa*, nuevamente remito la explicación de Juan Eduardo Cirlot, como “un símbolo de finalidad, de logro absoluto”.³⁸⁵ Se indica aquí el fin del proceso alquímico, aunque la perfección se siente gestándose apenas. Debido a que, como continúa el poema, aun faltaba entregar los últimos vestigios de la *nigredo*:

Y entrego al Celebrante la copa con el aceite de ira forjado en lo visible, aquella sangre con que nutrí mis lámparas y cuya ignición, en el largo exilio de la luz, no fue suficiente para depurarse,
mi sangre que el Dispensador destila en su redoma y dispone en el cáliz “cuya ofrenda deberá derramarse en el Crisol”,
me dice a través de las miríadas de ojos que revisten sus miríadas de alas.

El recipiente en que ha bebido el agua contiene ahora un sacrificio de sangre enferma, aquella que, en una metáfora increíble, es comparada con el aceite que nutría una luz artificial (de

explicación sobre las aguas de los pozos en las catedrales góticas está relacionada con la tradición esotérica de la Fuente de la Eterna Juventud que para Fulcanelli se ha materializado en estos objetos. No me parece errada esta observación aunque por supuesto no me valgo de ella para la interpretación del poema.

³⁸⁵ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid: Siruela, 2004, p. 392. En el apartado de esta tesis dedicado a *albedo* (segunda etapa del proceso alquímico) se mencionan las características específicas del simbolismo de la rosa con respecto a la alquimia. Página 121.

lámparas) en sustitución de la luz verdadera. Esa misma sangre también es purificada por un ser que se confirma angélico al describirlo, en el último verso, enfatizando en sus ojos (señal de conocimiento y vista superior) y en sus alas (potestad de intermediario entre el Cielo y la tierra). Inmediatamente después de este momento, vuelven los términos occitanos:

Melhorament, beso el manto del anciano en que el Múltiple se ha convertido...
Adoratio, el *Llibre* de su Ordenanza es impuesto sobre mi cabeza,
así como las manos de una multitud de murmullos que se desvanecen...
Melioramentum, repito la oración escuchada en el sueño (...*Adoremus, Patrem, et Filium et Spiritum Sanctum... Adoremus, Patrem, et Filium et Spiritum Sanctum... Adoremus, Patrem, et Filium et Spiritum Sanctum...*) Su ascender revive el talismán que me fue devuelto. Me deslumbra ese latido y rememoro el Incendio Blanco y el desprenderse de una transparencia y el dolor de un abandono,
y sin embargo la promesa del reencuentro y entonces tú,
el Alba, la Rosa y la neblina son en esta gema entre las manos...

El primer verso es el saludo devocional del adepto al perfecto, a quien efectivamente se consideraba la única manifestación divina en este mundo de Satán. En el segundo verso, como se puede corroborar en el “Apéndice” del ritual cátaro, da inicio propiamente la iniciación: el adepto arrodillado y el Evangelio puesto sobre su cabeza. El tercer verso de la estrofa: imagen de la percepción del *Libre* por el adepto, como si éste murmurara las memorias de ordenaciones pasadas.

Los siguientes tres versos refieren una fórmula litúrgica del ritual: la triple repetición de la Adoración al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo antes de besar el *Libre* como señal de unión. La oración es escuchada y se transforma en protección para soportar el deslumbre que provoca el recuerdo de la perfección, así como la perturbación al rememorar el dolor de la separación del alma y el espíritu: creencia totalmente gnóstica. El dolor, sin embargo, es despreciado por “la promesa del reencuentro” que, sin esperarlo ha caído en sus manos en ese preciso segundo como una gema (piedra perfecta, filosofal, sin duda) en la que se incluyen tres símbolos: el Alba (la Luz divina), la Rosa (perfección una vez más) y la neblina que oculta las otras dos. Esto sucede así porque aún se sigue en el mundo corporal, por más cerca que se encuentre de la perfección todavía le está vedado advertirla plenamente. Además, Cirlot señala que la niebla “simboliza lo indeterminado, la fusión de los elementos de aire y agua, el oscurecimiento necesario entre cada aspecto delimitado y cada fase concreta de la evolución”.³⁸⁶ De tal manera que este momento es

³⁸⁶ Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 331.

todavía indeterminado y se presenta justamente como la antesala de la última etapa de la evolución.

La gema es también la imagen que sirve para ilustrar que el espíritu en verdad ha descendido para unirse al alma del iniciado. Y que haya llegado a sus manos señala que el adepto ahora es un perfecto y tiene el poder de bautizar en el Espíritu Santo por imposición de manos.

Ese “tú”, al que se llama entrecortadamente, se retoma una estrofa adelante:

Tú, Alquimista, Emisario de los Primeros Nacidos, el Nacido Lejos,
tú mi *Spiritus* de quien fui arrebatada para que supieras del frío y la gravedad
y para convertirme en tu índole de melancolía,
acepto el misterio de mi destrucción y cúmplase la razón de tu llamada y de mi búsqueda
y seamos en el Padre y Madre.

Se trata del espíritu que ha descendido y es recibido por el alma. Otra vez se recuerda la separación de estas dos substancias como el origen de la melancolía más absoluta. En esta reunión, el adepto acepta su destrucción corporal para que se cumpla la llamada del espíritu y la búsqueda del alma, es decir, la Unión máxima: el retorno al poder celestial. Esto sólo se logrará mediante el bautismo en el fuego —que, si recordamos, era el otro elemento de la iniciación cátera:

Tú, el Poder que ya es un Trono y el círculo de fuego girando alrededor de mi cuerpo
y que en su vórtice cada vez más rápido absorbe mi carne y mis huesos,
mis cárceles de tiempo y las máscaras del absurdo hasta revelarme en mis vestiduras inmortales,
hasta levantarse en mi cabeza como un Castillo flameante,
como una coronación viva y recién nombrada,
corona sin fin en la luz blanca más allá

de la blancura de la luz.

Así concluye el poema: las vestiduras inmortales se superponen a las corporales y el fuego sublima espíritu y alma por fin unidos.

CONCLUSIONES

We are led to Believe a Lie
When we see not Thro' the Eye
Which was Born in a Night to Perish in a Night
When the Soul Slept in Beams of Light.
God Appears & God is Light
To those poor Souls who dwell in the Night,
But does a Human Form Display
To those who Dwell in Realms of day.

William Blake, "Auguries of innocence"

No considero, bajo ninguna circunstancia, que haya podido agotar la lectura del *Liber Scivias*. A manera de conclusiones, apuntaré tan sólo algunas de las reflexiones surgidas de los temas que Claudia Posadas incluye en el escenario de la poesía mexicana contemporánea. Tal vez esas mismas cuestiones podrían considerarse como puntos fundamentales en algún estudio posterior sobre su obra.

Mi primera idea de este análisis cambió mucho. En el título hago referencia a elementos esotéricos en un sentido general, incluso vago, pues en mis primeras lecturas del poema sí veía los tres ejes esotéricos, pero de un modo mucho más concreto: el título y subtítulos del poemario me ligaron de manera evidente con la mística, y los términos (alquímicos y occitanos) así como alguno que otro símbolo me decían que sí era factible esta interpretación.

Mi intención en ese punto inicial era demostrar que había un equilibrio entre aspectos formales y temáticos, por eso, desde el principio pensé en dos capítulos, uno gramatical y estructural, y otro, en el que apuntaría los *elementos esotéricos*. Sin embargo, las consecuentes lecturas, tanto de la historia y conformación de las tres corrientes esotéricas, como del poema mismo, me llevó a comprender que en el *Liber Scivias* los elementos esotéricos que yo había intuido eran parte, nada más, de todo un sistema complejo de interrelaciones. De tal suerte me di cuenta que la estructura del poema no hacía más que sustentar el tema. Por eso, tal vez, la desproporción final de los capítulos.

Así, la misma riqueza del texto me condujo a realizar un análisis completo de cada uno de los apartados del segundo capítulo. Esto era necesario para dar cabal cuenta de su función en el

poema y cómo eran capaces de convivir los tres y que incluso uno necesitaba del otro. Por eso, a pesar de que se potenció, la tesis aún habla de un solo tema: el esoterismo en general.

En ese sentido este análisis ha dado cuenta de aquello que Rachel Blau DuPlessis se aventura a afirmar: que en el periodo moderno la voz lírica se vuelve polifónica, de manera casi análoga a la novela.³⁸⁷ En el *Liber Scivias*, la voz lírica, femenina, puede tratarse del alma, pero o bien es un alma en camino místico, bien en transmutación alquímica, o bien adquiere la voz de una *bona dona* a punto de morir o de ser consolada. En dicha polifonía las tres vías trabajan como un auténtico sistema de correspondencias. Tal como se ha podido observar al menos en las referencias cruzadas de toda la tesis.

No obstante, el punto que podría unirlos con más fuerza —aunque en tensión, claro está— es el de la concepción que se tiene de la materia: el cuerpo humano y la palabra. La mística intenta superar sus limitaciones, ascender y sobreponerse a ellas. Superar un lenguaje que parece insuficiente, al tratar de nombrar lo inefable por medio de alegorías y experimentaciones formales, todo para lograr transmitir el mensaje divino que les ha sido otorgado como don. Las necesidades del cuerpo, innecesarias, también intentan superarse mediante penitencias y prácticas ascéticas.

La alquimia, en cambio, integra al cuerpo, a la materia, y así da cabida a la labor artística. Por algo la Alquimia es llamada Arte Magno. En el poema se mantiene un diálogo con la muerte, el tiempo como su recordatorio constante, y con la vida. El alma está enferma de melancolía, ésta surge del miedo y “el miedo siempre es miedo a la muerte”. Lo que se busca en la alquimia, más que nada es colaborar con el perfeccionamiento de la Materia, imitar los mecanismos de la Naturaleza. El hombre, como parte de ella, se obliga a lograr este anhelo de perfección. Porque sin un trabajo interno, no puede haber transformación externa.

Por lo tanto, en el libro primero el alma se purifica de sus males: miedo, odio, rencor y entonces el cuerpo, con este cambio de perspectiva, deja de tomar a la muerte como algo negativo. La asimila en el crisol del espíritu y se logra la transmutación. El alma se cura. Y el éxito de la búsqueda espiritual, significa también el éxito de la palabra creativa, es decir, la conclusión de la obra.

³⁸⁷ Rachel Blau DuPlessis, “Otramente”, en *Otramente: lectura y escritura feministas*, México: FCE, 1999, p. 244.

El de la alquimia constituye mi análisis más completo del libro, pues en él hago referencia a casi todos los poemas que lo conforman. La razón es que allí se exploran las dos vías, tanto la espiritual, como la material, se establece la relación en tensión, entre la existencia corporal y la espiritual, se pone de manifiesto la razón de ser de la ascesis y el gnosticismo porque sin el nacimiento, sin el origen, no hay para qué luchar.

Así sucede también con la visión gnóstica, pero ésta es totalmente negativa: el cuerpo constituye un lastre y no hay conciliación con la naturaleza, porque todo el mundo corporal existe como una creación maligna. Se combate contra sus necesidades elementales (comida, riqueza, sexo, incluso fama) y las prácticas ascéticas se llevan al extremo porque lo espiritual es lo único importante.

Pero el tratamiento de los cátaros es especial y aún puede anotarse otra reflexión, relacionada con el concepto de *otredad*: de manera análoga a esa época (la guerra que propició el nacimiento de la Inquisición) puede situarse ésta, en que los nexos con el “otro” se desvanecen y “aquel que es diferente a nosotros”, como grupo, como sociedad, aún como individuo, es el contenedor de nuestros miedos. En la Cruzada Albigense, así como la retrata Posadas, el bien y el mal se confunden. De un lado están los cátaros tratando de sobrevivir, en nombre de la *Gleisa de Dio*; del otro los cruzados que mataban en “nombre y beneficio de Dios”; ambos grupos enfrentados y sin posible conciliación. Ambos, sin embargo, en la misma búsqueda de la Luz. El poema “De las tortuosas maquinarias” creo que va en ese sentido:

te es posible revelar las cajas de tortura de los otros,
las inofensivas sutilezas
que de pronto son los templos de orgullo escindiendo tu carencia,
la burla imperceptible ante tus duelos,
o la condena a muerte de quienes, como tú,
son los delatores:
cuántas veces,
antes de nombraras el rostro de su miedo,
los verdugos te negaron sus banquetes y sus puertas,
o cerraron su sarcófago en tu sangre.³⁸⁸

³⁸⁸ Claudia Posadas, *op. cit.*, p. 97.

La dramatización de la opresión violenta, la erradicación del grupo “herético”, intenta traer a la luz la importancia de la tolerancia fundada en el entendimiento del otro, para que nos veamos identificados en él, hacerlo nuestro.

Tal vez esta misma consideración pueda extenderse también a las cosmovisiones de la alquimia y la mística. La alquimia, por ejemplo, enseña que todo está interconectado por la potestad divina, todo el mundo está animado, y eso compartimos con la humanidad. Somos iguales porque pertenecemos al cosmos. La mística busca conocer de manera íntima a Dios pero, casi siempre el mensaje divino, o la experiencia como tal, buscaba transmitirse y con ello también se ayudaba a la comunidad. Además recordemos su incesante ir y venir de la *vita contemplativa*, a la *activa*.

Por último, me parece que el libro de Claudia Posadas hace eco de una necesidad espiritual en los tiempos que corren. En México, más que en ningún otro país, la dimensión espiritual se diluye con la falta de una ideología sólida. Misma que se ve reflejada en una especie de milagrería y servilismo que incluso llega a ser violento, para muestra los cultos recientes a la Santa Muerte y San Judas Tadeo.

Esto tiene que ver con que la idea de autosuficiencia del hombre moderno está en crisis desde hace bastante tiempo. La visión del mundo como una sociedad democrática que no necesita escapar a mundos sobrehumanos, se está desmoronando. Y “el sueño” de “eliminar todos los «falsos» compañeros del hombre que han sido considerados proyecciones supersticiosas de deseos incumplidos, temores inconfesados, vestigios atávicos e inercia estúpida del *status quo* explotador”³⁸⁹ no se ha cumplido. Lo único que sucedió es que esa necesidad de hombre, como *homo religiosus*, encontró nuevas salidas.

Para sobrellevar esta crisis se necesitan de nuevas respuestas. Juzgo que la obra de esta autora mexicana propone, precisamente, un conocimiento *nuevo* de Dios, a pesar de su alusión al pasado: un camino espiritual individual o interno que pueda armonizar con una concepción moderna del cuerpo y del cosmos en expansión. Por eso las referencias a la Física (supernova, electrones). En este sentido, puede afirmarse que su libro intenta lograr aquello que Raimon Panikkar entiende como todo un desafío: resacralizar la vida humana. Hacer que ésta sea experimentada como sagrada. Y Claudia Posadas lo hace a través del arte, de la poesía.

³⁸⁹ Raimon Panikkar, *El mundanal silencio*, Barcelona: Martínez Roca, 1999, p. 58.

Aunque, por supuesto cabe la duda, al tratarse de una propuesta poética compleja, si pueda llegar a un grupo amplio, aún dentro del campo de la investigación literaria. Espero que sí. Espero que pueda enfrentarse su hermetismo con numerosos adeptos.

Probablemente así, haciendo eco de la dualidad referida en el epígrafe de William Blake, con el que abro estas conclusiones, se advierta que Dios puede ser tanto una potencia sin forma (etérea) como una forma humana, habitar en el hombre y en la palabra, que es la facultad divina del hombre. Dios en todo y en nosotros para que, junto con el poema de Claudia Posadas, pueda afirmarse que *Dios no ha muerto*, y tal vez nunca lo hizo.

Apéndice 1. Ritual del *Consolament* cátar

Reproduzco el resumen del ritual que hace, en inglés, Lance S. Owens, quien ha realizado estudios especializados sobre la temática gnóstica en los Manuscritos de Nag Hammadi, así como comentarios sobre lo hermético en la Cábala y la visión, la imaginación y la psicología de Carl G. Jung en su obra *Libro rojo*. Forma parte de la Sociedad Gnóstica y escribe para su página web: *The Gnostic Society Library*, en particular hace introducciones puntuales sobre los textos cátaros. El resumen del Ritual de Lyon es presentado por Owens y puede ser consultado en línea:

<<http://www.gnosis.org/library/Consolamentum.html>>.

- El perfecto tenía la Biblia encima de la cabeza del postulante arrodillado y recitaba la “Bendición”.
- El adepto recibía del Perfecto una copia del *Pater Noster*.
- El Perfecto se dirigía al postulante y le explicaba, a partir de la Escrituras, la residencia del espíritu en el perfecto y su adopción como hijo de Dios.
- La plegaria del *Pater Noster* era entonces repetida por el postulante, el Perfecto lo explicaba cláusula por cláusula.
- Allí seguía la Renunciación, primitiva en forma, excepto que había sido adaptada para que así el postulante renunciara solemnemente a la Iglesia prostituida de los perseguidores y sus réplicas a la cruz, sus falsos bautismos y sus otros ritos mágicos.
- Luego seguía el bautismo espiritual en sí, que consistía en la imposición de manos y el toque del Evangelio en la cabeza del postulante.
- La vocación del Perfecto era entonces definida. A él o ella le eran recordadas las cosas que estaban prohibidas, y lo que era requerido de ellos: perdonar a los pecadores, amar a los enemigos, orar por aquellos que calumnian y acusan, ofrecer la otra mejilla al golpeador, dar el manto propio a quienes tomen la túnica de uno, tampoco juzgar o condenar. Le preguntaban si cumpliría con cada uno de estos requerimientos, el postulante contestaba: “Yo tengo esta voluntad y determinación. Ruega a Dios por mí para que me dé su fuerza.”
- La siguiente parte del rito reproducía exactamente la confesión como existía en el siglo II, pidiendo perdón por los pecados previos.
- Luego venía el acto de consolación. El perfecto tomaba el Evangelio y lo ponía en la cabeza del postulante. Otros perfectos presentes ponían su mano derecha en la cabeza del postulante.
- Entonces ellos adoraban tres veces al Padre, al Hijo, al Espíritu Santo y decían una plegaria pidiendo a Dios que recibiera a su sirviente y que hiciera descender al Espíritu Santo.

- Entonces decían las *parcias*, y repetían tres veces el “Adoremus al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo”, y luego oraban: “Padre Santo, recibe a tu sirviente en tu justicia y envíale tu gracia y tu espíritu santo”.
- Luego repetían la adoración y el *Pater Noster*, después el Evangelio de Juan (1:1-17). Esta era la parte más solemne del ritual, pues el postulante era ya un Perfecto.
- El nuevo Perfecto era rodeado con un cordón sagrado alrededor del torso.
- El Perfecto podría entonces ser vestido con una toga negra.
- Todos los Perfectos podían darse el beso de paz y el ritual era concluido.

También puede consultarse el Ritual de Lyon completo en occitano y latín, editado por esta misma Librería, *The Gnostic Society*, a nombre de Marvin Roy Harris:

<<http://www.rialto.unina.it/prorel/CatharRitual/CathRit.htm>>.

Aunque lo he consultado, me he basado en la versión al español que elabora César Palma para la edición de Francesco Zambón en *El legado Secreto de los cátaros* (ya citado).

Apéndice 2. Poema “Trasiego”

Caminar
sin andadura
soportando el peso de la carne
atraída por el núcleo de la propia gravedad
abandono que se estanca
orfandades que no cierran
bajo el golpe de los años
las cordilleras de la furia
caminar
bajo el duelo de una historia
pudriéndose (*la rosa*)
las entrañas
bajo un sol incomprendible
 errar
soportando la conciencia
la implacable vibración de angustia
ante el ojo abierto de la luz y de la noche
mirada inclemente del silencio
indolente por las eras
de las eras
el cansancio
que no parece terminar
la inmensa orilla de los mares
caminar el polvo siendo polvo
sin anclaje
arrastrando el cuerpo entumecido
el existir
soportando en la sangre las heridas de los otros
socavando en la sangre de los otros las heridas
sin fin y sin principio
andar por siempre
hasta brindarnos
sin tristeza sin materia
sin causas ni razones

siendo solamente herrumbre o corazón encandilado
al viento
caminar
para verter el lastre
la atadura de este *colorido*
mundo
 engaño
densidad
la médula incorrecta en su negrura
insurrecta en sus anhelos
de luz y concluir
por fin con el absurdo
la cárcel del errante sin sosiego
en tus manos *Oh, Imperayritz de la Ciutat Joyosa/
Estel de mar qui los perrilans guía/
E'ls fay venir a bona salvetat...*

*

...disolverse en las auríferas arenas
en las aguas completas y ascendentes
en sí mismas
 sin trasiego

(Claudia Posadas, *op. cit.*, pp. 109-111).

BIBLIOGRAFÍA

Directa:

POSADAS, Claudia, *La memoria blanca de los muros*, México: UAM, 1997.

_____, *Lapis aurea*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes México y Chile/LunArena, 2008.

_____, *Consolament*, México: LunArena, 2009.

_____, *Liber Scivias*, México: CONECULTA, 2010.

Indirecta:

JUSTES AMADOR, José Luis, “*Liber Scivias*: un tratado alquímico para tiempos modernos”, en Círculo de Poesía, Revista electrónica de poesía, 16 de julio de 2011, [fecha de consulta: noviembre de 2011] <<http://circulodepoesia.com/nueva/2011/07/resena-de-liber-scivias-de-claudia-posadas/>>.

LANDA, Josu, “Claudia Posadas. Poemas de la Piedra de Oro”, en *Luvina foros*. Recurso en línea: <http://luvina.com.mx/foros/index.php?option=com_frontpage&Itemid=1> [fecha de consulta: enero de 2012]. Sitio que presenta los textos publicados en *Luvina*, la revista literaria de la Universidad de Guadalajara.

LANGAGNE, Eduardo, *Poesía y mística: Liber Scivias de Claudia Posadas*, texto publicado en la revista *Este país*, noviembre de 2011, núm. 247, México. Recurso en línea: [fecha de consulta: marzo de 2012] <<http://estepais.com/site/?p=35920>>.

MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina, *Claudia Posadas: Liber Scivias*, video de su lectura en línea: <<http://www.youtube.com/watch?v=cm2I2U9FWtI>>, [fecha de consulta: noviembre de 2011]. Reseña de próxima publicación en la Revista de la Universidad de México.

RODRÍGUEZ, Ana Mónica, “*Liber Scivias*, «diálogo con el pensamiento antiguo, la estética y la música medieval»”, en *La Jornada*, domingo 31 de julio de 2011, <<http://www.jornada.unam.mx/2011/07/31/cultura/a04n1cul>> [fecha de consulta: noviembre de 2011].

SOLÍS, Ricardo, “*Liber Scivias*, cuestionamientos poéticos de Claudia Posadas sobre el espíritu y lenguaje”, en *La Jornada Jalisco*, 6 de septiembre 2011, [fecha de consulta: noviembre de 2011], <<http://www.lajornadajalisco.com.mx/2011/09/06/index.php?section=cultura&article=010n1cul>>.

“Con su libro *Liber Scivias*, Claudia Posadas rinde homenaje a la mística medieval”, en *Sala de Prensa*, 28 de julio de 2011, [fecha de consulta: febrero de 2012]: <http://www.conaculta.gob.mx/sala_prensa_detalle.php?id=14712>.

General:

ABU-L-HASAN AL NURI DE BAGDAD, *Moradas de los corazones*, Luce López-Baralt (ed.), Madrid: Trotta, 1999.

ALONSO, Dámaso, “Poesía árabe andaluza y poesía gongorina”, en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid: Gredos, 1960, pp. 31-65.

ATIENZA, Juan, G., *Los saberes alquímicos. Diccionario de pensadores, símbolos y principios*, Madrid: Temas de Hoy, 1995.

BACHELARD, Gaston, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México: FCE, 1992.

BENOIST, Luc, *El esoterismo*, Argentina: Nova, 1969

BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa: México, 1997.

BLAU DUPLESSIS, Rachel, “Otramente”, en *Otramente: lectura y escritura feministas*, México: FCE, 1999.

BURCKHARDT, Titus, *Alquimia: imagen y significado del mundo*, Barcelona: Paidós, 1994.

BURTON, Robert, *Anatomía de la melancolía*, Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947.

CIRLOT, Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Siruela, 2006.

CIRLOT, Victoria, *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*, Madrid: Siruela, 1997.

COHN, Norman, *En pos del milenio. Revoluciones milenaristas y anarquistas místicos de la Edad Media*, Versión española de Ramón Alaix Busquets, Madrid: Alianza, 1983.

COPENHAVER, Brian P., *Hermetica. The Greek Corpus Hermeticum and the Latin Asclepius*, Cambridge: University Press, 1992.

D’LAMBERT, Malcolm, *La herejía medieval. Movimientos populares: de los bogomilos a los husitas*, Versión castellana de Demetrio Castro Alfín, Madrid: Taurus, 1986.

DALMAU I RIBALTA, Antonio, *Los cátaros*, Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, 2002.

ELIADE, Mircea, *Herreros y alquimistas*, Madrid: Alianza, 1983.

ESLAVA GLAVÁN, Juan, *Cinco tratados españoles de alquimia*, Madrid: Tecnos, 1987.

FAIVRE, Antoin y Jacob Needleman (comps.), *Espiritualidad de los movimientos esotéricos modernos*, Barcelona: Paidós, 2000

- FULCANELLI, *El misterio de las catedrales*, Nemira, 2009.
- GARCÍA FONT, J., *Historia de la Alquimia en España*, Madrid: Nacional, 1976.
- HERBERT, Julián, *Anuario de Poesía Mexicana 2007*, México: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- JUNG, C.G., *Psicología y Alquimia*, Buenos Aires: Santiago Rueda, 1876.
- LACARRIÈRE, Jacques, *Los gnósticos*, prologado por Lawrence Durrell, México: Premiá, 1982.
- LANDA, Josu, *Poética*, México: FCE, 2002.
- LE GOFF, Jacques y Jean Claude Schmidt (eds.), *Diccionario razonado del Occidente medieval*, Madrid: Akal, 2003.
- _____, *La civilización del occidente medieval*, Barcelona: Paidós, 2008.
- LENNEP, Jacques van, *Arte y Alquimia: estudio de la iconografía hermética y sus influencias*, Madrid: Nacional, 1978.
- LÓPEZ-BARALT, Luce, *San Juan de la Cruz y el Islam. Estudio sobre las filiaciones semíticas de su literatura mística*, México, El Colegio de México, 1985.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel, *Cómo se comenta un poema*, Madrid: Síntesis, 1999.
- MARTIN VELASCO, Juan, *El fenómeno místico: estudio comparado*, Valladolid: Trotta, 1999.
- MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina, “Notas de investigación sobre la literatura comparada”, en *Notas de Investigación*, México: UNAM, 1989.
- MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina, *Las raíces y las ramas: fuentes y derivaciones de la Cábala hispanohebraica*, México, FCE, 2002.
- NELLI, Rene, *Los cátaros*, México: Martínez Roca, 1989.
- NÚÑEZ RAMOS, Rafael, *La poesía*, Madrid: Síntesis, 1992.
- PANIKKAR, Raimon, *El mundanal silencio*, Barcelona: Martínez Roca, 1999.
- PATAI, Raphael, *The Jewish Alchemists: A History and a Source Book*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1994.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, México: FCE, 1981.
- PFEIFFER, Johannes, *La poesía: hacia la comprensión de lo poético*, México: FCE, 1983.
- ROOB, Alexander, *El museo hermético. Alquimia y Mística*, Madrid: Taschen, 2006.
- SANTA TERESA de Jesús, *Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1970.
- SCHOLEM, Gershom, *La Cábala y su simbolismo*, México: Siglo XXI, 2008.
- _____, *Grandes tendencias de la mística judía*, Madrid: Siruela, 2000.

SELLS, Michael A., *Mystical Languages of Unsaying*, Chicago: University of Chicago Press, 1994.

SENDÓN DE LEÓN, Victoria, *La España herética*, Barcelona: Icaria, 1993.

SHERWOOD TAYLOR, F., *Los alquimistas. Fundadores de la química moderna*, México: FCE, 1957.

VATTIMO, Gianni, *En torno a la posmodernidad*, Barcelona: Anthropos, 2003.

VILLARRUTIA, Xavier, *Nostalgia de la muerte: poemas y teatro*, México: FCE, 2006.

YATES, Frances A. *La filosofía oculta en la época isabelina*, México: FCE, 1982.

_____, *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Barcelona: Ariel, 1983.

ZAMBÓN, Franceso, *El legado secreto de los cátaros*, Madrid: Siruela, 1997.

Recursos en línea:

VOSS, Ángela. *La música de las esferas: Ficino y la armonía en el Renacimiento*, (trad.) Enrique Eskenazi: <<http://homepage.mac.com/eeskenazi/esferas.htm>> [fecha de consulta: mayo de 2012].

Diccionario de la Real Academia Española, versión digital, [fecha de consulta: 2012]: <<http://buscon.rae.es/draeI/>>.

Vespra, información tomada de la página oficial del *Patronat del Misteri d'Elx*. [Fecha de consulta: junio de 2012] <<http://www.misteridelx.com/es/misteri/#formbsc>>.

Llibre Vermell de Montserrat (ed. facsímil), en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, [fecha de consulta: febrero de 2012], <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/l-libre-vermell-de-montserrat--0/html/ff6fe3e2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.htm>.

EREMIEVA IVANOVA, Nadia, Tesis doctoral: *La Razón feyta d'amor de Lupus de Moros como el canticum amatorium hispánico*, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia/Facultad de Filología, 2007, pp. 438-439. [fecha de consulta: abril de 2012] <<http://www.bibliotecagonzalodeberceo.com/tesis/nadiaeremieva.pdf>>

Recitación de "Montsalvat": video tomado de la Revista electrónica: *Punto de lectura*, <<http://circulodepoesia.com/nueva/2011/07/montsalvat-poema-en-video-de-claudia-posadas/>>.