

VICTORIA CIRLOT Y AMADOR VEGA (EDS.)  
MÍSTICA Y CREACIÓN EN EL S. XX

Herder



Victoria Cirlot y Amador Vega (Eds.)

# MÍSTICA Y CREACIÓN EN EL SIGLO XX

Tradicición e innovación en la cultura europea

Herder

[www.herdereditorial.com](http://www.herdereditorial.com)

La traducción de los artículos de esta obra ha sido subvencionada por el Consell Social de la Universidad Pompeu Fabra.

*Diseño de la cubierta:* Claudio Bado

*Maquetación electrónica:* Manuel Rodríguez

© 2006, *Victoria Cirlot y Amador Vega*

© 2006, *Herder Editorial, S.L., Barcelona*

© 2013, *de la presente edición, Herder Editorial, S. L., Barcelona*

ISBN DIGITAL: 978-84-254-3145-6

La reproducción total o parcial de esta obra sin el consentimiento expreso de los titulares del *Copyright* está prohibida al amparo de la legislación vigente.

Herder

[www.herdereditorial.com](http://www.herdereditorial.com)

## Créditos

Prólogo

I. Carlo Ossola. Caminos de la mística: siglos xvii-xx

II. Alois M. Haas. Mística en contexto

III. Hildegard Elisabeth Keller. Abundancia. Una estética de lo líquido y su circulación en la Edad Media y en el siglo xx

IV. Dominique de Courcelles. Arrobamientos de los escritores y contemporaneidad mística

V. Blanca Garí. María Zambrano y el lenguaje De la Aurora

VI. Corrado Bologna. La imaginación o la gracia: Simone Weil

VII. Victoria Cirlot. El Maestro Eckhart y la arquitectura de Bruno Taut

VIII. Amador Vêga. Antoni Tàpies: «Negatio Negationis». Un espacio de meditación y silencio

Índice de imágenes

## Prólogo

Este libro es el fruto de un encuentro de estudiosos en la *Biblioteca Mystica et Philosophica Alois Maria Haas* de la Universidad Pompeu Fabra. Se trata de la primera actividad realizada en el ámbito de este importante fondo de libros especializados en las tradiciones espirituales de la humanidad que el profesor Alois Maria Haas legara a nuestra Universidad en el año 2000. Con el título *Mística y creación en el siglo xx. Tradición e innovación en la cultura europea*, quisimos señalar la principal tendencia de investigación de este centro, que no es otra que la de encontrar las huellas de la mística como un fenómeno fundador de la identidad espiritual europea en los movimientos artísticos y de pensamiento del siglo xx. La cuestión a debatir desde diferentes puntos de vista y campos de investigación consiste en determinar en qué medida el arte ha integrado en sus procesos de creación, y según su propio lenguaje, el discurso teológico-filosófico del legado medieval europeo, del que el mismo profesor Alois Maria Haas ha dado cuenta, tras largas décadas de trabajo, en su último libro *Mystik im Kontext* (Múnich, Fink, 2004).

Este primer encuentro fue precedido de largas conversaciones basadas en la afinidad intelectual que compartimos con nuestro amigo Corrado Bologna, filólogo romanista de una riquísima formación pluridisciplinaria, el cual nos puso en contacto con Carlo Ossola del Collège de France, desde cuya cátedra de *Literaturas modernas de la Europa neolatina* ha dirigido múltiples seminarios sobre la mística europea. Gracias al interés que nos mostraron, el proyecto de trabajo de la Biblioteca Haas comenzó su itinerario haciendo partícipes de él a Dominique de Courcelles, Hildegard Elisabeth Keller, Blanca Garí, y al propio Alois Maria Haas. Los días 26 y 27 de mayo de 2004 tuvieron lugar en la Universidad Pompeu Fabra la conferencia inaugural y la de clausura, a cargo de Carlo Ossola y Alois Maria Haas respectivamente, así como el seminario con los otros miembros del grupo. Estas jornadas estuvieron abiertas al público, tanto a nuestros estudiantes como a personas ajenas a la comunidad académica, con la intención de favorecer la divulgación de nuestros estudios, y fueron posibles gracias al apoyo económico que nos brindó el Consell Social de la Universidad Pompeu Fabra, el Institut Universitari de Cultura de la misma Universidad y la Associació d'amics de la Biblioteca

## Mystica et Philosophica Alois Maria Haas.

El presente volumen se abre con dos textos que, desde amplias miradas, sitúan al lector ante el fenómeno místico y su pervivencia, así como ante los problemas metodológicos y las actuales discusiones en torno a esta temática. El estudio de Carlo Ossola, perfila el itinerario místico desde el siglo xvii hasta el xx: desde su eclosión con Juan de la Cruz y su recepción en Francia, hasta su pervivencia en figuras del siglo xx como Charles de Foucauld o Dar Hammarskjöld. El vocabulario místico es el que proporciona los hitos de este camino. Alois Maria Haas destaca el carácter irrenunciable del contexto para la lectura de los textos que tratan de la experiencia mística, de modo que ésta sea comprendida como experiencia *de algo* y *en algo*, frente a tendencias más marcadas por una aproximación psicológica como la de las corrientes perennialistas. Hildegard Elisabeth Keller encuentra en el agua y los líquidos en general, el elemento que le permite unir la mística medieval de raíz neoplatónica (Hildegard von Bingen, Mechthild von Magdeburg) con el arte de las vanguardias europeas y hasta la estética del líquido de Joseph Beuys. Dominique de Courcelles recrea una mística del lenguaje que atiende a una palabra sin modelo, indecible. A partir de la experiencia de lectura y escritura de Michel de Certeau y Claude Louis-Combet muestra la contemporaneidad de las vivencias de los místicos, a quienes tradujeron y comentaron, en sus propias obras de estudio y de creación. Blanca Garí hace una lectura de uno de los últimos textos de María Zambrano a la luz de autores místicos como Ramon Llull, Hildegard von Bingen o san Juan de la Cruz. La obra de Zambrano se inscribe en la línea de estos autores con la intención de elaborar lo que ella denominó una «razón poética». Corrado Bologna se detiene en la obra de Simone Weil para reflexionar acerca de las relaciones antagónicas entre imaginación y gracia, y lo hace desde el umbral abierto por Cristina Campo para seguir un recorrido que pasa por los trovadores, los stilnovisti y el Maestro Eckhart. Victoria Cirlot comprueba la impronta del pensamiento del Maestro Eckhart en las ideas arquitectónicas de Bruno Taut. Amador Vega lleva a cabo una descripción de la Sala de Reflexión que Antoni Tàpies realizara para la Universidad Pompeu Fabra, espacio de meditación y silencio que contrasta con el incesante murmullo exterior.

Esperamos que este primer encuentro tenga continuidad y podamos seguir ofreciendo sus resultados en libros como el aquí presentado, que fue tan bien acogido por Raimund Herder. Éste es el cometido que asumimos desde la generosa donación de Alois Maria Haas, pues entendemos la Biblioteca Haas no sólo como un legado material, sino también

intelectual y espiritual.

Victoria Cirlot y Amador Vega  
*Barcelona, 22 de noviembre de 2005*

I. Caminos de la mística: siglos xvii-xx\*

*Carlo Ossola*

## *La eclosión mística. Siglo xvii*

*Scatet enim oratio Mysticorum metaphoris, aliisque loquutionibus figuratis: hinc quibusdam nebulae.* Esta advertencia introduce el precioso diccionario de Maximilian Sandaeus, *Pro theologia mystica clavis*, de 1640 y sugiere la necesidad de interrogar un género del que reconocemos, en el siglo xvii, la pertinencia, ya bien formalizada —*Mystici suum habent stylum, ut quaelibet curia, suas loquendi formulas, dictionem propria, et phrasim*—, que medía al mismo tiempo los riesgos de una novedad naciente: *siquidem Mysticis maior est, quam alterius ullius disciplinae Magistris, nova fingendi vocabula libertas.* La insuficiencia de la lengua frente a lo que la sobrepasa puede producir tanto el silencio<sup>1</sup> como un fervor propenso al neologismo, por sed de una adecuación imposible entre el *decir* y la visión: *Lingua cordi non sufficit; unde necesse est, ut nova vocabula novasque phrases fingat, quibus singularia Dei dona sibi concessa manifestet.*<sup>2</sup> Este léxico es un «territorio de desprendimiento»: escapa a la definición allí mismo donde quiere *agarrar*. Este tema lo ha trabajado Michel de Certeau en las profundidades más atormentadas del alma —de Surin a Pascal—, allí donde todo lazo, todo *correlativo*, se oculta para «crear lo irreversible»: «No espero nada del mundo, no aprehendo nada, no quiero nada, no tengo necesidad, por la gracia de Dios, ni del bien ni de la autoridad de nadie. Así, Padre mío, escapo a todas vuestras contiendas».<sup>3</sup>

El lenguaje que se deriva *siente, resbala, ut alacriter [...] curram in odorem unguentorum tuorum*,<sup>4</sup> es una práctica de los sentidos, fácil, es una *sapientia experimentalis* que *sine ratiocinationibus gustat*;<sup>5</sup> pero es también un repliegue jadeante,<sup>6</sup> una aglutinación de cuerpos y de gloria, que renuncia al enunciado y exhibe el signo-icón: *introduces me in cubiculum gloriae tuae, et me tibi inseparabiliter agglutinabis.*<sup>7</sup>

Entre la nada, la aniquilación, *annihilatio*, y la apoteosis barroca, entre el *vacío* y la *evidencia*, un espasmo contrae el lenguaje, lo desfigura. Si la retórica profana (Tesauro, Gracián) lleva la elipsis hacia la «punta», *amentata iacula*<sup>8</sup> acerada que eleva el vuelo hacia los cielos, el *dictado* místico *es lanzado* al corazón. Así como un cajero hábil entrega una suma sin enumerar los billetes uno tras otro, así Dios *roe*, «devora el tiempo», ahoga la articulación: *Cum Deus aliquid revelat, non loquitur humano modo, unum verbum post aliud proferens, sed plures simul sententias brevi momento promit;*

*sicut periti nummularii, cum pecuniam solvunt, non unum nummum post alium sigillatim dinumerant, sed plures simul uno jactu in mensam effundunt.*<sup>9</sup>

Sin embargo esta experiencia no es un saber: en el momento de enunciarla, la lógica de pertinencia, la argumentación y la articulación semántica se debilitan, y la «ciencia» mística es entonces más que «balbucir»:

De paz y de piedad  
era la sciencia perfecta,  
en profunda soledad  
entendida vía recta,  
era cosa tan secreta,  
que me quedé balbuciendo,  
toda sciencia trascendiendo.<sup>10</sup>

El lenguaje místico se presenta desde Jacopone, en el siglo xiii, como algo que no llega a la palabra «justa» porque es «balbucir» y «desmesura»:

e la lengua barbaglia — e non sa que parlare,  
[...]  
Quando iubilo ha priso — lo cor enamorado,  
la gente l'ha en deriso, — pensando suo parlato,  
parlando smesurato — de que sente calore.<sup>11</sup>

Sería, pues, vano erigir un vocabulario de esta *improprietas*, sin embargo trascendente. Desfalleciente y sobreabundante, esta palabra no alcanza y al mismo tiempo sobrepasa el nivel semántico; grito e iluminación, no «comprende» porque es comprendida, tomada, cegada de visión:

Y si lo queréis oír,  
consiste esta summa sciencia  
en un subido sentir  
de la divinal Esencia;  
es obra de su clemencia  
hacer quedar no entendiendo,  
toda sciencia trascendiendo.<sup>12</sup>

No se trata, pues, de encontrar la expresión adecuada, el término que delimita, la fórmula que «precisa» (que «corta entorno», en el sentido etimológico), ya que esta *improprietas* mística no tiene «propio», teniendo demasiado de «puesta en común», siendo trazo confuso, «conglutinado», de plenitud divina —*omnes affectus nostros secum conglutinat*—<sup>13</sup> y de memoria humana:

Confirmat haec omnia mirabilis virgo Teresia vere Theodidacta ecstases suas passim enarrans. Docet enim animam, cum sibi post raptum reddita est, nihil eorum quae vidit posse aliis referre, neque eorum recordari, nisi confusa et generali quadam cognitione.<sup>14</sup>

Y Bona explica esta «confusión» recurriendo a una comparación elocuente que muestra bien la naturaleza de la visión mística:

[...] *neque eorum recordari, nisi confusa et generali quadam cognitione*, ut si quis intimum Regis cubiculum vasis, tabulis, stautis, aliisque praetiosissimis ac mira arte dispositis ornamentis refertum ingressus fuerit, eaque omnia simul in oculos incurrant, fieri non potest ut de singulis postmodum in tanta rerum copia ac varietate recordetur: ita anima ad Dei conspectum extra sensus admissa tot mirabilia in eo conspicit, ut ipsorum singillatim meminisse non possit.<sup>15</sup>

Del estallido de la profusión divina no podemos tener ni medida ni memoria: no se sigue de ello más que un extrañamiento cegado, una huella olvidadiza. Estos tratados barrocos de mística —que exaltan este olvido confuso como signo y sello de una visión que excede toda forma de representación—<sup>16</sup> erigen e ilustran una *theologia mystica* llamada a proporcionar —sobre los desgarramientos de la *mystica memorialis*— la «reanudación perdida» de un «hábito de viaje», vocabulario de puntos de referencia, dibujo rico en imágenes en las tinieblas de una noche que llenamos de estrellas, de figuras, de constelaciones. Esta teología mística, que ha renunciado a los paisajes de lo visible, borda no obstante la nada de las tinieblas de restos luminosos: lenguas de fuego, relámpagos, *fulguratio coruscans... secundum superlucentem [...] caliginem in obscurissimo*.<sup>17</sup>

Sobre la otra vertiente de este surgimiento, abundante<sup>18</sup> en neologismos *actualissimi*, de una *supermirabilis configurabilitas* de lo indecible, están los cuerpos labrados de una pasión que aniquila:

Videtur anima in raptu corpus non habere, nec animare; deficit calor, intercipitur respiratio, adeo ut nec minimus halitus sive motus percipiatur: accedit membrorum omnium rigor et frigus, pallor in vultu, et omnia vel morientis vel mortui symptomata.<sup>19</sup>

Este otro vocabulario bordea toda «fealdad de cuerpo muerto» (Juan de la Cruz): heridas, quemaduras, temblores, vértigos, *siccitas*, vacío: *oculo intellectus fere clauso, ac sopitis eius discursibus*. No queda nada más que la *perfecta abnegatio et nuditas ab omnibus imaginibus*.<sup>20</sup>

No es sin embargo aquí que nuestro vocabulario encuentra su legitimidad, ya que tanto en una vertiente como en la otra, el léxico místico de la Edad Media —de san Buenaventura a Eckhart y de Jacopone a Ruysbroeck— ya lo había dicho todo, lo había

opuesto todo: la *superinfusio* y la *exhaustio*. Lo que es nuevo, en la edad barroca, es la conciencia aguda de que el tiempo, este instante, este átomo, este aliento —mi soplo que se me escapa—, es la verdadera medida de la experiencia: *ictus* donde ya, y todavía, no somos, *transitus* y transición, pérdida sin receptáculo y sin fin, donde todo *defluit, collabitur*:

*Defluit hic amans anima, deficitque a se ipsa: et velut ad nihilum redacta in abyssum aeterni amoris collabitur, ubi sibi mortua vivit in Deo, nihil sciens, nihil sentiens praeter amorem. Perdit enim se in divina caligine, sed hic se perdere invenire est.*<sup>21</sup>

Si este flujo se apacigua, no es más que por *suspensio*, por esta ἐποχή —que no es ni conclusión ni epifanía— en la que se terminan la *gradatio* y el despegue retórico de Bona celebrando la *transmutatio* mística:

Hinc perfecta Christi imitatio et ex redundantia spiritus exultatio sensuum, et corporis admirabilis transmutatio. Hinc animae annihilatio coram Deo et mystica mors; hinc fervor, languor, liquefactio, ebrietas spiritualis, silentium internum, osculum Verbi, ecstasis, raptus, *suspensio*, et alia multa multa quae libens praetermitto, quia de his sola unctio illos docet qui digni sunt experiri.<sup>22</sup>

El éxtasis y el arrobamiento, la agonía de amor y la *mors osculi (binsica)*<sup>23</sup> no encuentran su perfección y su realización en el raptó, a menudo ambiguo,<sup>24</sup> sino más bien en aquella interrupción de signo y de sentido, en aquella pura vacuidad del tiempo y en el tiempo que es la *suspensio*.

Giovanni Bona, que consagra muchas páginas a los síntomas que permiten distinguir un verdadero éxtasis de una simulación diabólica o de un desfallecimiento físico, no retiene en el fondo más que la violencia instantánea de una herida *quae sensibus et corpori infertur*: todo el resto no es más que una *intermissio*,<sup>25</sup> un respiro intermitente entre una *transverberatio* y una *suspensio*.

El vocabulario místico que se desarrolla —entre Bona y Sandaeus— en el siglo xvii no es sólo abstracto porque «hace abstracción» de los casos singulares para proporcionar una definición con valor general, sino porque testimonia en el más alto grado esta «salida de la experiencia» que es al mismo tiempo la ilusión de la *dignitas* y la muerte de la mística. Hace falta entonces evocar y meditar una vez más la cuarta tesis de Jean Baruzi:

Se puede decir, en efecto, que san Juan de la Cruz nos aporta los elementos de una *crítica de la Experiencia mística*. Y esta experiencia, tal y como la dibuja, implica una *negación de todo lo que aparece. Toda fenomenalidad es rechazada*. La Experiencia mística no puede ser experiencia de un objeto, en el sentido realista de la palabra. Tampoco es prueba de una presencia. Yá que todo sentimiento de presencia todavía es un fenómeno;<sup>26</sup>

añadiendo, quizás, a su idea de «negación» y de «estado teopático»<sup>27</sup> este carácter esencial que introduce la mística barroca de *pasaje* de un *estado* (ya se trate de la aniquilación o de la unión, de la visión o de la *noche oscura* o *noche pasiva* del espíritu) a *instantes* entrecortados por *suspensiones*, sembrados de *intermisiones*, ritmados por aspiraciones.<sup>28</sup>

La mística barroca no busca ya la paz *inmutabilis et incorruptibilis* (san Buenaventura) de la visión y de la unión perfecta, sino que se distribuye sobre un teclado de notas, de pausas, de silencios y de vibraciones: *solitude fort sonnante*.<sup>29</sup>

Es por eso por lo que la música llega a ser, a partir de Juan de la Cruz, el signo mismo de la experiencia mística, ritmo «ès différences», cuerda secreta, «música callada», «soledad sonora», quietud de silencio:

En ce calme silence de la nuit, et en cette notion de la lumière divine, l'âme voit une admirable convénance et disposition de la Sagesse ès différences de toutes ses créatures et œuvres, elles toutes et chacune d'icelles douées d'une certaine correspondance à Dieu, où chacune publie à sa manière ce que Dieu est en elle, de sorte que cela fait une très-suave harmonie qui surpasse tous les concerts et mélodies du monde. Elle appelle cela une musique secrète, parce que c'est une intelligence calme et tranquille sans aucun bruit de voix: de sorte qu'on y ouït en elle de la douceur de la musique et de la quiétude du silence.<sup>30</sup>

Este *transitus mysticus* de la visión a la armonía musical —que será triunfal en la pintura barroca—, de la unión a la «vibración», comporta un cambio fundamental de paradigma: la «quietud del silencio» que absorbe la «música callada», la música secreta, ya no es aquel vacío, aquella pura nada de la *annihilatio* descrita por la mística medieval; en el espacio *uide de toutes les formes et appréhensions naturelles*<sup>31</sup> se alza en fin y resuena «el sonido espiritual sonorísísimamente», *scientia vocis*, *science de voix* y diapasón que en la «soledad sonora» del alma concentra todo el universo:

A este mismo modo echa de ver el alma en aquella sabiduría sosegada en todas las criaturas, no sólo superiores, sino también inferiores (según lo que ellas tienen en sí cada una recibido de Dios), dar cada una su voz de testimonio de lo que es Dios, y ve que cada una en su manera engrandece a Dios, teniendo en sí a Dios según su capacidad; y así todas estas voces hacen una voz de música de grandeza de Dios y sabiduría y ciencia admirable. Y esto es lo que quiso decir el Espíritu Santo en el libro de la Sabiduría (1,7) cuando dice: *Spiritus Domini replevit orbem terrarum, et hoc quod continet omnia, scientiam habet vocis*; quiere decir: *El Espíritu de el Señor llenó la redondez de la tierras, y este mundo, que contiene todas las cosas que El hizo, tiene ciencia de voz*, que es «la soledad sonora» que decimos conocer el alma.<sup>32</sup>

La *solitude sonnante* de Juan de la Cruz está llena de *murmures*, de *attouchements*,<sup>33</sup> de *vents du bruit comme à la dérobée*, de *pulsations* de «venas y susurros»; *nam Allocutio Mystica etiam Susurrium dicitur*:<sup>34</sup>

Et que son oreille receut les vents du bruit comme à la dérobee, cela s'entend de la substance nue que l'entendement reçoit: car les vents désignent icy la substance intérieure, et le murmure signifie cette communication et attouchement des vertus, par où ladite substance entendue se communique à l'entendement; il l'appelle murmure à cause de la suavité de cette communication.<sup>35</sup>

Su *substance nue* ya no es un vacío desnudo, es más bien un hueco, donde resuena «una voz de aire delicado», «un sonido y voz espiritual»;<sup>36</sup> y de aquella *subtile et délicate communication de l'esprit naissoit l'intelligence dans l'entendement*:<sup>37</sup> «el silbo de la inteligencia» suscitado por el eco bíblico, *et voce quasi aurae lenis audivi*.<sup>38</sup>

«Este oír de la alma» no ofrece, pues, más que huellas sonoras, notas, pausas, silencios: la «sustancia desnuda» no es nunca una epifanía, aquella blancura deslumbrante del alba de la parusía, sino más bien una intermitencia, «sustancia entendida» a través de un «rayo de tiniebla»,<sup>39</sup> como el *verlöschend* de piedad que Webern dejará depositarse a los bordes del silencio último.<sup>40</sup>

Los tratados del siglo xvii se convierten —en el apogeo, al final de la «invasion mystique»— en repertorios de huellas: fragmentos, ecos, *voces*... Este *frémissement résonnant*, «aire delgado» —aire sutil, delicado—,<sup>41</sup> punta «en la que el tiempo se condensa y huye»,<sup>42</sup> hace cada vez más evidente, que ya no es la unión, sino el acercamiento *similitudinarius* lo que define a partir de entonces el proceso místico-metamorfosis sin asimilación:<sup>43</sup>

El mismo Dios es el que se le comunica con admirable gloria de transformación de ella [alma] en El, estando ambos en uno; como si dijésemos ahora: la vidriera con el rayo de el sol, o el carbón con el fuego, o la luz de las estrellas con la de el sol; no empero tan esencial y acabadamente como en la otra vida.<sup>44</sup>

Históricamente cuenta en un vocabulario místico no lo que dura, inmutable, de Eckhart a Silesius, sino la huella imperceptible de un cambio que deja aparecer *à la dérobee* las *manières* de una época, las líneas y desconchados de un sistema que culmina y expira. El vocabulario se vuelve entonces no el lugar que graba las raíces de una identidad, sino el trazado que da testimonio de los pasajes de una *translatio* analógica, de una deriva hacia lo *ultérieur* o hacia los márgenes de la glosa. Bastaría con seguir la parábola de las traducciones francesas, en el siglo xvii, de las obras de san Juan de la Cruz, su «Índice» cada vez más nutrido,<sup>45</sup> para tener una confirmación de ello.

No propondré aquí más que tres breves ejemplos, empezando por el término epónimo de «aire». El aire de «este sonoro sonido» en el que resuena Dios que «es voz infinita»<sup>46</sup> se transforma, a lo largo de estas versiones, en una vaga *forma futuri*, un

punto de fuga lejano: «*Aire. Air dénote les affections de l'espérance*». <sup>47</sup>

Asimismo el Espíritu —por quien se anima en san Juan de la Cruz aquel *silbo* que es «una subidísima y sabrosísima inteligencia de Dios»— ya no es más, desde la edición de 1621, que un viento rígido de mortificación: *Esprit. Voyez le mot purgation*. <sup>48</sup>

La «noche oscura», en fin, aquella «dichosa ventura» que permitirá «pasar por ella a la divina unión» —tal es el pie del primer capítulo y la estrofa de apertura de toda la Subida del Monte Carmelo—, <sup>49</sup> se reducirá finalmente a la primera de sus ocurrencias, la más alejada de la unión: *Nuict obscure signifie la Contemplation purgative*. <sup>50</sup>

Aquella noche —la verdadera, la naciente— fue tejida de silencio, recurrió a palabras mudas, *paroles intérieures qui peuvent surnaturellement se présenter à l'esprit*, <sup>51</sup> y no se yergue hoy más que sobre los ecos de una melancolía, <sup>52</sup> ya que *les paroles de Dieu liquefient l'âme*. <sup>53</sup>

## *La «exhaución» mística. Siglo xviii*

«La escritura creyente, en su debilidad, no aparece sobre el océano del lenguaje más que para desaparecer en él [...]. Según una expresión de los místicos, es "una gota de agua en el mar".»<sup>54</sup> La conclusión de Michel de Certeau evoca de manera tan memorable aquella «errancia» de los místicos que viene de una «pérdida» y anuncia un alba «que no conocerá», que es justo reinscribirla una vez más al final de este recorrido:

La mística de los siglos xvi y xvii prolifera en torno a una pérdida. Es una figura histórica de ésta. [...] Sobre los *camino*s o las *vías* de los que hablan tantos textos místicos, pasa el itinerante andador, *Wandersmann*.

Pero tanto como a «errancias» inauguradoras, esta mística se refiere a la historia colectiva de un pasaje. Aparece en el sol poniente para anunciar un día que no conocerá. Desaparece antes de la mañana, coincidiendo la «desbandada de los místicos» con el momento en que se levanta el siglo de las Luces.<sup>55</sup>

Su vocabulario no aparece en las instituciones del sentido —diccionarios y «tesoros» de Antiguo Régimen— más que de una manera precaria, ahogada por las ocurrencias económicas, médicas, jurídicas. «Mística» no es en primer lugar más que un adjetivo, una predicación vaga concerniente a «las cosas de la Religión». Es un halo «figurado y misterioso» que hereda de la tradición medieval de los «cuatro sentidos» de la Escritura. Bastaría con evocar su entrada en el *Dictionnaire de l'Académie française*, en 1694:

Mystique. Adj. de tout genre. Figuré et mystérieux. Il ne se dit qu'en ce qui regarde les choses de la Religion. *Le sens mystique de l'Écriture sainte. Il ne faut pas entendre ce passage à la lettre, cela est mystique.*<sup>56</sup>

«Místico» es todavía adjetivo en el *Dictionnaire universel*<sup>57</sup> de Furetière, de 1690; siempre equivalente a «figurado, alegórico» en el *Dictionnaire de l'Académie* de 1762 y en el *Dictionnaire critique de la langue française* de Féraud.<sup>58</sup>

Sólo en el *Dictionnaire de l'Académie* de 1762 —a guisa de corolario en su significación principal— «místico» designa en fin un hombre, libros, un género:

mystique. Adj. de tout genre. Figuré, allégorique. Il ne se dit que par rapport aux choses de la Religion. [...]

Il signifie aussi: Qui raffine sur les matières de dévotion, et sur la spiritualité. *Auteur mystique. Livre mystique.*

En ce dernier sens il s'emploie aussi substantivement. *C'est un grand mystique. Les vrais mystiques. Les faux mystiques.*<sup>59</sup>

Hace falta, pues, matizar la tesis del célebre artículo de Michel de Certeau —artículo que ha fundado no obstante toda investigación reciente sobre el vocabulario místico, así como nuestro seminario mismo:

Esta autonomía de hecho, real aunque a menudo implícita, obtiene pronto el reconocimiento legal: el «teólogo místico» llega a ser también él un «místico», en la época en que el «filósofo químico», desprendiéndose de las consideraciones cosmológicas, llega a ser un «químico». El sustantivo se encuentra en primer lugar, al parecer, en los medios o a propósito de las corrientes que más se desligan de la teología. [...] Sandaeus, en 1640, habla de «*mystica naturalis*»; Cheron, en 1657, de «todo lo que se trata en la mística»; León de San Juan declara en 1661: «Dejémosle a la mística sus expresiones». «La mística —dice Surin— es una ciencia totalmente separada de las otras».<sup>60</sup>

La «autonomía» de la mística no sale a la luz en el siglo xvii más que en el interior de los círculos de confesores, teólogos, predicadores, historiadores y exégetas de la Biblia, que conocen demasiado bien el lenguaje teológico como para no desligar de él aquella porción «impropia», mezcla de afección, de visiones, de éxtasis, de demasiada presencia del cuerpo. Más allá de este recinto, el mundo y sus palabras ignoran los impulsos y las ascesis, los *apices* del deseo místico. Tomemos el término acariciado y prometido en el colmo del proceso de *evacuatio* del *amor sui*: el abandono, *Gelassenheit*. Todos los diccionarios, del de Nicot, en 1606, al *Dictionnaire de l'Académie française*, de 1694, ignoran completamente esta remisión espiritual; son por el contrario la perdición del cuerpo y la deriva de las pasiones quienes la llevan:

*Abbandon*. m. Délaissement de son pouvoir, comme: *Mettre sa forest en abandon, c'est ne la tenir en défense, et la livrer à quiconque y voudra mener paistre son bestail, ou bouchonner*; *Caeduum sylvam pro derelicto habere*.

*Elle a mis son corps en abandon, Corpus suum cuique utendum prostituit. Se pudicitia abdicavit.*<sup>61</sup>

*abandon*. Substantif masculin verbal. Estat où est une personne ou une chose délaissée. Il n'est guère en usage qu'en cette manière de parler adverbiale. *A l'abandon. Laisser à l'abandon. Tout est à l'abandon.*  
*abandonné* (ou *abandonnée*) [...] Il ne se dit que d'un homme perdu de libertinage et de débauche, et d'une femme qui se prostituë: *c'est un abandonné, c'est une abandonnée.*<sup>62</sup>

Solamente Furetière deja entrever una posibilidad de significación espiritual, aunque totalmente ligada a la renuncia, tan difícil, de los bienes terrestres;<sup>63</sup> habrá que esperar al *Dictionnaire de l'Académie* de 1798 —cuando demasiados acontecimientos crueles han proporcionado todos sus ejemplos y acepciones— para encontrar al fin el eco de la tradición mística del abandono, la huella de un duelo, de una memoria, de una queja:

*abandon*. s. m. État où est une personne, une chose abandonnée [...].

Il se dit aussi pour Résignation, *Un parfait abandon à la volonté de Dieu*; et aussi pour l'oubli de soi-même, *Se laisser aller à l'abandon; un aimable abandon*; et généralement pour: *Renoncement, oubli.*<sup>64</sup>

Otros términos, todavía esenciales para la mística, conocen la misma parábola:

ausentes cuando está viva, presentes cuando ya no es más que una sombra de crepúsculo. La *annihilatio*, por ejemplo, no es —cuando la «invasión mística» conoce su apogeo— más que abyección moral:

anéantissement, voyez Anéantir.

anéantir. *Se perdre et anéantir de volupté et paresse, Defluere luxu et inertia*.<sup>65</sup>

y no llega a ser huella de una experiencia mística más que cuando la «destrucción» es su sentido central y casi inminente:

anéantissement. s. m. Réduction au néant. *L'anéantissement de toutes les créatures dépend de Dieu.*

Il se dit aussi figurément d'une fortune élevée, du renversement, de la destruction d'un Empire, d'une Monarchie, d'une famille. [...]

En termes de Dévotion, il signifie l'abaissement dans lequel on se met devant Dieu. *Être dans un continuel anéantissement devant Dieu*.<sup>66</sup>

Esta evolución se realiza en la gran arquitectura semántica de la *Encyclopédie* donde —en el cemento sólido que liga la razón a las cosas y las definiciones a las Láminas— toda huella de las viejas fisuras que surcaban la pared de lo visible es desde ese momento borrada. Ninguna otra significación es admitida, ningún registro más que el de la contabilidad; la única *proprietas* sigue siendo la de la propiedad:

«annihilation» ou «anéantissement» (*Commerce*), est usité dans un sens moral en Angleterre; et l'on dit: "le capital de la mer du Sud est réduit à la moitié; si l'on n'y prend bien garde, les malversations des facteurs produiront infailliblement bientôt une autre *annihilation* sur tout le dividende». <sup>67</sup>

aliénation (*Jurisp.*) est un terme général qui signifie tout acte par lequel on se dépouille de la propriété d'un effet, pour le transférer à un autre. Telles sont la vente, la donation. L'aliénation en général est libre et permise à tout propriétaire. <sup>68</sup>

Asimismo, todas las señales más poderosas del fervor del espíritu, del alma que — como en una *cella vinaria* del *Cántico* bíblico— se desborda por ebullición, del corazón que está encendido de amor, todo obedece a partir de entonces a la «máquina», a las acciones y reacciones químicas de la materia. La efervescencia de la llamada que sacude no surge en modo alguno del ἐνθουσιασμοῦ sino «de los ácidos y de los álcali»:

ébullition, effervescence, fermentation (*Gramm. et Chymie*). Ces trois mots ne sont point synonymes, quoiqu'on les confonde aisément [...].

On appelle en Chymie *ébullition*, lorsque deux matières en se pénétrant font paroître des bulles d'air, comme il arrive dans la dissolutions de certains sels par les acides.

On nomme *effervescence*, lorsque deux matières qui se pénétrant produisent de la chaleur, comme il arrive

dans presque tous les mélanges des acides et des alkalis, et dans la plupart des dissolutions minérales.

On appelle enfin *fermentation*, lorsque dans un mixte il se fait naturellement une séparation de la matière sulphureuse avec la saline.<sup>69</sup>

*L'ébullition se fait dans la machine du vuide:*<sup>70</sup> la ciencia volvió literal lo que para la mística era metafórico —o analógico. Todo lo que era del orden de la *translatio*, que se confiaba al *aire* y recibía *airosidad* de él, se solidificó en materia espesa: *embrasement porte avec soi une grande idée, celle d'une masse considérable de matières allumées.*<sup>71</sup>

Con la muerte de la mística se ausentaban también la urgencia y la pasión de lo *inactual*; todo lo que era *en potencia* se cristalizó en *potencias*: fuerzas, acciones, de lo actual, de lo «comprometido en el acto». La *suspensio* del éxtasis —aquel admirable «pasaje que retiene»— se contrajo, se aplastó, se paralizó:

extase, s. m. (*Médecine*). Ce terme, dérivé du grec, est employé sous différentes significations, par les auteurs; Hippocrate s'en sert à plusieurs endroits de ses ouvrages, pour marquer une aliénation d'esprit très-considérable, un délire complet, tel que celui des phrénétiques, des maniaques. [...] L'usage a prévalu d'appeler *extase* une maladie soporeuse en apparence, mais mélancolique en effet, dans laquelle ceux qui en sont affectés, sont privés de tout sentiment et de tout mouvement, semblent morts, et paroissent quelquefois roides comme une statue, sans l'être, autant que dans le *tétane* et le *catochus*.<sup>72</sup>

Ya que la unión que frecuentaba el místico ya no se hace entonces, y ya no se busca, con lo infinito —invisible, imprevisible—, sino con lo finito que nos envuelve, con lo semejante que hay que percibir, describir, dominar. Una estrategia muy distinta se despliega, de neutralización de lo *perjudicial*, del *dolor* —que se calla al fin, con las grandes pasiones que la atravesaban, ahogada por las *necesidades* y los *intereses*:

La nécessité de garantir notre propre corps de la douleur et de la destruction, nous fait examiner, parmi les objets extérieurs, ceux qui peuvent nous être utiles ou nuisibles, pour rechercher les uns et fuir les autres. Mais à peine commençons nous à parcourir ces objets, que nous découvrons parmi eux un grand nombre d'êtres qui nous paroissent entièrement semblables à nous, c'est-à-dire dont la forme est toute pareille à la nôtre, et qui, autant que nous en pouvons juger au premier coup d'oeil, semblent avoir les mêmes perceptions que nous: tout nous porte donc à penser qu'ils ont aussi les mêmes besoins que nous éprouvons, et par conséquent le même intérêt de les satisfaire; d'où il résulte que nous devons trouver beaucoup d'avantage à nous unir avec eux pour démêler dans la nature ce qui peut nous conserver ou nous nuire.<sup>73</sup>

A esta pedagogía de la aprehensión de lo contiguo no escapa más que algún término de geometría del límite; del antiguo horizonte místico no queda ninguna huella sino una línea que se curva, hasta el infinito:

baiser, *terme de Géométrie*. On dit que deux courbes, ou deux branches de courbes, se baisent lorsqu'elles se

touchent en tournant leurs concavités vers le même côté.<sup>74</sup>

osculation, s.f. ou baisement, terme en usage dans la théorie des développées. [...] La théorie de *l'osculation* est dûe à M. Lébzniz, qui a le premier enseigné la manière de se servir des développées de M. Huyghens, pour mesurer la courbure des courbes.<sup>75</sup>

Sólo la *Exhaución* —que no puede definirse más que gracias al método de la «reducción al absurdo»— salvaguarda una huella, mínima, del antiguo vocabulario místico (*Cor, ossa, fibras concrema, / Venas, medullas, viscera, / Ipsamque mentem, no spiritum, / Ut totus ardeam tibi*),<sup>76</sup> «aquella pequeñez indecible, inasignable», depositada al borde del *agotamiento*:

exhaustion, *terme de Mathématique*. La méthode d'*exhaustion* est une manière de prouver l'égalité de deux grandeurs, en faisant voir que leur différence est plus petite qu'aucune grandeur assignable et en employant, pour le démontrer, la réduction à l'absurde.

Ce n'est pourtant pas parce que l'on y réduit à l'absurde, que l'on a donné à cette méthode le nom de *méthode d'exhaustion*: mais comme l'on s'en sert pour démontrer qu'il existe un rapport d'égalité entre deux grandeurs, lorsqu'on ne peut pas le prouver directement, on se restreint à faire voir qu'en supposant l'une plus grande ou plus petite que l'autre, on tombe dans une absurdité évidente: afin d'y parvenir, on permet à ceux qui nient l'égalité supposée de déterminer une différence à volonté et on leur démontre que la différence qui existerait entre ces grandeurs (en cas qu'il en eût) serait plus petite que la différence assignée et qu'ainsi cette différence ayant pu être supposée d'une petitesse qui, pour ainsi dire, épuisât toute grandeur assignable, c'est une nécessité de convenir que la différence entre ces grandeurs s'évanouit véritablement. Or c'est cette petitesse indicible, inassignable et qui épuise toute grandeur quelconque, qui a fait donner à la méthode présente le nom de méthode d'exhaustion, du mot latin *exhaustio*, épuisement.<sup>77</sup>

Pero esta «pequeñez indecible», tan cercana todavía —analógicamente al menos— a la *exinanitio* mística, cederá también ella en el siglo de las máquinas y de la industria su última *aura* a las fuerzas de la hidráulica, «sobresaturada» de funciones y de argumentaciones:

exhaustion, s.f.

1° Terme didactique. Action d'épuiser. Pompe d'*exhaustion*, pompe placée sur quelques navires à vapeur pour enlever du fond de la chaudière une certaine portion d'eau sursaturée soit de sel marin, soit de toute autre matière tenue en dissolution.

2° Fig. Terme de logique. Action d'épuiser tous les cas possibles dans une question. L'induction est impossible, car elle suppose l'*exhaustion* de tous les singuliers, diderot, Opin. des anc. Pphilos. (Pyrrhoniens).

Terme de mathématique. Méthode d'*exhaustion*, manière de prouver que deux grandeurs sont égales, en montrant que la différence est plus petite que toute quantité donnée.<sup>78</sup>

En el siglo xix, la mística estará completamente agotada. Su *exhaución* no dejará más que saturación de vapores o —quizás— furtivamente, en el rabillo del ojo, la última

«pequeñez indecible», el don de una lágrima, que desciende de Cristo y sube a Dios.

Da mihi, Jesu benignissime, unam ex tuis lacrymis, quas pro me uberrime effudisti, ut eam offeram Patri tuo in satisfactionem pro peccatis meis.<sup>79</sup>

En el fondo la mística no fue otra cosa que aquel pasaje silencioso, sin huella y sin resto: «Soy el recipiente. El brebaje pertenece a Dios. Y Dios es aquel que tiene sed».<sup>80</sup>

«En pura pérdida.» Siglo xix

Nuestra época, fascinada por los mitos de Ulises, por los emblemas de la sabiduría activa, ha olvidado un poco las virtudes pasivas, la paciencia, la renuncia, el desapego, la pura pérdida de sí. No el *asidero* (*prise*), sino el *desasimiento* (*déprise*) (acordémonos de Roland Barthes), la *Résistance et soumission* de Dietrich Bonhoeffer, el abandono, el desapego, la *Abgeschiedenheit* silenciosa del Maestro Eckhart, el hecho de «dejarse ir, en sí, en el reposo de sí» (podríamos traducir), de «hacer el vacío» y el silencio en el interior y en el entorno: «Yo, en cambio, elogio al desasimiento antes que a todo el amor. En primer término, porque lo mejor que hay en el amor es el hecho de que me obligue a amar a Dios, el desasimiento, empero, obliga a Dios a amarme a mí». <sup>81</sup> El lugar en nosotros donde cesa toda arrogancia, adonde accedemos de puntillas, la «existencia mínima» acogida con una justa «retención»: «el Neutro sería la habitación generalizada del más acá, de la reserva, del anticipo del espíritu al cuerpo». <sup>82</sup> La «pura pérdida» es tal, sólo si guarda memoria no de la pérdida sino de la pureza absoluta de esta supresión sin huellas.

En el siglo de las máquinas y del superhombre, de la «novela de formación», del protagonista que va a la ciudad —como el Renzo Tramaglio<sup>83</sup> de Manzoni— para la experiencia, y la pelea, y la historia, será Leopardi quien retome esta antigua meditación, mirando la humilde retama renacer de las lavas de nuestra arrogancia y de nuestra impotencia: «sulla mesta landa / in purissimo azzurro». Y Leopardi anota un pensamiento sobre la triste suerte de estas virtudes en la historia humana: «εὐήθης, εὐήθια, etc., *bonitas, bonus vir*, etc., *bonhomme, bonhomie*, etc., *dabben uomo, dabbenaggine*, etc. Palabras cuyo sentido y uso muestran cuánto estimaban los antiguos y los modernos, real y popularmente la bondad (ya que el pueblo determina el sentido de las palabras). Y me acuerdo de que cuando aprendía griego, siempre estaba incómodo al ir a parar a este εὐήθην, etc., pareciéndome siempre semejantes palabras tener algo elogioso y sin poder determinarme a que se entendieran de forma negativa, como lo reclamaba el texto». <sup>84</sup>

Al lado de Leopardi, Nikolai Leskov describe la «bonhomía», la ingenuidad del justo en un apólogo conmovedor titulado *Un Bêta*: «Teníamos en el campo entre nuestros siervos a un pequeño huérfano, Pagnka. Vivía en las dependencias de la casa señorial, llevaba los vestidos que le dábamos y comía con la vaquera y sus niños. Sus funciones en nuestra casa consistían en "ayudar a todo el mundo". Dicho de otro modo, cada uno

tenía el derecho de hacer por Pagnka su propia tarea; de este modo trabajaba sin descanso». <sup>85</sup> De *faena* en *faena*, acaba entre los nómadas tártaros que le confían la guardia de un bandido («¡guarda este hombre como a tu alma!»); pero él lo deja libre, por lo mismo que querría que libre fuera su alma. El jefe de los Tártaros quiere al principio condenarlo a muerte, pero a continuación se retracta de su decisión: «Creo en efecto que no podemos hacer morir a Pagnka, ya que me parece que un ángel habita en él. [...] Quizás sea en efecto un justo». <sup>86</sup>

El destino de «justa» de Felicidad, en *Un coeur simple* de Flaubert, no es para nada diferente: una mujer nacida para servir, que vive y muere «al servicio de», teniendo un único sobrino —«"Es una desgracia... lo que os anunciamos. Vuestro sobrino..." Estaba muerto. No se dijo más al respecto»—, <sup>87</sup> y al lado de ella un loro, Loulou, que le hace compañía y acaba —disecado— en la casa que se ha de vender a partir de entonces, en ruinas, donde también ella, Felicidad, está muriendo el día de la procesión de la Fiesta, cuando Dios pasa bajo su ventana: «Todos se arrodillaron. Se hizo un gran silencio. Y los incensarios, en pleno vuelo, resbalaban sobre sus cadenas. Un vapor de azur subió hasta la habitación de Felicidad. Acercó las ventanas de la nariz, aspirándolo con una sensualidad mística; después cerró los párpados. Sus labios sonreían. Los movimientos de su corazón se ralentizaron uno a uno, cada vez más vagos, más dulces, como se ahoga una fuente, como desaparece un eco; y, cuando exhaló su último suspiro, creyó ver, en los cielos entreabiertos, a un loro gigantesco, planeando por encima de su cabeza». <sup>88</sup>

En la galería de los justos inútiles, sólo Pagnka y Felicidad conocen este consuelo; más naturalmente, una vida en pura pérdida se pierde en vano; así la del primogénito de los héroes de la pérdida de sí, el Roudine de Tourguéniev (1856), que en vano busca el amor, el saber del mundo, las reformas para el pueblo ruso, intentando invertir sus fuerzas en una obra de interés general, para obtener «transformaciones radicales», para «el futuro de la humanidad». <sup>89</sup> Roudine, que había empezado hablando «de lo que da un sentido eterno a la vida efímera del hombre», <sup>90</sup> acaba allí, un día de junio de 1848, «vestido con una vieja levita y ceñido con una bufanda roja, sus cabellos grises y desgredados cubiertos por un sombrero de paja», allí en el suburbio Saint-Antoine, mientras que la insurrección ya ha acabado; una ráfaga lo derriba sobre la barricada donde se había levantado, y ya no tiene nombre: «*Tiens*, dice uno de los *insurgés* que huían a otro, *on vient de tuer le Polonais*». <sup>91</sup>

Roudine es el más completo de estos «hombres de más» que Tourguéniev ya había anunciado en su *Journal d' un homme de trop* (1850), recogido por completo en los últimos instantes de una vida sin definición: «Mientras que yo... de mí, no hay medio de decir otra cosa: hombre de más, eso es todo. Supernumerario, y todo está dicho». <sup>92</sup>

Inútil, de más, es también la vida de *Oblomov* (1859) que ha vivido en el recuerdo inmóvil<sup>93</sup> de la infancia, allí donde todo es tan perfecto que nada puede cambiar, nada mermar aquella quietud, allí donde «todo [...] respira la misma pereza primitiva, la misma simplicidad de las costumbres, los mismos silencios e inmovilidad»,<sup>94</sup> que ni siquiera la llegada de una carta perturba: contemplada, no abierta, dejada depositada durante días hasta que también ella forme parte del paisaje. «Tal era la filosofía de aquel Platón oblomoviano»,<sup>95</sup> que ha vivido lentamente, descendiendo del amor romántico de Olga a la fidelidad doméstica y silenciosa de Agafia Matvéevna, «[el] ideal de aquel reposo infinito como un océano, perturbado por nada», «expresión perfecta y natural de aquella calma, de aquella satisfacción, de aquel silencio imperturbable»,<sup>96</sup> en la contemplación de su circulación, que se ha instalado allí, así como antaño, renunciando al mundo, los padres del desierto<sup>97</sup> se retiraban a una fosa: «se instalaba suavemente, poco a poco, en el féretro simple y ancho donde iba a pasar el resto de sus días, féretro hecho con sus propias manos a semejanza de los sabios del desierto que, después de haber renunciado al mundo, se cavan una tumba». <sup>98</sup> Y Agafia, como Felicidad, volverá al servicio de los suyos, insensible a su vulgaridad, retirada en la luz de lo que ha brillado para nada: en el calmado «oblomovismo» que consiste en no pesar sobre la tierra. Es de hecho del mismo modo que pasó cerca de Iván Ilich el «ángel del silencio»: «Ilia Ilich falleció, aparentemente sin dolor, sin sufrimientos, como se detiene un reloj al que hemos olvidado dar cuerda». <sup>99</sup> Esta perfecta justeza de la inacción también la han reescrito, más recientemente, Perek y David Lodge:<sup>100</sup> «El mundo no se ha movido y tú no has cambiado. La indiferencia no te ha hecho diferente». <sup>101</sup>

Pero la quietud no salva, tan inútil es el ardor de Mishkin, de *El idiota* (1868-1869) de Dostoievski. Emblema de Don Quijote, *figura Christi*: «El príncipe —el Cristo»,<sup>102</sup> el perfil y el rol del joven príncipe atormentará durante largo tiempo al autor que, en uno de sus esbozos, titulado *La synthèse du roman*, observará: «Si Don Quijote y Pickwick en tanto que personajes virtuosos resultan simpáticos al lector y están logrados, es porque son cómicos. El héroe de la novela, el príncipe, no es cómico pero posee otro rasgo simpático: ¡es *inocente!*». <sup>103</sup> Una inocencia que atraviesa la historia de la novela y

trasciende la derrota: el príncipe vuelve a Rusia —después de una cura en Suiza para tratar su epilepsia (evidente alusión autobiográfica)—, se enamora perdidamente e intenta, en vano, redimir a su amada. La última escena, mientras que la bella Nastasia Filipouna ha sido asesinada, muestra uno al lado del otro a Rogojin el asesino y al príncipe, ambos en lágrimas, para uno lágrimas de culpabilidad, para el otro de perdón, «en completa inconsciencia» de sí: «Si Schneider mismo había venido de Suiza en ese momento para ver a su antiguo pensionario, se habría acordado del estado en el que se encontraba éste durante su primer año de tratamiento en Suiza, y con un gesto de desaliento le habría dicho como entonces: "¡Idiota!"». <sup>104</sup> En esta derrota, si la pureza del justo no redime, su inocencia sigue siendo, no obstante, intacta —y sustraída a las pruebas de la *experiencia*. Mishkin, como Oblomov, no cambia: permanece perfectamente *íntegro*, en su inocencia, en su humildad humillada (y todavía podemos leer en los esbozos: «¡La compasión —es todo el cristianismo. [...]— La humildad es la fuerza más formidable que pudiera existir en el mundo!»). <sup>105</sup> Poco tiempo antes, Turguéniev había concluido su parábola sobre los hombres de lo inútil y de lo gratuito con una conferencia titulada «*Hamlet y Don Quijote*» (1860), que es el concentrado más alto de todo lo que el espíritu ruso del siglo xix ha reconocido y confiado al mito de Don Quijote: «¿Qué expresa pues, repitémoslo, el personaje de Don Quijote? Ante todo, la fe; la fe en algo eterno, inmutable, en breve, en la verdad: verdad situada *fuera* del individuo, pero que permanece accesible a él; verdad que exige de él servicio y sacrificios, pero que puede alcanzar si es constante en el servicio y generoso en el sacrificio. Por todo su ser, Don Quijote no es más que abandono a su ideal, por el cual está dispuesto a soportar todas las privaciones posibles, a sacrificar su vida [...].» <sup>106</sup>

Igualmente íntegras, del principio al final del apólogo de Melville, son las únicas palabras —a la vez firmes y átonas— que el pobre copista Bartleby desea pronunciar: «I would prefer not to.» Su sobria protesta, su silencio obstinado descienden finalmente «a las Tumbas», <sup>107</sup> al «desecho» como las «Dead Letters» que lo habían absorbido durante años: «¡Las cartas al desecho! ¿No le devuelve esto de algún modo el sonido de hombres al desecho? [...] Mensajes de vida, estas cartas corren hacia la muerte. ¡Ah! ¡Bartleby! ¡Ah! ¡Humanidad!» <sup>108</sup> Y es también hacia la muerte hacia donde «circula» Mouchette, hacia donde circula enrollándose sobre sí misma, en su último y cándido hábito sacrificial, a lo largo de la pendiente que la arrastra a partir de entonces en el profundo silencio del lago. «Como aspirada por el vacío» —concluye Bernanos <sup>109</sup> y con él Bresson

— de la indiferencia, el «signo sagrado de la miseria».<sup>110</sup>

Miseria, irredenta miseria: oleadas de sangre han sido derramadas en tu nombre y despiadadas tiranías han atravesado el siglo xx. Pero súbitamente, esta miseria aparece con una inanidad aún más inepta. No servirá a nadie, nada podrá ser edificado sobre ella. Es el último don de quien se ha revestido de la «pura pérdida de sí».

La humilde desnudez de quien no tiene nada y depende del óbolo de todos —tal como fue concebida por la aventura franciscana— encontrará un último intérprete en *Cheramour*, héroe del pueblo por todas partes y refrán de todos los desheredados: «¡Hace frío, pequeño viajero, hace frío! / Hay hambre, pequeño padre, hay hambre!».<sup>111</sup> Su sueño, como el de Fourier, es «crear un banquete universal», con su precepto de «comer y alimentar a los otros»,<sup>112</sup> a todos los pobres, al abrigo de un figón que permanecería abierto «a fin de llevar a los hambrientos hasta que ella [Tía Grillade] le presente su pizarra y le diga *todo ha terminado*». <sup>113</sup> Vino y se fue —concluyó Leskov— viene «de allí de donde sopla el espíritu —llega y se va pero nadie lo reconoce». <sup>114</sup> De él queda apenas un nombre, una entonación: *Cheramour*, casi una sonrisa..., mientras que todo lo que hay vuela a lo lejos, ligero, dejando una transparencia palpitante: como la preciosa *Alexandrite* de Nikolai Leskov, que es visible sólo porque sabe crear.

¡Oh! «*Morgenlandfahrer*». Siglo xx

«El loco gritaba en la plaza. Nadie se paraba para escucharlo. Así es como tuvo la confirmación de que sus tesis eran irrefutables.»<sup>115</sup> Este comentario de Dag Hammarskjöld reúne y resume los temas que se han evocado a través de los personajes del *faqir*, de *El idiota* y de *Don Quijote*: «la pobreza, el heroísmo, el delirio».<sup>116</sup> Encontramos aquí aquellos mismos caracteres que Dostoievski atribuía a *El idiota* en sus «carnets» preparatorios: «Los principales rasgos del carácter del príncipe: Aplastamiento. Temor. Sumisión. Humildad».<sup>117</sup> Por este camino, los personajes que se han presentado «en pura pérdida de sí» se encarnan en el siglo xx en hombres que en su vida realizan lo que había profetizado en el siglo xix la escritura poética: «el ideal del "caballero pobre"» (*El idiota*, II, 6). Los personajes que parecían reducirse a inútiles destinos de silencio y de exilio resurgen, renacen hombres —en el desierto (Charles de Foucauld), en el Palacio de Vidrio (Dag Hammarskjöld) que aportan la libertad mística de lo gratuito: «En tu viento. En la luz».<sup>118</sup>

Charles de Foucauld

*Annihilatio*:<sup>119</sup> incluso el «Púlpito de San Pedro en Roma» es una pura nada: «Dios construye sobre la nada. Es por su muerte que Jesús ha salvado al mundo; es por la nada de los apóstoles que ha fundado la Iglesia; es por la santidad y en la nada de los medios humanos que el cielo se adquiere y que la fe se propaga».<sup>120</sup>

*Derelictio* — *Desolatio*:<sup>121</sup> «Todas las cosas iguales de hecho, preferir la abyección al honor, el abandono al hecho de estar rodeado».<sup>122</sup>

Antiguos términos de la mística, de la «pérdida de sí», vuelven a aflorar, entre vida y canto, en el corazón del siglo xx. Aquel que, de una tienda a otra, de duna en duna, entre caravanas y largas semanas de polvo y de silencio, recoge estos cantos tuareg, es Charles de Foucauld.<sup>123</sup> Casi seis mil versos retenidos de memoria o consignados en libretas, en el curso de varios años pasados en el desierto, hasta 1907, luego recopiados y traducidos palabra por palabra en francés, hasta el 28 de noviembre de 1916 fecha en la que escribe: «Acabadas las Poesías tuareg».<sup>124</sup> Tres días más tarde, el 1 de diciembre de 1916, Charles de Foucauld era asesinado en la soledad de su ermita de Tamanrasset; ya que el Mal que es la guerra no conoce fronteras. Encontraremos en su diario esta breve nota:

«Vivir como si tuvieras que morir hoy mártir».<sup>125</sup> Moría así, en el canto y en el don de sí, una de las figuras más nobles del siglo xx, cayendo primero durante años en el olvido, después resurgiendo gracias a la palabra de aquellos de sus amigos que habían mantenido su recuerdo. Entre ellos, Louis Massignon, gran especialista del árabe así como de la mística, después profesor en el Collège de France, a quien Charles de Foucauld había escrito, el 15 de mayo de 1910, desde los confines del desierto argelino: «[...] ¡Somos todos tan débiles! Pero lo vemos más o menos. Nuestro esposo nos concede una gran gracia mostrándolo. Santa Teresa prefería un día de conocimiento de sí a un día de consuelo [...]».<sup>126</sup> Nuestro Esposo: el desierto no es el gran vacío, la negación del asceta, sino que es la inmensa escucha de los himnos que el viento trae de la noche de los tiempos, de la profundidad de los corazones, que une las almas, los cuerpos, hijos de la marcha hacia la Tienda: *Gloire à Dieu qui répand / de la chaleur sur le cœur du fils d'Adam; / elle s'étend sur tout son cœur et l'embrase. / Celui qui n'est ni ton frère ni ton parent, / qui n'est pas avec toi dans un même pays où vous vous voyez habituellement, / en vient à avoir de toi des enfants / qui ont de la grâce et parlent en gazouillant.*<sup>127</sup>

Mientras que el mundo se hace pequeño y que el presente es estrecho y árido, la parábola de Charles de Foucauld indica una huella: salir de las fronteras, perderse, no por el *en otra parte*, sino por el *interior*. «Acordaos —escribía a Massignon, el 5 de abril de 1909, desde "Beni-Abbes (Extremo sur oranés)"— que tenéis un hermano en el Sahara, y que si vuestra alma tiene necesidad de algunos meses de santa Cueva —la santa Cueva que es a menudo la necesidad más imperiosa del alma y a menudo la coronación de la vida terrestre— la santa Cueva se ofrece a vosotros en el Ahaggar donde estaré en dos meses... En las horas [...] en que vuestra alma tendrá sed de soledad, acordaos de la santa Cueva que se os abre en el Sahara».<sup>128</sup>

Durante estos largos años en el desierto (1901-1916), aprende que somos nuestro propio límite. A través de la arena, el viento, los colores de los horizontes, el eco infinito de las noches, graba las voces de todo lo que no conoce fronteras: el amor, la memoria, el deseo, el canto. Los Tuareg nómadas son su tesoro: pasos, abrigos, caravanas, algún alto, soledades. Cuando estalla la guerra, casi ha concluido su obra ciclópea: hacerse la memoria de un pueblo. El 10 de febrero de 1914, escribe a Raymond de Blic, marido de su hermana María: «[...] Mis trabajos de lengua tuareg siguen su curso. Tengo sobre la mesa: 1. Diccionario abreviado tuareg-francés. 2. Diccionario de nombres propios tuareg-

francés. [...] 4. Diccionario tuareg-francés (más completo). 5. Recopilatorio de poesías tuareg y de proverbios tuareg. [...] 7. Gramática tuareg». <sup>129</sup>

Cuando leemos hoy el casi inhallable *Dictionnaire Touareg-Français*, en cuatro volúmenes manuscritos reproducidos en facsímil por la Imprimerie Nationale de France en 1951, nos quedamos fascinados por la belleza de estas definiciones que están en los márgenes del infinito, con colores de lo invisible: arideces y arroyos, ardores tostados, incandescencias de horizontes, rojo sobre rojo, como Picasso aquellos mismos años, materia pura: «*Teggedeout*: [...] hecho de ser pelirrojo oscuro, el rojo oscuro y el moreno rojo.» <sup>130</sup> Pero tiene igualmente el privilegio de acceder a una Weltanschauung donde la lengua, fielmente auscultada, revela sus fuentes sagradas, <sup>131</sup> destila lentamente gotas de pensamiento: «*Belet*. [...] recoger en su interior [un líquido] (por circulación insensible a lo largo de sus paredes) (siendo el sujeto un pozo, un agujero de agua, un recipiente) // el sujeto puede ser un pozo o un agujero de agua llenándose poco a poco por exudación, o un recipiente que, después de haber contenido un cuerpo graso, como mantequilla, aceite, grasa, etc., y haber sido vaciado, retiene, pegado a sus paredes interiores, un poco de materia grasa que, calentada, fluye gota a gota y se amontona en el fondo del vaso // por extensión: "tener agua (por circulación insensible a lo largo de las paredes) (siendo el sujeto un pozo o un agujero de agua)" // por extensión: "recoger en su interior [sus pensamientos] (recogerse y reflexionar sobre) (siendo el sujeto una persona)".» <sup>132</sup> Pero también el abandono a la nada de la pura pérdida de sí: «*Bennen*. [...] no ganar nada (ser sin ningún provecho) // puede tener por sujeto toda p[ersona], an[imal] o c[osa], que existe o actúa en pura pérdida, sin ningún provecho». Y este gesto responde a otra gratuidad, no ya la de la pérdida sufrida, sino la de la remisión querida, del abandono, del · reposo en la confianza divina: «—*Žegžen*. [...] reponerse totalmente de (reposar totalmente con plena confianza y plena resignación sobre) [...] // por extensión: "abandonarse [a Dios (a la voluntad divina)]; resignarse [a Dios (a la voluntad divina)]".» <sup>133</sup>

Se trata casi de una autobiografía: la de la «pura pérdida» de sí, que en nosotros es la única cosa que está en nuestra posesión. Recorrer estos cuatro volúmenes es más que haber visto los continentes: es haber alcanzado el sexto, el del propio corazón y del diálogo perpetuo del hombre con el hombre (y con su Dios): «*Oûdem*. [...] rostro // por ext.: "superficie (de una cosa cualquiera); cara" // se emplea a menudo en las frases en las que se trata de pedir o de conceder una gracia, de hacer algo por el amor de alguien.

Por ejemplo: ekf i-ddâman foull oûdem n çalla "dame agua por el rostro de Dios (dame agua por el amor del rostro de Dios; dame agua por el amor de Dios)".<sup>134</sup>

Sus discípulos invisibles, los «pequeños hermanos» y «pequeñas hermanas de Jesús» que, silenciosos, pasan su vida en las cárceles y entre los nómadas, en las periferias violentas de las metrópolis, en las chabolas y los cuchitriles de los desheredados son el fruto de estas palabras de su *Dictionnaire*: «*Etteb*. [...] caer gota a gota; dejar caer gota a gota // puede tener por sujeto la lluvia, un líquido cualquiera, un tejado, un entoldado de tienda, un odre, un recipiente poroso o perforado, un objeto cualquiera que deja caer gota a gota un líquido. [...] // Fig.: "caer gota a gota [en una persona, en un corazón, en un alma] (siendo el sujeto una persona o un amor)"; "infiltrarse profundamente"; se emplea para expresar un amor ardiente». <sup>135</sup> Islas de *benoubek*,<sup>136</sup> no las veremos, en su *etteb*. La Iglesia del siglo xx ha celebrado y elevado sobre sus altares cohortes de santos: se ha coronado a sí misma, con sus obras, sus tropas, sus milagros, conversiones y santuarios, y sus modelos de vida. Charles de Foucauld, muy felizmente, no realiza nada; fue sólo —como su Cristo— *efsi*: «*Efsi*. [...] disgregar [un cuerpo sólido cuyas partes están unidas por un encaje, clavos, muros, lugares cualesquiera] // tiene también s. pas. y pron.: "ser disgregado" y "disgregarse" // por ej.: una casa, una muralla, una choza, un abrigo, una tienda, una mesa, una caja, un fusil, un reloj, una máquina, etc. // por ext.: "desmontar [un objeto cuyas partes están unidas por encaje]; quitar [objetos] [con otros (que les están unidos no importa cómo de manera que no forman con ellos más que una única masa)]" // por ext.: "ser licuado; licuarse (siendo el sujeto una materia susceptible de ser ahora sólida, ahora líquida, como los metales, la mantequilla, la grasa, el cristal, la nieve, etc.)" // fig. sign. [...] "ser apaciguado; apaciguarse" [...] // fig. sign. en s. pasivo: "ser aniquilado (ser reducido a nada)".<sup>137</sup>

Charles de Foucauld: el santo *Efsi*, paz de una nada, de una estela de silencio en el estruendo de la chatarra que llamamos historia.

Dag Hammarskjöld

«Borrarse en la luz y transformarse en canto»;<sup>138</sup> «—Uno de aquellos que se han hecho del desierto una almohada y que han llamado a una estrella su hermana. Solo. Pero la soledad puede ser una comunión». <sup>139</sup> Temas, lugares —propios de la tradición mística— que habíamos encontrado en los «ejercicios» tuareg de Charles de Foucauld resurgen en el «diario» de Dag Hammarskjöld.<sup>140</sup> Sus *Jalons* son ritmados por citas

sacadas de Eckhart, de su «desasimiento» (*Abgeschiedenheit*), atravesado por acontecimientos y cosas para alcanzar su «fondo»: «[El hombre] debe aprender a observar su soledad interior, donde quiera que se encuentre y con quienquiera que sea, tiene que aprender a pasar a través de las cosas y a tomar a Dios en ellas»;<sup>141</sup> para alcanzar nuestro fondo: «El viaje más largo / es el viaje hacia el interior».<sup>142</sup> Imagen simétrica de Charles de Foucauld, que había unido mística y retiro, Hammarskjöld logrará mantener juntas «mística y política», no sobre el modo alienante de la dominación de las masas (experimentado por las dictaduras, nazismo, fascismo y comunismo), sino en el puro servicio y el don de sí: «Agradecido y dispuesto. Has obtenido todo por nada. No dudes, cuando haga falta, en dar lo que, a pesar de todo, no es nada, contra todo».<sup>143</sup>

No se trata no obstante del don en la ascesis, sino en el reparto, una mística que se hace política del bien común, de la comunidad: «La sed es mi patria en el país de las pasiones. La sed de una comunidad, la sed de la justicia —una comunidad que reposa en la justicia y una justicia conquistada en común. La vida sola realiza las exigencias de la vida. Y esta sed no puede apagarse más con una vida en la que mi personalidad se construye como un puente uniéndome a los otros, como una piedra en el edificio celeste de la justicia. [...] Entrega y responsabilidad. Uno solo fue creado así y si traiciona, la aportación que tendría que haber sido la suya faltará eternamente».<sup>144</sup> Son estas notas del «diario» del año 1950. Estaba a punto de ser viceministro de Asuntos Extranjeros de Suecia (1951) y, poco después, secretario general de las Naciones Unidas (17 de abril de 1953). Se preparaba para este lema: «Sólo es digno de su poder aquel que lo justifica día tras día».<sup>145</sup>

Política pues como *servicio*, y no como consenso. Habiendo crecido en una familia de diplomáticos de alto rango, ministros, hombres de letras, adoptó en cuanto a él un estilo reservado: «No contar más que lo que tiene importancia para los otros. No pedir más que lo que tenemos necesidad de saber. En los dos casos, limitarse a lo que es realmente de la competencia de quien habla. Discutir solamente para obtener un resultado. "Pensar en voz alta" solamente delante de aquellos para quienes esto tiene un sentido. No dejar el *small talk* llenar el tiempo y el silencio más que cuando traduce lo que no se dice entre dos seres que están perfectamente de acuerdo. Un buen régimen para aquel que ha experimentado la verdad de "para cada palabra vana...". Pero no es en modo alguno apreciado en la vida de sociedad».<sup>146</sup> Un hombre de soledades habitadas

por la humanidad: «Sólo existe lo que pertenece a otro, ya que sólo lo que has dado — aunque sólo fuera aceptando— emergerá de la nada que habrá sido tu vida».<sup>147</sup> Un hombre decididamente coherente, intransigente consigo mismo («No pesar sobre la tierra. No hay ninguna necesidad de un romántico: *¡más alto!* Basta con esta simple cosa: no pesar sobre la tierra»; «Ser fiel a su porvenir. Incluso cuando esto no signifique más que "*prepararse para morir bien*"»),<sup>148</sup> consagrado a los otros: «Siempre estar allí para los otros, no buscarse nunca a sí mismo».<sup>149</sup> Un hombre político sobre el que ejercía su influencia, en el seno de una herencia cristiana y estoica, la lección de Gandhi: «La voz del mandamiento no fue obedecida más que cuando descendió al gemido de impotencia».<sup>150</sup>

Y este poder llegó, servido hasta el sacrificio: «Reza porque tu soledad llegue a ser un aguijón que te fuerce a encontrar una meta digna de tu vida y de tu muerte».<sup>151</sup> Y murió para dar su dignidad a la tarea de la ONU, en el momento en que el proceso de descolonización dejaba los poderes y los recursos pasar de los Estados-Imperios a sus multinacionales.

El 7 de abril de 1953, una semana antes de ser elegido secretario general de las Naciones Unidas, escribía: «Soy el recipiente. El brebaje pertenece a Dios. Y Dios es aquel que tiene sed».<sup>152</sup> Entonces, poco después: «¿Cuál es finalmente el sentido de la palabra sacrificio? ¿O incluso de la palabra don? El que no tiene nada, no tiene nada que dar. El don va de Dios a Dios».<sup>153</sup> Palabras y figuras que se remontan a los místicos,<sup>154</sup> y así algunos han podido situar no sin razón a Dag Hammarskjöld —con Simone Weil, Edith Stein o Charles de Foucauld— entre los «Místicos de hoy»:<sup>155</sup> «"La fe es la unión de Dios con el alma". [...] *En une nuit obscure / En una noche oscura*. La noche es la fe, tan negra que ni siquiera podemos buscar en ella la fe. Es en la noche de Getsemaní, donde duermen los últimos amigos, donde todos los otros conspiran por tu pérdida y donde Dios se calla, que la unión se realiza».<sup>156</sup>

Pero esta mística es una adhesión tan completa a la otra que se vuelve la primera forma de la política (es decir, vivir sin la *polis*, en la ciudad y por la ciudad del hombre). En estos días en que era llamado a las más altas cimas, apuntaba: «Navegaba a bordo de la carabela de Cristóbal Colón, y se preguntaba si estaría de vuelta a la ciudad a tiempo para retomar la sucesión del viejo zapatero antes que otro lo hubiera usurpado».<sup>157</sup> Aquel que se mantiene sobre el puente y asume el mando es un verdadero «político» no simplemente si piensa en la conquista de América, en las tierras y en los poderes por

venir, sino en aquellos que nunca pondrán sus pies en ella, que ni siquiera comprenderán, ocupados en lo cotidiano de su vida, el pan a ganar, los zapatos, el sudor, el polvo. La política es proyecto, utopía, preparación del futuro, no consiste en agarrar con avidez el presente: «No vigiles cada uno de tus pasos: sólo quien mira a lo lejos encuentra el camino»;<sup>158</sup> «Cuando hayas llegado a no esperar más respuesta, podrás finalmente dar, de manera que el otro acepte —y se alegre del don».<sup>159</sup> Y, sobre todo, no buscar nunca en el consenso la medida del deber, la verificación de la justeza del compromiso: «Ha abierto nuevos caminos —únicamente porque tenía el valor de continuar sin preguntarse si otros lo seguían o incluso lo comprendían. No tenía ninguna necesidad de protección contra el ridículo, que otros buscan por el reparto de las responsabilidades, ya que había una fe que renunciaba a las pruebas».<sup>160</sup>

De esta vida ejemplar queda un libro de doscientas páginas, y este libro contiene —de la Biblia a san Juan de la Cruz, del místico persa Rûmi Gialâ a Pascal, de Ibsen a Saint-John Perse— el tesoro del pensamiento que ha nutrido a nuestros padres, y la dignidad del hombre. Leerlo hoy es regalarse una ciudadela viva contra la desolación del presente, es llevar alto la revuelta de la conciencia contra la miseria moral que oprime la *polis* y la política.

Mística y política no son opuestas, no son renuncia o toma, sino la vía misma para liberarnos y entonces poder liberar:<sup>161</sup> «"La experiencia mística." Siempre: *aquí y ahora* —en la libertad que se confunde con el alejamiento, en un silencio que nace de la calma. Pero esta libertad es una libertad en acción, esta calma es una calma entre los hombres. [...] *Hay que dar el todo por el todo*».<sup>162</sup> Y son igualmente el mismo «cuerpo» («cuerpo místico» de toda una masa anónima), en el seno del cual mi breve vida desaparece, y encuentra su fin: «No hay reposo que no sea el de todos, no hay paz antes de que todo se haya cumplido».<sup>163</sup>

Y la gloria más alta llega para aquellos que nunca han tenido «logro», aplastados por el peso de tener que vivir, en una consumación adamantina: «Impedido para propagarse / el calor transformó / el carbón en diamantes».<sup>164</sup> Por ellos es por quienes ha hecho política, y obtenido la eternidad, Dag Hammarskjöld.

## II. Mística en contexto\*

*Alois M. Haas*

Todos los textos son textos en un contexto<sup>1</sup>

## ¿Qué es el contexto?

Indudablemente todas las comunicaciones que nos han sido legadas por los místicos y místicas de forma escrita y oral, y que son los únicos documentos de su existencia espiritual, poseen las características de los textos.<sup>2</sup> Se trata de los siguientes rasgos constitutivos:

1. Una *cohesión* lingüística, es decir, la ensambladura perceptible en los textos gracias a la cual las palabras llegan a formar frases significativas y portadoras de significado. Las frases son en general elementos constitutivos de la contextualidad —también y tal vez precisamente cuando no se comprenden en una primera lectura, porque formulan desde *paradoxa* hasta *oxymora* e *hyperochén*.
2. *Coherencia*, una cohesión que articula un sentido y que impulsa conscientemente la eufonía lingüística de la exposición hasta modelarla artísticamente —pensemos en el espíritu de conciliación místico de la rima, especialmente en la poesía cristiana desde Otfrid von Weissenburg.
3. *Intencionalidad*, una dirección en el objetivo y un eje de empuje en la exposición que en los textos místicos, dada su exclusividad sobre la relación entre Dios y el ser humano, ¡es de un radicalismo incomparable!
4. *Aceptabilidad*, los textos místicos son, a pesar y a causa de su apofasis, fundamentalmente comunicativos, y «viven» de un modo altamente social en los círculos y conventículos «místicos», cuya existencia está asegurada históricamente a través de los siglos precisamente como una comunidad de comunicación ricamente articulada, como una auténtica «Internacional» con formas de tradición propias.
5. *Informatividad*, el objetivo de toda la información mística es la «salvación» amplia y definitiva del ser humano que, de una manera u otra, en la fe o en el ateísmo, afecta a cada persona (de ahí la concepción mística del «ser humano universal» en el Maestro Eckhart y en el budismo zen).
6. *Situacionalidad*, es decir, referencia a la experiencia, cuyo momento y lugar se inicia en la vida concreta del ser humano con sus constituyentes de nacimiento y mortalidad. Sólo partiendo de aquí se puede comunicar la salvación de forma concreta, es decir, encarnada.
7. *Intertextualidad*, parece ser que aún no existe un acuerdo sobre este concepto que

satisfaga a todos los lingüistas.<sup>3</sup> Sin embargo, indudablemente se puede entender bajo ese concepto, en primer lugar, una similitud entre tipos de textos y, en segundo lugar, una congruencia de contenido y formal más o menos clara, que vincula a los textos místicos más allá del marco temporal y espacial. Dado que los textos místicos se refieren de forma radical, es decir, absoluta, a la relación del ser humano con lo Absoluto, con Dios, y pretenden situar la salvación en ese cara a cara en cierto modo abstraído, pero construido a propósito retóricamente, la incalculable intertextualidad es lisa y llanamente la condición para que tales textos puedan ser producidos.

Es evidente la conclusión de que los textos místicos, en una medida extraordinaria, tan sólo se pueden interpretar de forma contextual. Si esto es así, entonces esos textos viven de las señales que los caracterizan como contextuales. Tal y como de hecho existen en las diferentes transmisiones y tradiciones religiosas, pertenecen al ámbito de las tradiciones religiosas, e incluso en un sentido insigne —a causa de su orientación vivencial—<sup>4</sup> constituyen ejemplos sobresalientes de textos religiosos, los cuales, a su vez, se basan en textos canónicos que ayudan a cimentar<sup>5</sup> y a continuar transmitiendo la religión. Si estos textos cumplen su aspiración, entonces básicamente tenemos que partir del hecho de que sus elementos constitutivos individuales, las palabras, ya portan en sí mismas y en virtud de su uso hasta el momento alguna carga de significado, antes de llegar a su utilización<sup>6</sup> especialmente «místico»—comunicativo-retórica, en la que aparecen con un aura de significado que se puede llamar el horizonte o la dependencia contextual<sup>7</sup> de esas palabras y esos sintagmas.<sup>8</sup> A ello se une el hecho de que el propio texto crea un «con-texto» nuevo, hasta entonces desconocido, en la medida en que en la orquestación de todos los elementos constituyentes mencionados crea una coherencia indeciblemente rica de referencias semánticas de la mayor diversidad.

A la vista de una contextualidad tal, tenemos que hablar, de forma fundamentada, conforme a una «estética de la similitud»,<sup>9</sup> de una «retórica de lo diverso y lo similar» aplicada al mundo material. Paul Valéry (1871-1945) dio expresión a su teoría en los «Cahiers» escritos entre 1894 y 1945 como un «perspectivismo del pensamiento de similitud», en tanto en cuanto parte de la siguiente premisa:

L'existence de choses semblables est le fondement de tout. Un monde fait d'exemplaires uniques est inconcevable. Si rien ne se répétait, rien ne serait. Le fils d'une autre espèce que le père; et chacun dissemblable à tout coup de lui-même; chaque instant incomparable à chaque autre, ce serait exactement le

chaos.<sup>10</sup>

[La existencia de cosas similares es el fundamento de todo. Un mundo hecho de ejemplares únicos es inconcebible. Si nada se repitiese, entonces tampoco nada sería. El hijo de otra especie que el padre; y cada uno distinto siempre de sí mismo; cada instante incomparable a cada otro instante, eso sería exactamente el caos.]<sup>11</sup>

Todas las actividades perceptivas del ser humano —también las propias de la crítica textual y literaria del investigador de la Mística— se fundamentan, en tanto que actividades intelectuales, en tales similitudes «entre los polos de identidad y diferencia», todas las cuales tienen que llevar previa y fundamentalmente a «mecanismos de identidad» de gran alcance. Puesto que «Lo infinitamente idéntico y lo infinitamente variado son los extremos entre los que el ser humano sólo puede romper incesantemente y unir incesantemente» («L'infiniment identique et l'infiniment varié sont les extrêmes, entre lesquels l'être ne sait que rompre incessamment et joindre incessamment»).<sup>12</sup> Romper respecto a la diferencia y unir respecto a la similitud, éste es el cometido central de una estética mística tanto en su variante práctica como en la especulativa. Hay que insistir en una hermenéutica tal de la similitud, en especial ahí donde —tal y como sucede en la mística de todas las épocas y lugares— la intención del propio texto a interpretar representa una estética de la unidad por medio de una henología, que en última instancia es capaz de incluir en sí misma una estética de la diferencia (y de la apofasis) a favor de una unidad pensante que no se puede desplegar más. Así pues, en la medida en que las similitudes diversas (por ejemplo entre el ser humano y Dios) se convierten en relevantes en estos textos de un modo neoplatónico, su hermenéutica tiene que ser perspicaz para examinar éstas a través de un análisis de similitud, a fin de que no pueda hacerse lugar de forma desproporcionada y con poco discernimiento el cortocircuito de una *philosophia perennis* muy en boga en la investigación mística actual, según la cual la experiencia mística es al fin y al cabo idéntica en todas las religiones. Con otras palabras: aun las similitudes más diferentes se pueden percibir como similitudes similares, aunque tengan diferente grado e intensidad. A fin de que todo esto sea posible, se hace necesaria la percepción de contextualidad en los textos; puesto que los textos no se pueden nunca dejar simplemente abandonados a sí mismos. Si uno lo hace, los textos serán leídos a contrapelo de su exposición, la cual —en tanto en cuanto sean leídos— siempre persigue la comunicación, incluso cuando quisieran ser formas de hablar del silencio.

## ¿Cómo funciona la contextualidad?

Leer es comunicación y con ello una creación activo-contemplativa de contextualidad. Y en el proceso de comunicación, como por ejemplo el que tiene lugar en una primera lectura y más intensamente en una segunda lectura de un texto, tiene lugar, por otro lado, de nuevo, un contexto aún más complejo y actual cuando el lector deja que se funda<sup>13</sup> su propio contexto existencial y biográfico con el del texto, el cual por su parte ya lleva una buena carga, hasta crear una relación fructífera en forma de una «fusión de horizontes».<sup>14</sup> Realmente se puede hablar de una serie de contextos interrelacionados que se van sumando, si tenemos verdaderamente en cuenta este hecho. El prototipo cristiano de este proceso, en el que se produce un nuevo contexto más complicado, es el ejemplo de San Agustín (345-430), del cual él mismo da testimonio. Dominique de Courcelles describió de forma impresionante este acontecimiento del año 386, según Guardini y muchos otros, como una *histoire inaugurale, fondatrice*.<sup>15</sup> Y de hecho esa *conversio* compleja, que tiene lugar en planos cada vez más intensivos en la persona de un antiguo retórico en Cartago y Milán, cuyo deseo, en primera instancia, era transmitir la antigua filosofía sapiencial, fructifica a través de la lectura del *Hortensius* de Cicerón,<sup>16</sup> de orientación neoplatónica, pero después, por la llamada divina que le dice «Tolle, lege» llega a la lectura<sup>17</sup> de san Mateo 19, 21: «Ve, vende cuanto tienes, dalo a los pobres, y tendrás un tesoro en los cielos. Ven y sígueme». Los contextos de la antigua retórica, cuya importancia espiritual y lingüística para la Italia cristianizada ha sido puesta de manifiesto por Carlo Ossola,<sup>18</sup> del neoplatonismo interesado en los *exercitia* y finalmente de un cristianismo ideal y auténticamente monástico se suman en Agustín hasta crear un ensamblaje cuyos elementos constituyentes ya no se pueden desprender del complejo de un cristianismo amalgamado en miles de contextos.

El ejemplo de Agustín nos conduce de nuevo a nuestro problema del funcionamiento contextual. Cómo se hace visible, y con ello perceptible, la contextualidad en los textos. De seguro en todos los casos a través de la lectura. Esta constatación no carece de significado en una época en la que la lectura ha perdido ampliamente su carácter meditativo. Karlheinz Stierle reconoce en su importante obra *Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff* (Múnich) los límites entre la obra y la no-obra en el hecho de que la obra literaria

está organizada de tal manera que resuelve en sí misma su continuidad. Se sitúa en dos contextos en los que

es experimentable: en un contexto «hacia la izquierda» y en un tejido cada vez más denso de señales de expectación que construyen un contexto de expectación decreciente «hacia la derecha». Sin embargo, sólo en el horizonte de la segunda lectura, cuando el contexto «hacia la izquierda» se complementa con un contexto «hacia la derecha», en el que se dibuja el contexto de expectación, la obra se convierte en obra, lo imaginario se hace experimentable como imaginario que surge de la obra.<sup>19</sup>

Junto con la intensidad creciente de la unión de los «contextos»<sup>20</sup> que surgen gracias al trabajo del lector —¡Mechthild von Magdeburg exige de sus lectores nueve lecturas de su *Fliessendes Licht der Gottheit*, para que se pueda entender!— se produce en el correspondiente esfuerzo lector de la «ilusión» y la «ficción» un contexto integral que permite una apreciación de todo el texto según su sistematicidad:

Sólo en el horizonte de la segunda lectura le es posible al lector receptor situar en cada momento de su mirada paseante por el texto el texto parcial que va surgiendo temáticamente, no sólo en relación con su «contexto hacia la izquierda», es decir, el texto trabajado, sino igualmente en relación con su «contexto hacia la derecha», es decir, el contexto de aquello que aún está pendiente. Sólo cuando ambos contextos, en los cuales se sitúa el momento textual resaltado, pueden ser unidos, es posible comprender éste en su contexto integral, y a partir de ahí determinar su lugar en la jerarquía conceptual. Sólo el horizonte de la segunda lectura puede conducir desde la primera lectura cuasi pragmática, creadora de ilusión, a la lectura que aprehende la ficción, ya que sólo así la constructividad de la ficción puede convertirse en objeto del juicio del receptor.<sup>21</sup>

El que esa estructura contextual tan compleja no sólo es válida para los textos místicos y religiosos, lo demuestra Virginia Wolf en varios ensayos —al contrario que Stierle— dirigidos a «lectores normales»,<sup>22</sup> cuando en su magnífico texto, partiendo del ordinario «desconocimiento del griego», esboza magistral e imaginativamente el contexto de la literatura escrita en ese idioma. Un procedimiento tal es recomendable para el creyente en su recepción de los textos místicos y simplemente también de todos los textos religiosos, es decir, el esfuerzo irrenunciable «de la fuerza productiva de la imaginación»<sup>23</sup> y de la capacidad de la identificación; por eso tales textos también están sujetos claramente a la hermenéutica y a la estructura de los textos literarios generales, aunque su desviación hacia la dimensión de la experiencia religiosa constituya en su interpretación un problema particular,<sup>24</sup> que debe ser aclarado de forma sutil. Pero la condición previa de toda la comprensión adecuada de los textos místicos está vinculada a la aceptación de una contextualidad que envuelve no sólo el texto, sino también la experiencia —como una experiencia *de* algo y *en* algo— como «contexto extratextual»:<sup>25</sup> en una religión, en una problemática divina,<sup>26</sup> en una fe, en una determinada espiritualidad de corte fundamental y relevante antropológicamente.<sup>27</sup> Esto es lo que han podido mostrar una y otra vez de forma impresionante los «contextualistas» entre los

investigadores de la Mística reunidos en torno a Steven T. Katz en contra de la moda marcada por la tendencia que quiere aplanar la experiencia mística al nivel psicológico<sup>28</sup> representada por los así llamados «perennialistas»,<sup>29</sup> y se aprecia de una forma especialmente evidente en los textos que son de alto rango literario.

## *El ejemplo de Dante*

Se podría probar fácilmente a partir de un ejemplo de gran fama literaria y casi canónico de un texto místico, cuán intenso puede ser el vínculo entre texto y contexto, en especial si se incluyese la investigación ya existente. Se trata del Canto 30 del «Paraíso» de la *Divina Commedia* de Dante,<sup>30</sup> el cual representa un nuevo escalón en la ascensión al cielo de Dante, la ascensión desde el noveno, el cielo de cristal, hacia el Empíreo, de nuevo con una mirada a Beatriz y una renovada victoria y aumento de la potencia visual. Pero el tránsito al Empíreo significa algo fundamentalmente nuevo, una nueva forma del conocimiento de Dios, la superación de la ciencia teológica intelectual encarnada en Beatriz, por medio de la visión puramente mística, la absoluta libertad contemplativa del espíritu, con cuyo símbolo hará su aparición más tarde en san Bernardo. El Empíreo representa el mundo de la luz pura, *pura luce, luce intelletual* (DC, Par. 30, 39s.), que al mismo tiempo significa el espíritu puro y Dios mismo.<sup>31</sup>

La condición previa de una contextualidad determinante para la reproducción literaria de la experiencia mística señala ya aquí también el comienzo de la comprensión. El ámbito celestial, que se encuentra en el centro de la contemplación y representa el destino del camino de Dante, el Empíreo, se presupone como un nombre y un objeto, pero no se menciona nunca directamente. El lector, aunque toda la tercera parte de la *Divina Comedia* esté dedicada al Paraíso, tiene que inferir el nombre y la cosa «Empíreo» de la primera parte, «Inferno» II, 21, en donde se dice, refiriéndose a Eneas: *Dell'alma Roma e di suo impero / nell'empireo ciel per padre eletto.*<sup>32</sup> El propio Dante nunca olvidó su propia indicación, sino que se dirigía con su poesía divina de forma consecuente hacia el Empíreo, como principio y fin de su universo, al apuntar su historia, estructura y leyes. *Con ardiente ternura*<sup>33</sup> menciona ese ámbito en el que no queda lugar para ningún distanciamiento de Dios, *il regno santo, il beato regno, il mondo felice, il paese sincero, questa pace, colà dove gioir s'insempra.*<sup>34</sup> Ciertas informaciones sobre el Empíreo se transmiten del modo siguiente en el *Convite*:

En realidad, además de todos estos cielos, los católicos ponen el cielo empíreo, que quiere decir cielo de llamas o cielo luminoso, y afirman que es inmóvil, por tener en sí, en todas sus partes, lo que su materia requiere. [...] Quieto y pacífico es el lugar de aquella suma deidad, que es la única que se ve [a sí] por completo. Este es el lugar de los espíritus bienaventurados, según lo afirma la santa Iglesia, que no puede decir mentira; y el mismo Aristóteles parece opinar así, si se entiende bien lo que dice en el libro *Del cielo y del mundo*. Este es el soberano edificio del mundo, dentro del cual queda incluido todo el mundo y fuera del

cual nada existe (2, III, 8-11).<sup>35</sup>

Que ese lugar es el lugar exclusivo de Dios se puede adivinar en otro párrafo:

Además, el cielo empíreo, por su paz, se asemeja a la divina ciencia, que está toda ella llena de paz; ciencia que no tolera pleito alguno de opiniones o de sofisticos argumentos por la excelentísima certeza de su sujeto, que es Dios (2, XIV, 19).<sup>36</sup>

El Empíreo es el lugar de la contemplación inmediata de Dios. Así pues, se trata de algo más que un simple ascenso a un nuevo ámbito celestial, se trata del destino final de la vida en general. De ahí la imagen singular del amanecer —la imagen del *cambio* de la capacidad de percepción intelectual, que aquí conduce del pensamiento discursivo racional en pasos y categorías mentales a la percepción de tipo intelectual intuitivo<sup>37</sup> y que trae al *instante* (es decir, en la *eternidad* del Paraíso y no *in statu viae*)<sup>38</sup> la iluminación.<sup>39</sup>

El hecho de que hoy en día tales *Durchbrüche* (brechas) —para utilizar una de las palabras favoritas del Maestro Eckhart—<sup>40</sup> se articulen, como momentos sacados del ámbito religioso en el contexto de la literatura secular-atea como una herencia de la Mística en conceptos como «Ahora» (Montaigne, Hölderlin, Kierkegaard, Heidegger, Robert Musil), «Epifanía» (James Joyce), «Instante» (Goethe, Nietzsche, Proust), «Moments of Being» (Virginia Wolf), «Belleza convulsiva» y «Acontecimiento» (André Breton, Heidegger), ha sido reconocido por investigadores clarividentes, incluso aunque algunos de ellos, como Karl Heinz Bohrer, expresen un voto limitador contra la tendencia...

... de resaltar los elementos místicos de la literatura moderna clásica en contraposición a su planteamiento modernista y ateo, teniendo en cuenta sólo de modo periférico los textos pertinentes de Europa Occidental». <sup>41</sup>

Si bien las tendencias ateístas precisan aún hoy en día del socorro erudito para continuar siendo válidas, los vehículos lingüísticos de la antigua mística sobre la iluminación repentina tienen que constar aquí como señales de un contexto que, tengo la sensación, hasta ahora ha permanecido en las sombras, porque el pensamiento del instante se apropia de una dinámica que frecuentemente —y ello reside en la naturaleza de tales sacudidas— se retira, emancipándose de todas las derivaciones.

A este contexto general de tales sucesiones de acontecimientos estructurados religiosamente se refería una y otra vez Erich Auerbach, primero en su libro de 1929 sobre Dante,<sup>42</sup> donde constata la coherencia del anhelo terrenal y eterno del ser humano

religioso con gran trascendencia:

Dante, como primer poeta pensante, estaba persuadido de la unidad de lo personal, de la concordancia entre espíritu y cuerpo; y por eso la razón fortaleció en él la capacidad de mostrar al ser humano en la actitud y en los gestos que resumen de forma más completa y manifiestan de forma más clara la totalidad de su *habitus*. — Ya sólo los seres humanos que aparecen en la *Comedia* están alejados del tiempo terrenal y de su destino final. Dante eligió un escenario muy especial para su representación, el cual inauguró para él, siendo el primero, nuevas y grandes posibilidades de expresión. Apoyado en las más altas autoridades de la razón y de la fe, se atrevió a dar rienda suelta a su genio poético, lo que hasta entonces nadie había osado hacer: representar en su totalidad el mundo terrenal e histórico que había llegado a su conocimiento, como ya sometido al juicio definitivo de Dios y con ello puesto en su verdadero lugar, en el que le corresponde según el orden divino, y representarlo como ya enderezado, y además de tal manera que no arrebata a las figuras individuales de ningún modo su carácter terrenal en su destino escatológico, ni siquiera lo debilita, sino que más bien él retiene la más alta expresión de su ser individual, terrenal-histórico y lo identifica con el destino final.

El fundamento de una concepción poética tal, que vincula de forma masiva la constelación personal histórica y real con su dimensión significativa escatológica, se menciona en su estudio de 1939:<sup>43</sup>

Creo haber encontrado ahora este fundamento; se trata de la interpretación figurativa de la realidad que dominaba la visión en el mundo medieval europeo, si bien en continua lucha contra las tendencias puramente espiritualistas y neoplatónicas: la visión de que la vida terrenal, si bien es totalmente real, de la realidad de esa carne en la que se transformó el Logos, sin embargo, en toda su realidad, tan sólo es *umbra* y figura de lo real, de lo futuro, definitivo y verdadero, lo cual, al revelar y conservar la figura, contiene la verdadera realidad. De esta manera todo acontecimiento terrenal no se contempla como una realidad definitiva, que se basta a sí misma, y tampoco como elemento de una cadena de acontecimientos en la que de un suceso o de una sinergia de varios vuelven a surgir una y otra vez nuevos acontecimientos, sino que más bien se contempla en una relación inmediata y vertical con un orden divino en el que está incluido, y que algún día se convertirá en una realidad que esté sucediendo; y con ello el acontecimiento terrenal es profecía real o *figura* de un fragmento de realidad que sucederá en el futuro, realidad divina perfecta e inmediata.

Inmersos en este ámbito de una hermenéutica de varios niveles, donde domina una temporalidad agitada, pero también ordenada en Principio (Creación con pecado original y expulsión del Paraíso), Medio (la salvadora venida de Jesucristo) y por último el Final del tiempo (el regreso de Cristo), nos reencontramos de nuevo también en el Canto 30 del «Paraíso». Lo que inmediatamente nos salta a la vista es el hecho de que sin la interpretación figural de los acontecimientos permanece velada una dimensión esencial de todo el argumento: la dimensión apocalíptico-escatológica que comienza con la última aparición de Beatriz. Ella marca con su desaparición estético-apofática en la pura belleza —«supera toda medida («si trasmoda») en el ámbito de la pura inefabilidad»—<sup>44</sup> una forma de poder superior de tipo dionisiaco,<sup>45</sup> ante la cual todo artista, finalmente, ha de

fracasar («Paraíso» XXX, 19, 27, 31-33). Tan sólo Dios puede gozar aún de esa belleza (*ibid.* 21). Ese enfoque de la mirada que, apartándose de la visión cósmica del exordio astronómico, se va acercando a la figura indeciblemente bella de Beatriz, que domina el fuego de las estrellas que va desapareciendo en la luz del día naciente con el desvanecimiento de los círculos angélicos y la ilusión cósmica que con ello se va neutralizando, señalan de forma absolutamente clara una transformación de la percepción: en lugar de una visión cósmica, ahora domina una visión mística, en la que la inefabilidad de lo vivido puede ponerse en marcha tras su exceso emocional. Lo *ineffabile* de la belleza de Beatriz empuja a Dante al enmudecimiento:

La belleza que vi no sólo está por encima de nosotros, sino que tengo por cierto que sólo su hacedor puede gozarla. En este pasaje me confieso vencido; más que nadie fue superado por un punto de su tema, fuese cómico o trágico, pues como el sol deslumbra la vista más débil, así el recuerdo de aquella dulce sonrisa enajena mi mente. Desde el primer día en que vi su rostro en esta vida hasta la presente visión, la he seguido con mi canto; pero conviene que desista de seguir su belleza con mi poema, como el artista que ha llegado al último punto de su arte ("El Paraíso" XXX, 19-30)<sup>46</sup>

La debilidad y el desfallecimiento del poeta ante el misterio de la belleza humana creada por la mano de Dios (nombrada como «l'ultimo») son reconocidas de forma abierta y evidente, pero al mismo tiempo se revela el sentido de ese fracaso necesario: la última iniciación en los misterios más ocultos del Paraíso queda con ello preparada, y Dante tiene que perseverar entregando su instrumento favorito: la poesía. Hans Urs von Balthasar<sup>47</sup> describe este momento crítico de la siguiente manera:

Límites, pues del abrumado ante lo que es demasiado grande para él, y expresión poética de su fracaso. Pero no por eso se aleja Dante de Beatriz y sabe reaccionar ante tamaña superioridad. De modo grandioso culmina este tema cuando, al término del camino, el poeta se apresta a lanzar una mirada al abismo luminoso de la divinidad. Sólo resistiendo en medio de instancias inmensas supera la prueba. Sustraerse para reservarse, hubiera sido mortal:

Creo, por la agudeza del vivo rayo que soporté, que me habría perdido si hubiese apartado los ojos de él ("El Paraíso" XXXIII, 76-78).<sup>48</sup>

A continuación Dante se revela como uno de los grandes metafísicos cristianos de su tiempo,<sup>49</sup> cuando hace estallar la dimensión del tiempo celestial en un inaudito *éclat* temporal:

Aquí verás una y otra milicia del paraíso, y una con el aspecto mismo con que la verás en el día del juicio final// Como súbito relámpago que deslumbra la vista, de modo que priva al ojo de distinguir los mayores objetos, así me circundó una luz viva que me dejó envuelto en tal velo con su resplandor, que nada se me aparecía ("El Paraíso" XXX, 43-51).<sup>50</sup>

Y con insospechadas fuerzas renovadas, el visionario logra dirigir la mirada sin deslumbrarse hacia la luz que se le brinda y mirar el esplendor de Dios (*isplendor di Dio*, «Paradiso» XXX, 97):

Hay una luz allá arriba que hace visible el Creador a aquella criatura que sólo en verle encuentra su paz, y se extiende en figura circular, de modo que su circunferencia le resultaría al sol un cinturón demasiado ancho ("El Paraíso" XXX, 100-105)<sup>51</sup>

Esta alusión vuelve de la luz esplendorosa<sup>52</sup> al procedimiento poético típico de Dante del «visibile parlare» («Purgatorio» X, 95),<sup>53</sup> esto es, a la poesía simbólica y no apofática de la automanifestación de Dios, que aquí se documenta en la imagen de la rosa celestial. «La visión de esta rosa sobrepasa, como un acto místico, las leyes de la naturaleza.»<sup>54</sup> En la imagen de la rosa celestial, Dante...

en una fusión y transformación poética genial de la clásica metáfora de las abejas y el espíritu, tal y como la encontró en Virgilio, con la imagen mística de la abeja para el ángel, al igual que lo conocen también Anselmo de Canterbury y Bernardo de Claraval, ha dado vida a esa imagen de la rosa. Para él el enjambre de abejas es el enjambre de los ángeles, que se posan en las hojas de la rosa, que representan a los santos. Este gran cuadro, pintado con siete tercetos, («Paradiso» 31, 1-54.) es enriquecido por el autor con colores bíblicos: los semblantes flameantes, las alas doradas, los ropajes blancos como la nieve. Y ese jardín celestial adquiere su carácter trascendente de nuevo a través de ese característico estado indefinido entre el lenguaje abstracto y concreto: *pace... ardore... ch'egli acquistava ventilando il fianco*. Tras esta imagen se encuentra, invisible como un alto sol, la luz de Dios, y desencadena en el poeta una renovada invocación a la Trinidad. Después no sigue, como es habitual, la lamentación sobre la indecibilidad de lo maravilloso, sino el motivo del gran asombro [...]<sup>55</sup>

El ejemplo de Dante se podría continuar interpretando en diversas direcciones de amplia contextualidad, en especial, naturalmente, en la dirección de su interpretabilidad según diversos niveles de significado<sup>56</sup> (¡lo cual ya demostró y recomendó él mismo en su carta a Cangrande della Scala!)<sup>57</sup> siguiendo tradiciones filosóficas y teológicas,<sup>58</sup> según motivos literarios,<sup>59</sup> de la historia de la literatura,<sup>60</sup> místicos<sup>61</sup> o concretamente referidos a preferencias lingüísticas del *dolce stil novo*,<sup>62</sup> etc. Desde el punto de vista de la historia de las ideas ya sólo la discusión sobre Dante entre teólogos y/o filósofos muestra la dilatada intertextualidad de este poeta y su obra.<sup>63</sup> Yendo más allá, se podría complementar esa contextualidad dada del texto en la dirección del acervo cultural del recipiente —en total un proceso de incalculable alcance, como lo documentan en realidad todos los grandes textos en la historia de su fama y de su recepción.

De estas observaciones fragmentarias tan sólo debe resultar nítidamente una cosa: en

todas las dimensiones de cómo pueden ser referidas o enseñadas las experiencias místicas en los textos, se pone en marcha una dinámica de brotes de interpretación y de sentido que tanto en el nivel de la *Poiesis* (la creación) como en el de la *Aisthesis* (la recepción) y la *Catarsis* (la comunicación)<sup>64</sup> es eficaz y activa. El contexto que se crea a partir de ahí, siempre nuevo, es inevitable y no se puede impedir de ningún modo. Por lo tanto, un método reduccionista según el cual los textos que tratan de alguna manera de experiencias místicas de lo divino deberían ser reducidos a su substrato vivencial, ¡nunca podrá tener una oportunidad! Por eso es recomendable y hay que reivindicar una investigación contextual de la mística, tal y como la que se ha realizado de forma ejemplar ya en disciplinas afines —por ejemplo en la Teología Fundamental.<sup>65</sup>

### III. Abundancia<sup>1</sup>

Una estética de lo líquido y su circulación en la  
Edad Media y en el siglo xx  
*Hildegard Elisabeth Keller*

Nada en el mundo es tan débil como el agua. Sin embargo, en el ataque contra lo sólido y fuerte no se deja vencer por nada: el no-ser se lo hace fácil.<sup>2</sup>

Que no me hallo cosa más a propósito para declarar algunas de espíritu que esto de agua; y es — como [...] soy tan amiga de este elemento— que le he mirado con más advertencia que otras cosas.<sup>3</sup>

Siempre que yo fluya, tú te humedecerás de mi fluir.<sup>4</sup>

## *Introducción: unidad y origen*

El agua enseña a pensar. Por decirlo de una forma más exacta: enseña a pensar en el marco de una determinada cultura —es decir, con la utilización de sus propias categorías. *Thinking with Liquids* vendría a ser el proyecto epistemológico de una estética de lo líquido.<sup>5</sup> Yo querría hacer un seguimiento de este proyecto partiendo del neoplatonismo, y, a través de su recepción en la mística medieval, llegar a las revoluciones antropológicas y artísticas de los movimientos vanguardistas del siglo XX, mostrando, en todo ello, ese enunciado que acabamos de mencionar.

¿Y por qué precisamente el agua? En primer lugar, el agua constituye el modelo fundamental de todo lo fluido y movable, y, de un modo mucho más originario, el paradigma por antonomasia de la compenetración. Se dice del agua que une a todo ser en un movimiento lineal o circular. Paul Claudel ve, en ello, el hecho cósmico de la unidad de la creación: «Entre toutes vos créatures jusqu'à vous il y a comme un lien liquide».<sup>6</sup> Este uso lingüístico se deja guiar por el comportamiento físico del agua, apuntando, en un sentido literal y figurado, a esos procesos de circulación e intercambio, a nivel macrocósmico y microcósmico: «Le cours de l'eau est effusion».<sup>7</sup> Su cualidad de movilidad podría transferirse muy bien al concepto de la creatividad, divina o humana: implica como un ir a sacar —*schöpfen*— de la fuente, un fluir, un afluir o un circular, connotaciones, todas ellas, del concepto alemán de creación (*Schöpfung*). Vincúlase con esta misma movilidad de lo líquido aquella pregunta problematizadora de la autonomía del sujeto creador: ¿cómo puede someterse algo que circula libremente a un concepto de posesión exclusiva? Con ello, hemos llegado ya al umbral de la teoría literaria medieval.

Para ésta es importante resaltar otra cualidad del agua. Su falta de propiedades cimienta la función mediadora que se le atribuye. Lo que es en sí mismo informe y sin características está libre para todas las formas y abierto, así, a lo otro: «Le propre de l'eau est donc d'accueillir l'autre ou de s'y plier, son propre est de n'avoir rien en propre que sa souplesse et sa ductilité pour l'autre. L'informe est libre pour toutes les formes, sa faiblesse même est riche de toutes les forces».<sup>8</sup> El agua guarda, sobre todo, una afinidad con lo trascendente, de la que habla Teresa de Ávila en la cita que nos ha servido de lema introductorio. El agua es una portadora de espíritu, razón por la que la valoraban tanto aquellas *laudes aquae* de los tiempos finales de la antigüedad. Lo mismo hace la teología sacramental cristiana, especialmente en relación con el bautismo y la teología de

la *imago Dei* que ésta implica. La pila bautismal, un recipiente sagrado como el cáliz y el manantial de aguas milagrosas,<sup>9</sup> es un espacio de renacimiento, de donde el neófito emerge como de una segunda matriz. El espíritu presente en el agua bautismal ha restituido la perdida *imago Dei*. Difícilmente se podría concebir de una forma más vital la función de lo líquido<sup>10</sup> de como lo hizo Tertuliano, el apologista de Cartago (nacido en el año 200), en su escrito *De baptismo*, llena de aristas polémicas contra presuntas difamaciones del bautismo por parte de los gnósticos. La loa tertuliana al agua empieza por el principio de todo, por las primeras líneas del relato de la Creación (Génesis 1,1). Desde ese momento en que el espíritu se deslizaba por las aguas y dado que el limo del que fue hecho Adán también contenía agua, todo el agua había quedado santificada y dotada de virtudes salvíficas.<sup>11</sup> En este punto, el agua bautismal apenas se ha de valorar, en lo cualitativo, de forma diferente que otras aguas pneumatizadas, como, por ejemplo, el agua de la cisterna de Betsaida (Juan, 5,1-18). Quien se sumerge en ella es transformado por el espíritu, como lo ilustra, hermosamente, Johannes Tauler en su octavo sermón, que hace una lectura alegórica de la cisterna:

Waz ist nu diese bewegunge und berürunge [des Wassers] dan daz der heilige geist kummet von inbofen in den menschen und berüret dez menschen inwendekheit und machet eine grosse bewegunge do, also das rehte des menschen inwendekheit wurt umbegekert und in im zümole verwandelt (...)

[¿Qué significan esos movimientos y saltos [de agua] sino que el santo espíritu descende de arriba hasta al hombre, rociando las entrañas del hombre y generando una gran conmoción, dando la vuelta a la interioridad del hombre y transformándola en manteca derretida (...)].<sup>12</sup>

Esta receptividad del agua como *medium* para lo que trasciende la materialidad acaso explique incluso las paradojas que apunta el *Tao-Tē-King*: lo aparentemente débil e inconsistente se revela como lo fuerte, pues, gracias a su no-ser, el agua recibe en sí al ser. Así es como el agua va acercando a esa producción de textos especiales, que dicen haber sido susurrados por un Dios a través de un hombre, y donde el discurso humano y el divino brotan de una misma fuente, textos que fluyen, literalmente, desde arriba, como los que la historia de la literatura suscribe a Mechthild von Magdeburg o a Hildegard von Bingen.

El presente trabajo parte de las cualidades del agua que hemos esbozado. Éstas constituyen el fundamento de una estética de lo líquido cuya relevancia en el campo de la historia de las religiones, de la antropología y de la teoría del arte mostraremos en las páginas que siguen. Empezaré con la cosmología de finales de la Edad Antigua, que los

primeros pensadores cristianos le arrancan, por un lado, al neoplatonismo pagano, por otro, a los grupos gnósticos surgidos en sus propias filas. En este punto, bajo el signo de lo líquido, se da una convergencia de la teología sacramental y la antropología neoplatónica. Y esto quedará incorporado a la estética medieval al explicarse determinados textos místicos de esa época a partir de procesos de carácter circulatorio. La estética literaria de lo líquido ayudará a determinar más de cerca una conciencia de autoría cuya alteridad respecto a la concepción moderna del autor es evidente, pues el propio proceso de la creación transfiere abiertamente al sujeto humano escribiendo hasta el interior de la divinidad. Finalmente, un arco de mayor amplitud vinculará las observaciones hechas sobre la literatura medieval a los movimientos artísticos de vanguardia del siglo XX, los cuales extenderán la semántica de lo líquido a aspectos de índole social y artística, conectando así con la estética de la Edad Media.

Cuatro indicaciones preliminares nos ayudarán a explicar la fascinación de lo líquido. Lo fluido no deja de moverse, una y otra vez, fuera de sus límites, pudiendo, por ello, unirse a otras sustancias. Es precisamente ese poder de circulación lo que estimula al pensamiento, como queda ejemplarizado en la antigua reflexión sobre relaciones de mezcla. Sus explicaciones sobre la identidad y la diferencia, realizadas tomando como base sustancias susceptibles de ser mezcladas, se prolongan hasta bien entrada la escolástica.<sup>13</sup> Fluidos que pueden constituir una unidad indisoluble tienen un valor paradigmático, ampliamente usado, para las distintas concepciones de la *unio*. Fluidos que se entremezclan de una forma total modelan, por ejemplo, la representación substancial de las dos naturalezas de Cristo y hasta de la transubstanciación eucarística. Convirtiéndose, por mediación de Bernardo de Claraval, que discute sobre los tres tipos de mezcla en su obra *De diligendo deo*,<sup>14</sup> en tropos centrales de la *unio mystica* entre el hombre y Dios.<sup>15</sup> A continuación, expondré las consecuencias de carácter estético que todo ello tiene para la concepción mística del autor, tal como se nos revela en los textos de Mechthild von Magdeburg y Hildegard von Bingen.

La segunda consideración introductoria tiene que ver con el mitologema primordial, estrechamente vinculado al agua y su capacidad de circulación. La fuente y el agua que fluye de ella se convierten, en los últimos tiempos de la antigüedad, en algo paradigmático, cuando se trata de pensar la unidad y la multiplicidad de la creación —por separado y simultáneamente—: la fuente y lo que de ella dimana. El resultado de la determinación de esta relación es un proceso de retorno en la dirección contraria, pues

puede pensarse que la multiplicidad vuelve de nuevo, a través de una escala de transformaciones, desde la diferenciación en que estaba a la indiferenciación. Este movimiento, primero, hacia el ámbito de lo creado para retornar, desde ahí, a la fuente es un distintivo de lo que constituye el principio neoplatónico-cristiano de creación. Tomando como ejemplo el *Speculum Virginum*, del siglo xii, intentaré mostrar cómo esto se convierte en algo central en la antropología, la espiritualidad e, incluso, la iconografía medieval.

La tercera consideración previa tiene que ver con el *discurso gráfico de lo líquido*, tema tratado repetidamente en el trabajo. Desde un punto de vista lingüístico, resulta sumamente productivo y desarrolla una plasticidad irrenunciable para cualquier metaforología teológica y antropológica de la Edad Media. Cosa que ya observó Berger (remitiéndose a Lüers), apoyándose en una base de fuentes considerablemente más amplia —si bien tratada de una forma menos sistemática— que la manejada por Egerding.<sup>16</sup> Las metáforas de lo fluido, en cuanto constituyen enunciados sobre Dios y el hombre, plantean cuestiones de orden hermenéutico que, desde una perspectiva metaforológica, se cuentan entre las más difíciles, suscitando, en la investigación sobre la mística de los dos últimos decenios, una serie de controversias sobre la forma de determinar las relaciones entre la experiencia y el lenguaje.<sup>17</sup> Prescindiendo de la cuestión de la existencia de un eventual sustrato de experiencia en los textos, ese discurso gráfico de lo fluido plantea —como cualquier otro acercamiento discursivo a Dios— la cuestión de la semejanza desemejante,<sup>18</sup> cuestión que, desde el concilio de Letrán, de 1215, se ha agudizado, encontrando en la producción monacal de textos e imágenes un lugar paradójico de intensa praxis y escepticismo de lo gráfico.<sup>19</sup>

El discurso gráfico sobre lo fluido participa esencialmente del patrimonio conceptual neoplatónico (véase más adelante) y de la exégesis bíblica, por ejemplo la exégesis de pasajes del Antiguo Testamento que hacen del beber de una fuente o de un pozo —¡la exégesis medieval del *Cantar de los cantares* distingue, aquí, entre fuente y pozo!—<sup>20</sup> la analogía de una performance textual (lectura de un texto, ejecución de un cántico, interpretación y meditación de un pasaje de las Escrituras), o incluso de la edificación espiritual (apoyándose en Salmos 42,1, o Isaías 12,3, cita que encontraremos de nuevo en la representación, que vendrá a continuación, del río paradisiaco).<sup>21</sup> Es patente que la teología latina operó de una forma tan estimulante sobre el alto alemán medieval que se ha intentado incluso describir la diferenciación entre el sentido literal o figurativo de todo

el léxico referido a lo líquido como un «desbordamiento», una «salida de madre» (*überquellend*) de la misma. Verbos como *vliezzen* (fluir) y *giezzen* (verter), además de *vluoten* (chorrear), *wallen* (borbotar), *smelzen* (derretir), todos ellos susceptibles de recibir numerosos prefijos (especialmente importantes son *ûz-* (fuera de), *în-* (dentro de), *über-* (sobre), *durch-* (a través), pero también *ent-* (des—, «alejarse de algo», «aspirar a lo contrario»), o *zer-* (que connota «destrucción de», «disolución de», «separación de»), así como el sentido vertical de *ûf-* («hacia arriba», «hasta arriba») y *nider-* («hacia abajo», «hasta abajo»), teniendo en cuenta también los sustantivos y adjetivos derivados correspondientes, dan cuerpo a los más importantes lexemas que sirven de base al vocabulario empleado para caracterizar eso que circula entre Dios y el hombre y que ha sido plasmado en la textualidad de las obras literarias aquí consideradas.

La última observación preliminar tiene que ver con algo no estudiado en este trabajo. Debemos hacer una breve mención de ello, pues la estética de lo líquido no abarca sólo la paradigmática agua.<sup>22</sup> Habría que tener en cuenta también al vino, a la leche, a la sangre, a la miel, a la mantequilla y a la cera, dado que todas estas sustancias resultan igualmente estimulantes, cada una en su forma específica, para la reflexión sobre la unidad y la multiplicidad, el modelo originario (*Urbild*) y la imagen (*Abbild*) y la condición mediadora, cooperando todas ellas en la acuñación de la estética de lo líquido. Por ejemplo, el vino, junto con la leche, es importante para las alegorías sobre recipientes de que echa mano la exégesis bíblica.<sup>23</sup> La miel y la manteca, que encontraremos de nuevo en Joseph Beuys, son, juntamente con la cera, muy ilustrativas para la antropología exegetica del *Cantar de los cantares* y la teoría iconológica cristiana.<sup>24</sup> Sin embargo, entre los líquidos más prominentes se cuenta, aparte del agua, la sangre; en primer lugar, la sangre mezclada con agua que brotaba de la herida del costado de Cristo (Juan 19,34), la cual ha podido ser considerada, por parte de la soteriología<sup>25</sup> y de la eclesiología, pero también de la literatura sobre la *visio* medieval<sup>26</sup> y la producción iconográfica de los monasterios,<sup>27</sup> como el «líquido originario» por antonomasia.<sup>28</sup> Como *medium* de lo espiritual, la sangre es, más bien, parangonable con el agua, cosa que, en un contexto cristológico (véase, más adelante, el motivo de la *fons vitae*), apenas puede extrañar. Más sorprendente resulta ya el hecho de que incluso el discurso académico de la medicina de principios de la Edad Moderna vuelva a recurrir a ello. William Harvey (1578-1657), médico de cabecera del rey inglés, toma como tema, en todos sus tratados, y no sólo en su obra pionera, *Exercitatio Anatomica de Motu Cordis et Sanguinis in*

*Animalibus* (1628),<sup>29</sup> la espiritualidad de la sustancia sanguínea. Llamam la atención, dado el contexto diametralmente opuesto en que se mueve, las analogías con los primeros exégetas cristianos, como Tertuliano. Lo primero que busca Harvey, en el plano teórico y empírico, es demostrar la circulación de la sangre, impulsada por la sístole y diástole cardíaca; con todo, trae a colación, una y otra vez, la presencia del espíritu, posibilitada por la materialidad de la sangre. Cosa que es, para él, el principio genuino de la (re)generación y de la vida: el *spirit* o los *spirits* de la sangre son «signal powers of acting and effecting».<sup>30</sup> La sangre *should be viewed as the familiar divinity*<sup>31</sup> y como el primer «autor/creador de la vida».<sup>32</sup> En nada inferior a la sustancia viscosa propiamente generativa, el esperma, y que ha de ser reconocida como igualmente dotada *with such foresight, art und divine intelligence*.<sup>33</sup>

## *Pensar el principio y el fin: ciclos circulatorios*

abundancia: pensamiento neoplatónico de la unidad y de la multiplicidad

El agua es lo originario por antonomasia: elemento material y, asimismo, principio de movimiento, *fons et origo*. Está en el origen de toda vida y del pensamiento de la unidad de todo ser. De manera que Homero llama al dios fluvial, *Okéanos*, «origen de todos los dioses» y «principio de toda vida». <sup>34</sup> Pero desde el «*incipit* filosófico-natural» de Tales de Mileto (nacido en el año 640 a. C.), que trata de desmitologizar la cosmología, se afirma el origen de todo ser a partir del agua como elemento físico y fáctico. Consciente de que tiene que haber explicaciones sencillas para las cosas más grandes —la génesis del cosmos— abrió el camino a un conjunto de formaciones conceptuales desmitologizadas que daban cuenta de procesos naturales. <sup>35</sup> Sin embargo, la gnóstica *Homilía de los naasenos* volverá a poner de nuevo en su sitio a la personificación de *Okéanos*, viendo en él al «hombre celeste», o bien la personificada *fons vitae*. <sup>36</sup> Además, equipara las aguas del cielo con la luz cósmica, abriendo, con ello, el camino para una equiparación de las corrientes materiales e inmateriales (agua, fuego, luz, y, en su forma tecnificada, la corriente eléctrica). El texto gnóstico transforma la representación mitológica del *Okéanos* en un modelo dualístico de una corriente descendente (que expresa el hacerse del hombre, como también su caída en la materia, y las sombrías aguas terrestres) y de otra corriente en sentido inverso, de abajo hacia arriba (que apunta a la *théosis* del hombre). <sup>37</sup> Este ciclo circulatorio, acuñado mitológicamente, es característico también, en lo esencial, de la cosmología neoplatónica, si bien ésta se alimenta de otras fuentes, y marcará, persistentemente, el pensamiento medieval, haciéndose sentir en los conceptos de autoría y textualidad.

La cosmología neoplatónica postula el carácter esencialmente moviente y movable de todo lo que es. <sup>38</sup> El modelo plotiniano de la emanación, que Dionisio Areopagita integra en el pensamiento cristiano hacia mediados del siglo V, hace suya la doctrina platónica del Bien supremo (en griego, *agathón*, en latín *bonum*). La dinamiza, dándole la forma de un movimiento cíclico, triádico, según Plotino: el Uno que descansa en sí mismo fluye a lo múltiple *próhodos* lo cual ha de retornar, *epistrophe* de nuevo, al Uno. Lo que en la concepción neoplatónica es una emanación no causal del Uno en la multiplicidad de todo lo que es, se ve interpretado, desde una óptica cristiana, como una auto-difusión de Dios en la creación, intencional y libre. <sup>39</sup> Consecuentemente, en la mística alemana medieval,

de influencia neoplatónica, las criaturas son designadas como *usflüsse* (emanaciones, efluvios). Esta expresión es, en su valoración, fundamentalmente neutra, apareciendo en los textos tanto con una connotación positiva como negativa —sobre todo cuando se juntan la animadversión neoplatónica hacia la materia y la exigencia ascética del desprendimiento de toda criatura. Cosa que se puede observar exactamente en el séptimo de los sermones de Johannes Tauler, que también recurre por extenso a la metáfora del fluir de signo positivo: [Los perfectos] *ensehent weder uf lust noch uf nutz noch uf enkein ding, niht uf alle die usflüsse die zu Gotte gefliessen múgent*. [«(Los perfectos) no aspiran ni al placer ni al provecho ni a ninguna otra cosa, ni a todos los efluvios que puedan haber emanado de Dios.»]<sup>40</sup>

Anticipemos aquí que la expresión *usflüsse* (emanaciones, efluvios) representa una palabra clave para la antropología literaria y la poetología de los textos que a continuación consideramos. El Dios cristiano, concebido como bueno sobre toda medida imaginable, es entendido, según el modelo neoplatónico, como lo «super-fluyente» y «desbordante» e «inundante»: la *abundantia* latina. El significado literal del verbo latino *abunda-re*, «inundar», «rebosar», «salir de madre», «desbordar», «rebasar», de elementos líquidos, como agua o sangre,<sup>41</sup> nos muestra cómo esta semántica todavía no la ha abstraído de la materialidad, sino que va vinculada a experiencias físicas de lo líquido. En el mismo contexto está también el dicho neoplatónico sobre Dios como el *bonum est diffusivum sui*.<sup>42</sup>

Hasta ahora este dicho había sido adjudicado, falsamente, a Dionisio Areopagita, pero, según Kremer, ya existía antes del año 500, por lo que, debería ser suscrito a otro autor cristiano. En consecuencia, ese Dios es pensado, de forma reiterada, como el Uno que se va difundiendo en la multiplicidad. Es la fuente que nunca se seca, que se vierte en la creación y las criaturas. Con ello se inicia el ciclo de un movimiento de separación profusamente escalonado hacia el orden jerarquizado de la creación, pues se trata primordialmente de una bajada. La vuelta a los orígenes, reclamada en ese modelo, ocurre de una forma análoga: las criaturas retornan en un movimiento ascendente hacia la unidad que está en Dios, es decir, hacia la fuente de donde ellas habían emanado.

Sobre todo el discurso místico del «extravasarse de Dios», al describir la interacción de un Dios que «circula» en su creación y en sus criaturas, se eleva muy por encima del ámbito de validez teológico de lo que sería una simple expresión divina. Ese verterse fuera implica una comunicación que afecta al hombre e, igualmente, lo «licua». Así se

entendió lo que dice la esposa del *Cantar de los cantares* (5, 6): *anima mea liquefacta est*. Éste es el horizonte en que fueron interpretados determinados ámbitos de la percepción corporal: así, por ejemplo, el «don de las lágrimas» era entendido como la expresión somática de una carismática *liquefactio animae*. La sangre que corre —tanto la propia como también la de Cristo— y las heridas sangrantes de los estigmas hicieron posible los discursos, acuñados en una mística de la pasión, sobre la *unio mystica* como complejo sistema de intercambio de fluidos. La monja dominica Mechthild von Stans tiene los estigmas de Cristo; entre otros, también una herida en el costado, de la cual destila constantemente agua y sangre, «vertiéndose» (*uswiel*) —como si dijéramos, *motu proprio*—, incluso en sus otros cuatro estigmas. Este proceso somáticamente descrito posibilita a Mechthild una experiencia de retorno, que interpreta el modelo cíclico neoplatónico desde una óptica cristocéntrica. Gracias a las heridas sangrantes, Mechthild puede, literalmente, unirse a Dios —¡que, por su lado, se extravasa en ella!—: *also hat sy ain stetes infliesen in den ursprung dannen sy geflossen was* [y así ella está entrando continuamente en la corriente originaria de donde había fluido].<sup>43</sup> Tales categorías descriptivas muestran, dentro de un marco conceptual poblado de mediaciones históricas, hasta qué punto la comunicación literaria y el carácter mediático del escritor fueron pensados a partir de lo líquido. Textos que dicen haber sido producidos por hombres que aún no eran «cuerpos cerrados en sí mismos», sino «recipientes» conectados a una fuente. Son éstos aspectos de una antropología literaria que han sido investigados más sistemáticamente en relación con la literatura de la Edad Moderna y sus tecnologías corporales, sin hacer, por desgracia, una referencia retrospectiva del pensamiento medieval ni del neoplatónico de finales de la Edad Antigua.<sup>44</sup>

### Flujos paradisiacos en el *Speculum Virginum*

El agua, como ya quedó patente desde una óptica pagana, lleva también a los pensadores cristianos al principio de la creación, al paraíso. Los cuatro ríos del paraíso constituyen, desde la época del arte cristiano primitivo, un motivo iconográfico intensamente utilizado para la didáctica de la Iglesia.<sup>45</sup> Su anclaje en la exégesis del *Génesis* y, de una forma aún más prominente, en el *Corpus Johanneum*, lo predestinan a convertirse en uno de los más importantes motivos cristológicos: Cristo como fuente de agua viva, *fons vitae*. La imagen del río paradisiaco es la que abre, igualmente, el texto didáctico latino, transmitido anónimamente, *Speculum Virginum*, del siglo xii.<sup>46</sup>

acompañado, por cierto, de una miniatura de media página (la primera de doce ilustraciones),<sup>47</sup> cuyo sentido se discute en el propio texto (a finales del primero de los doce libros).<sup>48</sup> La imagen (fig. 1) forma parte del comentario del versículo 4,12 del *Cantar de los cantares*,<sup>49</sup> y se explica en el último monólogo de *Peregrinus* en el libro I y en los primeros tres cambios de diálogo del libro II. El autor no vuelve a hacer referencia en ningún otro pasaje al «paraíso místico». Representa, pues, el inicio del cuerpo del texto y tiene, por su posición, un valor programático.

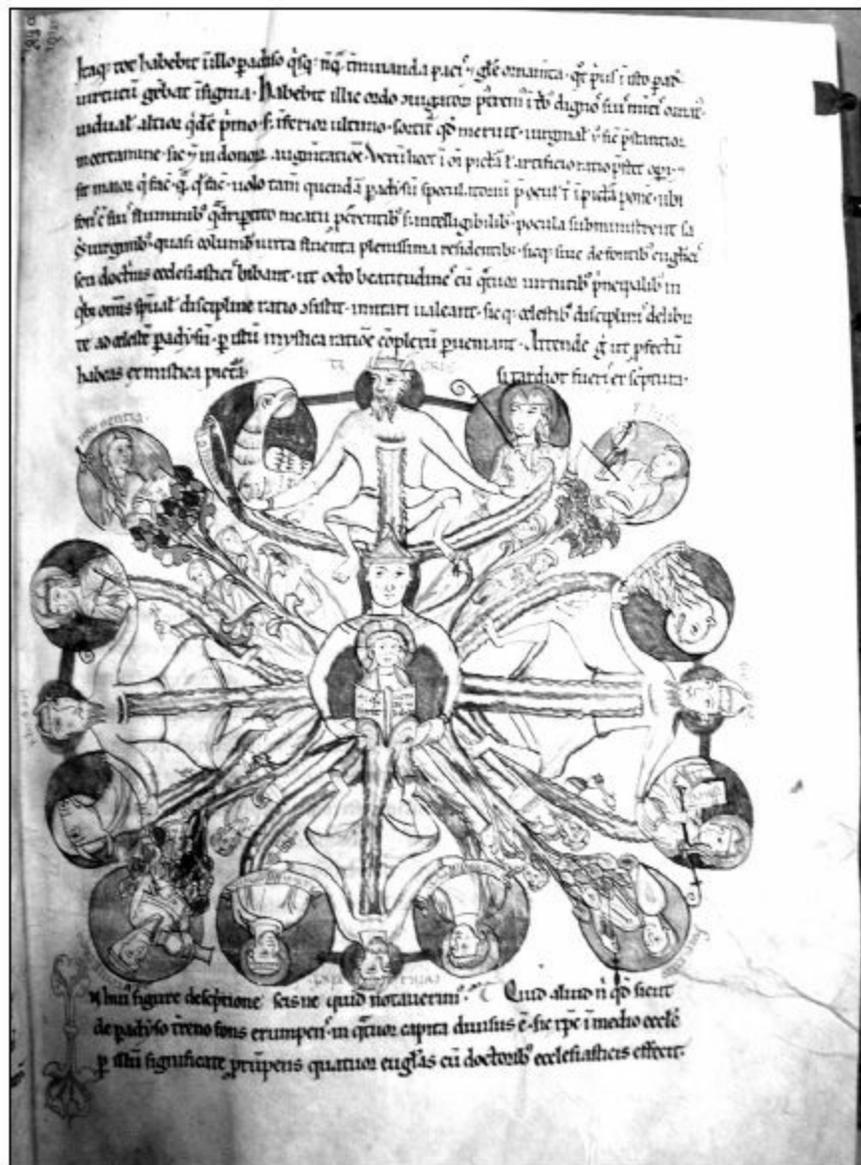


Fig. 1. *Speculum Virginum*, Baltimore, Walters Art Museum, manuscrito W, 72, folio 12r.

El *Speculum Virginum* se integra en el programa de formación, de índole estético-

espiritual, de la literatura en latín y alemán del siglo xii destinada a claustros de monjas. Esta literatura abarca varios textos, que se auto-presentan como «espejos», que deben fomentar el autoconocimiento de las destinatarias —esposas de Dios.<sup>50</sup> También el *Speculum Virginum* se dirige en esos términos a las *virgines Christi*, cosa que queda manifiesta no solamente por la epístola dedicatoria, la alocución colectiva y la explicación del título (*Epistula*, 38-60). Completamente esencial es la función que desempeña el diálogo, característica, en más de un sentido, de estos manuscritos miniados. En primer lugar, es dialogal la estructura formal del texto: se trata de una conversación didáctica articulada en doce libros que tiene lugar entre el presbítero Peregrinus y Theodora, una *virgo Christi*.<sup>51</sup> Se esparcen, repetidamente, un conjunto de meta-cuestiones llamadas a hacer más comprensible el sentido de lo que allí se dice. En segundo lugar, también se puede caracterizar como marcadamente dialogal la relación establecida entre el texto y la imagen. El texto lleva a un plano temático a las imágenes y a su función, y, en ocasiones, éstas se convierten en el objeto de conversación. Merecería un estudio detallado la cuestión de hasta qué punto la imagen del río paradisiaco, como también toda la imaginería y la programación del texto en general, podría estar bajo la influencia neoplatónica. De momento, Jutta Seyfarth expresó ya una suposición en este sentido cuando, en su introducción a la edición de la obra, estaba tratando de determinar su «lugar en la historia de las ciencias del espíritu». <sup>52</sup> Mis observaciones me llevan a abordar este tema desde la perspectiva de la estética de lo líquido que aquí seguimos. <sup>53</sup>

Hagamos, para empezar, unas puntualizaciones fundamentales acerca de la función de las imágenes. El propósito de las doce ilustraciones no es, en absoluto, puramente ornamental, sino que, en un plano hermenéutico, tienen los mismos derechos que el texto. Peregrinus, la figura docente que aparece dentro del texto, explica, en ocasiones, la función de las imágenes, como si él mismo fuera el iluminador reflexivo del manuscrito iconografiado. Él mismo explica por qué razón pone al final de sus comentarios verbales al paraíso místico, como una *pictura pre oculis: uolo tamen quendam paradisum speculatorium pre oculis tibi in pictura ponere* (I, 990-2). Su modo de formularlo sugiere que la imagen es un *speculum* del *speculum*, iluminándose ambos mutuamente, a fin de conducir a las esposas de Cristo hasta la «fuente de toda sabiduría», animándolas a la *imitatio Christi*. Con ello, la imagen persigue un fin expresamente cognitivo y participa también, como el texto, del sentido oculto: *Attende igitur, ut profectum habeas ex mistica pictura, si tardior ex scriptura* (I, 999-1000). Esa mediación visual *per*

*oculos* (X, 441) serviría de apoyo a la capacidad comprensiva, fomentando, justamente, el conocimiento de las cosas invisibles (X, 440); es más, todo lo visible, según la definición de san Pablo (*enigma et speculum*) tendría la función de aminorar la ceguera humana (*Epistula*, 53-55, y IV, 770-783). Por otra parte, las imágenes devienen objeto de conversación para los participantes en el diálogo que aparecen en el texto. Peregrinus pregunta a Theodora, al principio del libro II —es decir, después de haber contemplado la iluminación del texto con el río paradisiaco y meditado sobre las explicaciones de Peregrinus—, por las impresiones visuales que de ella ha recibido (II, 1-20). Tal pregunta la coloca, prácticamente, en el lugar de una espectadora sentada ante el códice, que reflexiona sobre su propia recepción del texto y de la imagen y que, mediante esa pregunta, es exhortada a examinar cómo es su comprensión. Esto constituye un rasgo fundamental de la obra, tanto autoconsciente como autorreflexivo.

La iluminación del río del paraíso (véase fig. 1) nos muestra a Cristo, a quien el texto ha calificado de *fons totius sapientie* (I, 962). El objeto icónico es el «paraíso místico», representado en forma de diagrama circular con una figura en el centro.<sup>54</sup> Consiste en una figura en su trono, representada aquí de medio cuerpo y que mantiene abrazado un medallón de Cristo. Del centro, y en sentido radial, salen los ríos del paraíso: Tigris, Guijón y Pisón, en dirección Norte, Este y Oeste, y, directamente del seno de Cristo, o bien, de entre sus piernas, por debajo de la rodilla, el Éufrates. Cada río tiene dos afluentes, designando cada uno de ellos a un evangelista y a un Padre de la Iglesia. También éstos están metidos en medallones que la personificación del río correspondiente sostiene, como era de esperar, en sus dos brazos. Allí, en la periferia del círculo y, en cierto modo, como emanaciones de la misma fuente principal, se encuentran los símbolos de los evangelistas y de los Padres de la Iglesia: Jerónimo, Ambrosio, Agustín y Gregorio. Visualizan el hecho de que la Biblia y los escritos patrísticos representen, en el sentido tradicional ya bosquejado, los «pozos», o las «fuentes», de donde los sedientos deben «beber». Theodora y las demás receptoras monacales de la obra son exhortadas, con ello, a meditar los textos correspondientes. Los frutos de tal ocupación se pueden ver, en progresión aritmética, igualmente como personificaciones, en la periferia del círculo.<sup>55</sup>

La figura central, Cristo, mantiene un libro abierto ante la vista de los espectadores (fig. 2). Con ello, ya la primera imagen de la obra tiene como tema el propio acto de leer —como la vía que lleva directamente a la fuente—, pudiéndose leer en él: *si q[ui]s sitit*

*veniat et bibat*. Se trata de una cita, abreviada, de Juan 7,37b-38 («¡Quien tenga sed, que venga a mí y beba! Del que crea en mí, como dice la Escritura, fluirán, de su cuerpo, torrentes de agua viva»).<sup>56</sup> El segundo versículo, no anotado verbalmente, se presenta de una forma visual: al menos un río del paraíso brota del cuerpo de Cristo. El texto interpreta esto del modo siguiente: así como del centro del paraíso nacen cuatro ríos, del centro de Cristo mana la corriente de la sabiduría y se multiplica en los corazones de los creyentes (I, 960-967). Esta interpretación podría concordar muy bien con una lectura mística de la ilustración en el contexto de la teología monástica del siglo xii, como defiende Greenhill Simmons.<sup>57</sup> La figura más grande, en cuyo regazo está sentado Cristo, sexualmente indefinida y que parece cambiar según los manuscritos, llevó a la autora a ver en dicha figura la representación del *anima fecunda*, que porta en su seno la *fons sapientiae*.<sup>58</sup> De este modo, aquélla estaría vinculada a la fuente de la vida y encarnaría a la criatura en el camino de vuelta hacia el origen.



Fig. 2. *Speculum Virginum*, Baltimore, Walters Art Museum, manuscrito W, 72, folio 12r, detalle.

Incluso quien no pueda compartir esta interpretación tendrá que reconocer, igualmente, que ya la ilustración primera de la obra, a la que puede adjudicarse una importancia especial, presenta, a los ojos de todos, el postulado neoplatónico del retorno a la fuente. Así, el *Speculum Virginum* estaría vinculado temáticamente, ya desde su ilustración inicial, a la recepción neoplatónica vigente en la Alta Edad Media por mediación de Escoto Eriúgena; no es difícil encontrar en toda la obra otras características, en su concepción, su composición y sus ilustraciones, que apuntan hacia lo mismo. La «vuelta al origen» constituye, por así decirlo, una estructura fundamental de la obra. Es objeto de enseñanza con la ayuda de abundantes imágenes bíblicas, cuyo trabajo traslaticio va vinculado a la lectura atenta del texto. El propio texto asume la labor

de alegorización. Además, esa directriz del retorno hacia Dios se expresa valiéndose de imágenes tanto verbales como pictóricas, las cuales constituyen toda una «metafórica del movimiento» (Heike Ebli). Este camino hacia Dios se entiende como una ascensión, como un correr, un seguir y progresar, como un orientarse, como una vía de atracción y crecimiento. Todos esos movimientos se caracterizan por su dirección vertical. Arriba está Dios, y todas las imágenes verbales de connotación positiva señalan hacia arriba, están vinculadas, pues, a Dios y muestran el retorno hacia el origen. La propia línea de movimiento aparece en forma de espiral, como un progreso ascendente. Este pensamiento nuclear está en la base incluso de la estructura formal del texto. El contenido del primer libro se retoma en los dos últimos libros, integrándolo y completándolo a un nivel más alto. De manera que, al final, el comienzo retorna —en cierto modo, en un plano superior— hacia el comienzo. Este movimiento retroactivo nos va dibujando, asimismo, ese tenso arco central, icónico-teológico, propio de la antropología cristiana. El hombre creado, originariamente, según la *imago Dei*, ha de restablecer, tras la caída en el pecado, esa imagen divina. La *Epistula* declara que ésta es, propiamente, la intención de la obra: precisamente la autocontemplación de las mujeres en el espejo del *speculum* y de las *similitudines* desplegadas en él debe agudizar su conciencia, una aspiración que también hace suya otro texto «especular» de la época.<sup>59</sup> La imagen inicial del primer libro visualiza cómo es la fuente ontológica, pero también la fuente literaria de todas las fuentes, y cartografía los caminos por los que todo lo emanado de ella puede encontrar la vía de regreso. Ése es el itinerario antropológico de la mística alemana medieval. Apenas podrá sorprender que los textos correspondientes lleven, incluso desde una perspectiva poetológica, esa impronta.

### Los textos y sus fuentes

Los modelos de esos ciclos circulatorios entrañan determinadas consecuencias para la comunicación verbal entre creador y criatura. Éstas han de ser consideradas dentro del contexto de las teorías sobre la literatura medieval, pues afectan al concepto de autoría de aquellos textos que se hacen derivar, explícitamente, autorizándose con ello, de una tal comunicación. Se trata, aquí, de dos interesantes casos que —en el marco de los conceptos de autoría historiados y a los cuales se ha dedicado en los últimos años, por parte de los medievalistas, mucha atención—<sup>60</sup> resultan especialmente instructivos, en cuanto representan a autoras «desprendidas» de su condición de autoras, en el sentido con que las designa como tales la historia de la literatura. Sin embargo, si se considera el concepto teológico de autor vigente en aquella época, que no adjudica a ningún hombre el rango de *creator ex nihilo*, queda patente que lo «propio» es, entre todas las otras dimensiones de la acción humana, una categoría de valor muy relativo,<sup>61</sup> que no confiere a un texto aquella autoridad que suscita en los lectores la obligación de hacer una lectura respetuosa del mismo. Esto sólo lo hace el recurso a las fuentes de las Escrituras y a la fuente divina de la que dimanar.

Por su condición de mujeres, ni Mechthild ni Hildegard participan en esa conversación teológica en que van tejiendo sus hilos generaciones y generaciones de hombres, transmitiéndola como un patrimonio común, que lleva incorporadas las añadiduras del propio escritor. Razón por la cual ellas no reclaman ser las escritoras de su texto.<sup>62</sup> Y, como monjas, tienen también un concepto de la posición subalterna que correspondería, en la génesis del texto, a un *scriptor* o una *schriberin* (escritora).<sup>63</sup> Tampoco quieren ser unas compiladoras, que dan una nueva forma textual a un material ya existente. Ni siquiera aspiran a esa posición. Quieren, aparentemente, menos, y, por ello, más: sus palabras brotan de la fuente. Pero esto lo dice el propio texto. Él mismo dispone a esa escritora que la historia de la literatura llama la autora. El texto nombra, como fuente suya, a Dios, y no a ningún ser humano, pues éste sería, él mismo, un ente «emanado» de otro. Así es como se construye el mito de una originalidad prácticamente autopoietica, que —desde el primer principio— hace de los seres humanos meros recipientes (en el sentido etimológico y literario del término). La exigencia neoplatónica de «vuelta al origen» tiene su correspondencia poetológica en la reconducción de los

propios textos a una circulación de carácter cósmico. Cuando la teoría literaria más se acerca a ello es al tratar de la inspiración.<sup>64</sup> Habría que diferenciar ese modelo de autoría desde la óptica de la historia de la transmisión de los textos. En el caso de Mechthild y de Hildegard, se plantean muy importantes cuestiones que tienen que ver con la historia del propio texto, como, por ejemplo: ¿qué procesos de redacción han guiado la puesta por escrito de los textos de los que hoy día disponemos? ¿Quién los llevó a término? En principio, y por razones distintas, en los dos casos hay que partir de una génesis del texto dinámica y basada en la partición del trabajo. Está claro que estas problematizaciones matizan el concepto de autoría aquí aplicable; lo único que yo pretendo es representármelo como un modelo fundamental, dentro del contexto de la estética literaria de lo líquido de influencias neoplatónicas.

#### La luz fluyente de la divinidad y el *Liber Scivias*

El modelo emanantista envía incluso al texto —¡al texto precisamente!— de vuelta hacia su origen. Los elementos paratextuales y los pasajes del mismo poetológicamente relevantes dejan huellas bien reconocibles de ese pensamiento sobre los orígenes. Habría que hacer un análisis sistemático de los mismos, lo cual es imposible en el marco de este trabajo. En este punto, son especialmente importantes las designaciones que los propios textos se dan a sí mismos, pero también los añadidos posteriores. El título *Das fließende Licht der Gottheit* (la luz fluyente de la divinidad) procede de la segunda parte del prólogo del texto atribuido a Mechthild von Magdeburg, el cual, según Neumann, es de la propia Mechthild.<sup>65</sup> El término *vliessen* (fluir) hace referencia a la luz de la divinidad que, de acuerdo con una analogía de lo líquido, se esparce a sí misma. Esa perspectiva del lenguaje parece casar muy bien con la determinación de la autoría del texto. El propio Dios —la fuente— nombra, en el diálogo, el título de la obra. El único pronombre posesivo usado aquí se refiere a su don, que él no puede guardarse para sí mismo. Esto está pensado de un modo neoplatónico; resulta interesante constatar que este modelo emanantista no cristiano parece experimentar aquí el relampagueo de una auto-emanación divina no realizada a propósito:<sup>66</sup>

*Dis bûch heisset ein vliessende licht der gotheit / „Eya herre got, wer hat dis bûch gemacht?“ „Ich han es gemacht an miner unmaht, wan ich mich an miner gabe nût enthalten mag“. „Eya herre, wie sol dis bûch heissen alleine ze dinen eren?“ „Es sol heissen ein vliessende licht miner gotheit in allû dú herzen, dú da lebent ane valscheit“.*

[Este libro se llama una luz fluyente de la divinidad / Y bien, Señor Dios, ¿quién ha hecho este libro? —Yo lo

he hecho por mi impotencia, por no poder abstenerme de dispensar mi don. —Ay, Señor, ¿y cómo debe el libro llamarse, para tu gloria? —Se ha de llamar Luz que fluye de mi divinidad a todos los corazones que ahí viven sin falsedad alguna.]<sup>67</sup>

El posterior redactor de la edición, que abarca del libro I al VI, se adhiere a esa afirmación del origen. En el capítulo suplementario (VI, 43) probablemente incorporado por él a la obra, deja patente, una vez más, de una forma concluyente —en una especie de epílogo, que retoma, resumiéndolo, el principio— el «fluido» del texto.<sup>68</sup> Es un camino de emanación que lleva, directamente, de la divinidad al corazón de Mechthild, de donde ella ha bebido lo que ha transcrito con sus propias manos. El atributo de la fuente viva nos evoca a Cristo como *fons vitae* y los pasajes del escrito antes mencionados. Es difícil que se pueda definir con menos reservas la autoridad que esto da a *Das fliessende Licht der Gottheit*:

*XLIII. Disú schrift ist us got gevlossen.*

*Dise schrift, die in disem buche stat, die ist gevlossen us von der lebenden gotheit in swester Mehtilden herze und ist also getrüwelich hie gesetzt, alse si us von irme herzen gegeben ist von gotte und geschriben mit iren henden. Deo gratias.*

[Cap. XLVIII. Este escrito ha fluido de Dios hacia nosotros.

La escritura encerrada en este libro ha fluido desde el Dios viviente sobre el corazón de la hermana Mechthild y ha sido comunicada aquí con toda fidelidad, desde su corazón, como donación de Dios, y confeccionada con sus manos. Deo gratias.]<sup>69</sup>

El capítulo descriptivo, del libro IV, el cap. 13, no puesto en boca de ningún Dios ni remitido a intervenciones de algún redactor, entraña un cierto contraste con lo que aquí hemos considerado. Da más peso al yo humano como instancia responsable del texto, pero, con todo, también esta descripción sigue insistiendo en el carácter mediador del hombre.

*XIII. Die schrift dis buches ist gesehen, gehoret unde bevunden an allen lidern / Ich enkan noch mag nit schreiben, ich sehe es mit den ogen miner sele und hore es mit den oren mines ewigen geistes und bevinde in allen liden mines lichamen die kraft des heiligen geistes.*

[Cap. XIII. La escritura de este libro ha sido vista, oída y recibida, con admiración, en todos sus cantos.

Yo misma no puedo escribir nada, lo veo con los ojos de mi alma y lo oigo con los oídos del mi espíritu eterno y siento en todos los miembros de mi cuerpo la fuerza del espíritu sagrado.]<sup>70</sup>

La propia génesis del texto debería constituir un caso especial e ideal de receptividad —en el sentido de ser receptáculo—. En el mejor de los casos, posibilita una interacción entre Dios y el hombre representada en imágenes de procesos circulatorios. Si la

voluntad propia no obtura al «pequeño vasito» que encarna el ser humano, entonces aquello fluye hacia él tal cual el mismo Dios lo produce, a partir de su sola y única cualidad fontal.

*Der grosse úbervlus gotlicher minne, der niemer stille stat, der vlússet iemer me ane underlas und ane aller hande arbeit mit also sussem vlusse iemer unverdrossen, das únser clein vesselin vol und úbervlússig wirt; wellen wir es nit verstopfen mit eigenem willen, so vlússet únser vesselin iemer úber von gottes gabe.*

[El magno fluido del amor divino, que nunca está parado, que emana siempre, sin pausa y sin trabajo alguno de manos, siempre infatigable y jovial, de manera que nuestro pequeño vasito se colma a rebosar; si nosotros no lo obturamos con nuestra propia voluntad, nuestro pequeño vaso rebosa siempre de ese don de Dios.]<sup>71</sup>

La determinación del autor y de la fuente, tal como se propone hacer *Das fliessende Licht*, la encontramos ya en el *Liber Scivias*, de Hildegard von Bingen. También aquí se trata de un texto «emanado» de Dios, como muestra el encabezamiento de su Prólogo: *Protetificatio veracivm visionvm a Deo fluentivm*.<sup>72</sup> La visionaria explica ese título en una carta a Wibert von Gembloux, es decir, treinta años después, más o menos, de la génesis de la obra. Ella habría experimentado, en una visión, que su libro *per viam luminis prolatus est, non alia doctrina*. En este caso, es la propia escritora la que se auto-perfila como un simple *medium*.<sup>73</sup> De esto se desprende el trasfondo decisivo para un estatus tan fascinante como irritante del sujeto. Que mezcla el anonadamiento de la autonomía autorial con una participación —ganada precisamente con ello— en la génesis de un texto concebido como algo extremadamente fluido.

El códice, iluminado, de Rupertsberg del *Liber Scivias* muestra la estética de lo líquido desde la perspectiva de una obra que se revela, consecuentemente, como fruto de una visión. La imagen de la autora que preside el libro (fig. 3) muestra a la visionaria en el conocido escenario que nos hace imaginar la génesis del texto, todavía sin relación alguna con el contenido concreto de la visión.<sup>74</sup> Mientras que la primera miniatura del cuerpo del texto, que aparece en la hoja siguiente (fig. 4) presenta ya un contenido definido, enseñando varias figuras que son interpretadas en la primera visión. Ambas ilustraciones están vinculadas iconográficamente mediante un elemento que salta enseguida a la vista y que permite elaborar algún meta-enunciado acerca de la génesis del texto. Se trata de una irradiación luminosa efectuada en oro y que cae vertical sobre una de las figuras. En los dos casos, la hemos de referir, como yo intento señalar, tanto al texto como a la figura.

La imagen programática de la autora nos muestra a una escribiente sobre cuya cabeza

confluye una corriente de rayos propios de Pentecostés y que brillan en sus ojos (fig. 5)<sup>75</sup>. La iconografía está avalada por la autoridad de la tradición al representar el Pentecostés, los retratos de los evangelistas y de los Padres de la Iglesia.<sup>76</sup> El prólogo explica el tiempo y las circunstancias emocionales existentes cuando apareció la visión y empezaron a fluir imágenes y palabras. El yo informa, ya desde el principio, que habría recibido la celeste visión con un gran temor *magno timore et tremula intentione*.



Fig. 3. Hildegard de Bingen, *Liber Scivias*, Abadía de St. Hildegard Eibingen, copia del códice de Rupertsberg, en torno a 1180, prólogo, folio 1.

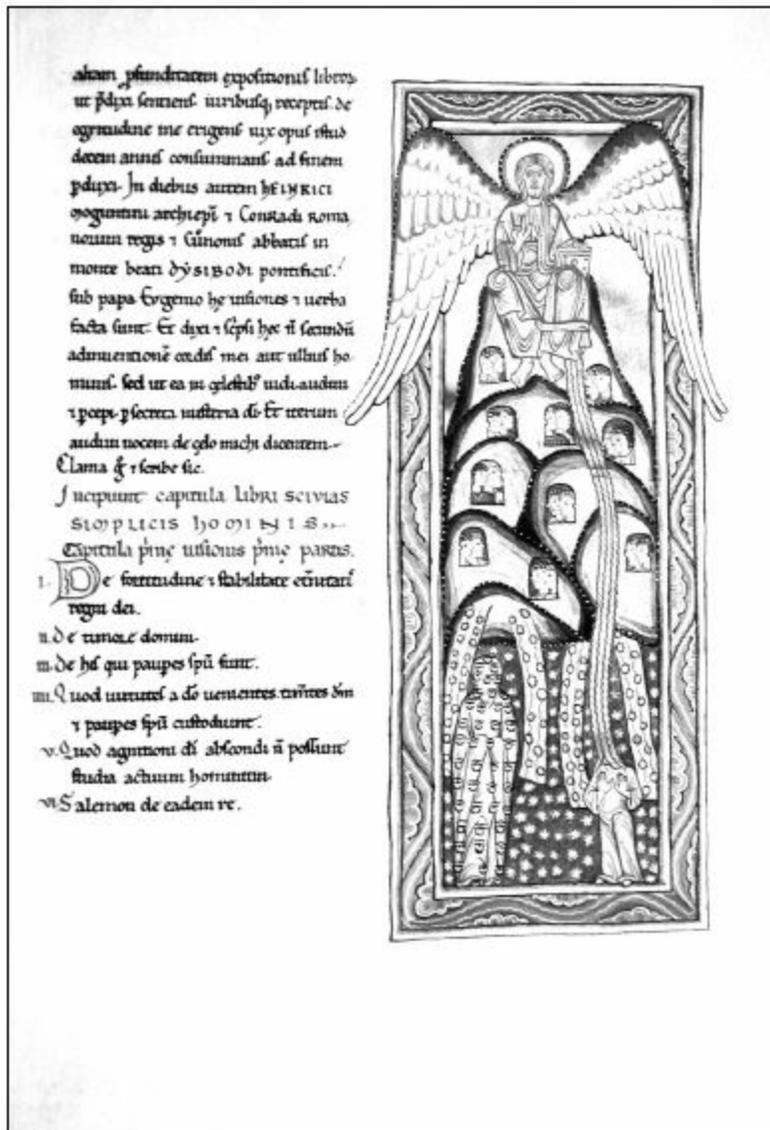


Fig. 4. Hildegard de Bingen, *Liber Sciuas*, Abadía de St. Hildegard Eibingen, copia del códice de Rupertsberg, en torno a 1180, Visio 1, 1, folio 2.



*Fig. 5. Hildegard de Bingen, Liber Scivias, Abadía de St. Hildegard Eibingen, copia del códice de Rupertsberg, en torno a 1180, prólogo, folio 1, detalle.*



Fig. 6. Hildegard de Bingen, *Liber Scivias*, Abadía de St. Hildegard Eibingen, copia del códice de Rupertsberg, en torno a 1180, *Visio 1, 1*, detalle.

ET ECCE quadragesimo tertio temporalis cursus mei anno, cum caelesti visioni magno timore et tremula intentione inhaerem, uidi maximum splendorum, in quo facta est uox de caelo ad me dicens.<sup>77</sup>

La segunda ilustración, que nos muestra una figura en medio de un torrente que irradia del Espíritu, configura el concepto de una forma aún más consecuente. La miniatura sobre la primera Visión (fig. 6) nos presenta, en la mitad izquierda de la ilustración, una figura vestida con un hábito azul lleno de ojos. El texto de la visión designa a la figura como *timor domini* y alude a quienes, vigilantes, se autoprotegen.<sup>78</sup> En la parte de debajo de la derecha de la imagen hay otra figura con las manos en postura de oración. El texto señala que se trata de una figura juvenil perteneciente a los

*pauperes spiritu* y cuyas características son la *simplicitas* y la *sobrietas*.<sup>79</sup> Como hace observar el texto, no se puede reconocer ningún otro rostro; de hecho, toda la cabeza queda difuminada en un torrente de oro que fluye hacia abajo procedente del seno de una figura entronizada en el segmento superior de la ilustración. El gesto de bendecir, la actitud mayestática de toda ella y el libro que sostiene en la mano izquierda revelan que la figura irradiante es Cristo, evocando la composición toda el contexto del Apocalipsis traído al tiempo de ahora. El torrente de oro, que cae vertical y que inunda la figura, corresponde a aquella «corriente de aguas vivas, claras como el cristal» que Juan ve manar del trono de Dios y del Cordero (Apocalipsis 22,1-5).<sup>80</sup>

El sermón 69 de Johannes Tauler toma como tema la imagen de esta Visión, cuando él está predicando a monjas de un convento de Colonia. Es evidente que tienen el cuadro colgado en su refectorio, documentándose así no meramente una posterior recepción de tal iconografía, sino que justamente el sermón de Tauler nos revela, más bien, como ha hecho patente Jeffrey Hamburger, una reacción ante la praxis imaginera de los conventos de mujeres.<sup>81</sup> La interpretación de Tauler insiste en aquel elemento que llama la atención, el torrente de oro que cae sobre la «pobreza de espíritu». Explica las relaciones de propiedad ahí indicadas basándose en aquel cuerpo totalmente unido al torrente que cae, un cuerpo híbrido, hecho de Dios y de hombre. Ya no aparece la parte esencial del mismo —cabeza y rostro—, y, en su lugar, no hay más que puro oro, es decir, la indefinible divinidad. Ésta se habría convertido en la cabeza de la figura, o bien —visto de otro modo—, la pobreza de espíritu ya no se pertenece a sí misma: su cabeza «es propia de Dios».

*Und do stet ein anders bi in einem bleichen kleide mit uf gehalten henden, und stont alle beide barfus, und dis enhat nüt hobtes; wan ob disem stot die gotheit in einem luteren klaren golde, und das enhat nüt formliches antlites denne ein luter golt und meint die unbekentliche gotheit, und dem fliessent clare unden uf dis bilde in des hobtes stat, und die gotheit die ist sin hobet, und meint das bilde das wore blosse armute des geistes des hobet ist Got eigen.*

[Y ahí está otra figura, en hábitos blancos y con las manos alzadas, y las dos figuras están descalzas, y ésta no tiene cabeza; por encima de ésta se encuentra la divinidad, inundada de oro puro, y ella no tiene la cara reconocible, en su lugar no se ve sino oro, que quiere decir la indefinible divinidad, y sobre ella fluye una claridad que oculta la cabeza, y todo el cuadro quiere decir que la cabeza del pobre de espíritu es propia de Dios.]<sup>82</sup>

¿Pero qué representan las dos figuras del segmento inferior del cuadro? ¿Y hasta qué punto tiene esto algo que ver, directamente, con la anterior imagen de la autora? Esa

representación puede ser interpretada como una segunda imagen de la autora. En contraste con la primera imagen, «oficial», de la autora, sin relación con el contenido de la obra, esta última está encuadrada en la obra visionaria. Si la ilustración que abre el libro nos revela las circunstancias de la escritura y del dictado de la misma con ayuda del secretario Volmar, Hildegard aparece en una meta-posición definida, más bien, desde una perspectiva exterior. La primera miniatura temática, en cambio, nos presenta a ese par de figuras que son el «temor de Dios» y la «pobreza de espíritu», que visualizan las condiciones internas en las que surge el *Liber Scivias*. Muestran, de forma combinada, la actitud de la visionaria, cuya cabeza no sólo está vinculada directamente a la fuente, sino que es inundada con sus efluvios y poseída por ella. Esta interpretación puede apoyarse en las especificaciones que el propio yo se hace a sí mismo en el Prólogo (*magno timore*, en el folio 1) y en el paratexto de la Visión 1,1 (*Incipiunt capitula libri scivias simplicis hominis*, del folio nº 2). Ambas figuras nos revelan, en cierta manera de un modo sinóptico, al yo humano en su vuelta a la fuente, o —si se lo quiere llamar así— al río paradisiaco que mana del seno de Cristo.

### «Liquid Modernity»: estética, antropología y sociología

La estética de lo líquido bosquejada ha evidenciado la existencia de una serie de procesos de desposesión y autorización que definen esencialmente el status del sujeto creador. Cosa que trasciende tanto la literatura como también los límites de las distintas épocas. Hay que volver a pensar las imágenes, sobre todo las poderosas imágenes tradicionales del tipo de las llamadas *ákheiropoiētoi* (literalmente, «imágenes no hechas por mano humana» y que se interpretan como artefactos producidos directamente por Cristo) partiendo de una forma de génesis similar y teniendo en cuenta un contexto en que lo propio del creador en el proceso de creación se ve transformado.<sup>83</sup> Esto vale también, por ejemplo, en el caso del famoso autorretrato, hecho a la manera de Cristo, de Durero (Múnich, 1500), que se sirve, pictóricamente, del mitologema del origen y su simbolismo.<sup>84</sup> Por consiguiente, no sólo desde una perspectiva moderna se hace patente que una obra «emanada de Dios» y una concepción del hombre totalmente mediatizada por Él son relevantes para una teoría cultural que habla de la falta de autoría, o bien de una autoría humana elevada al exponente de lo sagrado. La *autopoiesis* de textos e imágenes, conceptualizada en la poesía religiosa, queda, así, integrada, *avant la lettre*, en una teoría del arte que priva al hombre de su poder dándole, al mismo tiempo, plenos poderes.

El cambio del siglo xx y la búsqueda de la fuente de las imágenes

En otro lugar he intentado ya mostrar cómo las primeras décadas del siglo xx trataron de renovar la estética del arte y asimismo la antropología medicinal y filosófica. Recurriendo, para ello, a una concepción de la creatividad que tiene en consideración posibles corrimientos de fronteras en la conciencia humana, con una base incluso religiosa.<sup>85</sup> La curiosidad cultural de la época trató de averiguar las vinculaciones más íntimas existentes entre la creación artística y el sujeto humano que la produce.<sup>86</sup> Con una cuestión central en torno a una producción de imágenes mentales lo más *originaria* posible, conforme al nuevo grado de acceso a sus fuentes y a las condiciones mentales de la creatividad en general. Las revoluciones vanguardistas de comienzos de siglo no se ven impulsadas únicamente, en absoluto, por masivos afanes iconoclastas. Las rupturas con lo tradicional vienen emparejadas con una serie de continuidades respecto a los medios que históricamente habían sido empleados y que quedaban manifiestos en las

representaciones y visualizaciones visionarias. Suscitan un especial interés las visionarias y místicas medievales. Representantes de la filosofía, de la psiquiatría, del psicoanálisis, de las artes plásticas y de la literatura se sienten movidos a reflexionar sobre la fuente de esas imágenes que, súbitamente, centellean en la conciencia humana.<sup>87</sup> ¿En qué relación causal recíproca se encuentran las imágenes del interior de la mente y las artísticamente configuradas? Desencadenó una gran fascinación la producción icónica de seres humanos inmersos en «otros» estados de conciencia, pre-rationales o no-rationales. Comenzaron a interesar no sólo los dibujos infantiles, el arte de los llamados «primitivos» o el de los «enfermos mentales». Artistas y filósofos empezaron a experimentar incluso consigo mismos, con la ayuda de la mescalina, el opio o el hachís, a fin de averiguar la creatividad de una mente debilitada, a propósito, en sus funciones de control. Los surrealistas, animados por los conocimientos proporcionados por el psicoanálisis, hicieron una técnica artística de la búsqueda de un acceso al inconsciente, practicando un procedimiento de escritura no-racional, como, por ejemplo, la *écriture automatique*.

Las primeras monografías de los psiquiatras Walther Morgenthaler (1921) y Hans Prinzhorn (1922) acerca del arte de los esquizofrénicos supusieron, en este sentido, un fuerte impulso y tuvieron una difusión sorprendente.<sup>88</sup> Estimularon, tanto en las artes plásticas como también en la literatura francesa y alemana, una intensa confrontación con la pregunta sobre qué es, propiamente, el arte. Pronto se hicieron sentir llamadas a la elaboración de proyectos de realidad trans-rationales, que conectaban con enunciados anteriores de Paul Klee. Ya en 1912 había llamado esto la atención sobre los «primerísimos inicios del arte» en las habitaciones de los niños, en las colecciones etnográficas y, justamente, también en los «dibujos de los enfermos mentales».<sup>89</sup> En este sentido, los surrealistas parisienses proclamaban, en los años 20, la autonomía artística de los enfermos mentales, y André Breton escribirá, en 1925, una carta abierta a los médicos-jefe de las clínicas psiquiátricas, en donde legitima las concepciones de realidad de los «fous»: *Sans insister sur le caractère parfaitement génial des manifestations de certains fous, dans la mesure où nous sommes aptes à les apprécier, nous affirmons la légitimité absolue de leur conception de la réalité, et de tous les actes qui en découlent.*<sup>90</sup> Tanto en las observaciones de Klee como también en el grito de guerra de Breton se expresa la necesidad de trascender la realidad, que Klee ha acuñado, para sí mismo, en la fórmula: «Se abandona esta región de aquí y se construye, a cambio, una más allá, que pueda ser un sí total».<sup>91</sup> A finales de la Segunda Guerra Mundial, Jean

Dubuffet dará al arte de los esquizofrénicos el calificativo enfático de *art brut*, ya que los artistas del *art brut* serían inmunes a todo «mimetismo» (incluso al intelectual), bebiendo «de su propio interior», sin ser desviados hacia los «lugares comunes del arte clásico o del arte en este momento actual». <sup>92</sup> Por lo que Dubuffet prefería ese arte al establecido, considerándolo especialmente auténtico y creativamente no falsificado.

Todas estas tentativas tenían como meta ampliar una imagen del mundo que había sido acuñada por una conciencia anquilosada en la racionalidad y en el dualismo materia-espíritu. Las fronteras de lo cognoscible debían «difuminarse», a fin de admitir, en el hombre y en la realidad que le es perceptible, nuevas dimensiones mentales y emocionales. El ocuparse de la mística medieval, y, sobre todo, de su antropología y su concepción del sujeto, que había experimentado un renacimiento, encajaba a la perfección en ese marco de revoluciones puestas en marcha en Europa desde comienzos del siglo xx y que ni en lo artístico ni en lo sociológico quedaron extinguidas con la Segunda Guerra Mundial. Todo lo contrario. Como deja patente, con toda contundencia, la sociología moderna, en la época de posguerra no hay ningún ámbito social que se vea excluido de esos procesos de transformación y disolución, favorecidos por la marcha de la economía. Y difícilmente se podría considerar casual el hecho de que ella vuelva a emplear, en su análisis de la situación, la metáfora de lo líquido.

Aquí nos encontramos de nuevo con la movilidad e inestabilidad del agua como paradigma de todo lo que fluye, y que predestina a esa expresión de lo líquido a convertirse, metonímicamente, en una caracterización de los desarrollos sociales modernos. Así, Zygmunt Bauman, uno de los más renombrados sociólogos contemporáneos, cuando trata de describir las disoluciones estructurales modernas y posmodernas recurre a la expresión inglesa *liquid*. Caracteriza, por ejemplo, como «fluidas» las estructuras relacionales y sociales, que se encuentran en un proceso continuo de formación, y la fragilidad, en el Occidente posindustrializado, de los encajes vitales, privados y sociales. <sup>93</sup> La «licuefacción», en el aspecto social, económico o ético-religioso, que, junto con la concepción de Karl Popper sobre la «sociedad abierta» y «sus enemigos», adquiere una dimensión histórica en profundidad que va más allá de los límites del siglo xx, está en una relación causal con el moderno pluralismo occidental.

La estética moderna y posmoderna no puede desligarse de las vías indicadas de la vanguardia artística de principios de siglo xx y de las transformaciones sociológicas. Desde finales de los 50, grupos de artistas americanos y europeos piden una

dinamización en lo artístico y en lo social. El concepto de «líquido» se convierte en etiqueta de ciertos grupos de artistas, mientras que algunas personalidades artísticas incluyen, explícitamente, en sus producciones artísticas y sociales, determinados aspectos, materiales e institucionales, que tienen que ver con la «licuefacción». De modo que tanto «Fluxus» como también Joseph Beuys pertenecen a la historia de los modelos sobre la licuación, en el ámbito de la teoría de los *media* y del arte.

#### «Fluxus», Joseph Beuys y la «licuefacción»

Partiendo de iniciativas relacionadas con composiciones musicales de John Cage e instalaciones de Nam June Paik se formó, en EE. UU. de finales de los 50, la orientación artística, iconoclasta y radicalmente experimental, conocida con el nombre de «Fluxus». El primer festival europeo de «Fluxus» tuvo lugar, en 1962, en Wiesbaden. Las raíces del movimiento hay que buscarlas en las revoluciones de orientación (auto)experimental y amigas de la provocación del siglo xx, que no sólo exploran otras fuentes de inspiración y medios tecnológicos (fotografía, radio, televisión), sino que cuestionan también las secciones tradicionales del arte. El nombre del grupo, «Fluxus» (término latino de «flujo») era todo un programa: deberían confluir e imbricarse recíprocamente tanto las fronteras entre las distintas disciplinas artísticas como las existentes entre los artistas y el público. Este grupo neodadaísta, de *action art*, es decididamente *performative*, poniendo una serie de procesos, acontecimientos y sucesos como centro de su actividad artística.

Cuando Joseph Beuys (1921-1986) topó con el grupo,<sup>94</sup> amplió el horizonte de su reflexión hacia, por un lado, la historia de la cultura y de la religión, y, por otro, la actualidad sociopolítica concreta. Pues, para Beuys, antes ya de su participación en «Fluxus», el aspecto transformador, tan importante en lo material y en lo espiritual, constituía una categoría importante, incluso en el plano teórico. Los motivos para su valoración de las cosas son de naturaleza cristiana y antroposófica, dándose a conocer, sobre todo, en sus primeras obras.<sup>95</sup> El dibujo *Golgotha* (hacia 1951), por ejemplo, gira en torno al acontecimiento clave en la historia de la evolución, la transformación, recíproca, de materia y espíritu. La figura de Cristo en la parte inferior de la lámina no ejecuta un movimiento de ascensión, sino, más bien, de descenso, hasta el interior de la materia, solidificada y, de nuevo, licuable.

A partir de 1964 se distanció, visiblemente, del grupo y emprendió un conjunto de

acciones individuales, de cuño cúlctico-litúrgico. Para ello, Beuys se sirvió de un repertorio de formas expresivas, en parte tradicionales y, en parte, vanguardistas, que deberían hacer experimentar una vez más, en la sociedad moderna, conexiones arquetípicas, míticas y mágico-religiosas. Con ello, Joseph Beuys, artista y reformador social, se alineó con las personalidades artísticas más influyentes y controvertidas del siglo pasado.<sup>96</sup> Algo similar a lo que Picasso había aportado para la revolución del lenguaje formal se puede decir de Beuys respecto a la aspiración, cultural y filosófico-social, que encierra su arte y su carácter performativo, que se resiste a todo lo museístico. Lo esencial en él —los momentos del proceso, transformadores— no se deja fijar. El acento que pone en lo líquido deja su huella en la elección de los materiales, que quedan fuera del canon estético clásico. Prefiere materiales que dispongan de un valor interior, energético y que estén íntimamente vinculados con el calor y el frío: fieltro, aceite, manteca, miel y agua. En situaciones estáticas, su capacidad de reacción física permanece oculta en la materia; sólo una concepción dinámica del arte puede visualizar el proceso de transformación. Éste puede caracterizarse, en lo físico, como licuación, maleabilidad y calentamiento, o bien solidificación, coagulación y enfriamiento. Esa disposición de la materia tiene que ser entendida, en más de un aspecto, alegóricamente. Un ejemplo son las numerosas instalaciones con materia grasa, a las que pertenecen aquellas con las *twintowers* «Cosmos und Damian» (1974). Beuys ve en ellas una solidificación del capital, es decir, una especie de estado terminal, comparado con la creatividad, visualizada en lo capaz de circulación (por tanto, también en el dinero). Beuys proyectó esa visión de torres de grasa, líquidas en potencia. Un buen ejemplo de su concepción fue también la *Bomba de miel en el lugar de trabajo* (*documenta* Kassel, 1977), una instalación cinética, que, sirviéndose de un material como la miel, celebra — en medio del ambiente cotidiano de los hombres— la circulación de la energía.

Lo líquido determina, cualitativamente, la producción de Beuys. Tras la disolución de «Fluxus», se politiza, a ojos vistas, la concepción artística de Beuys, ampliando sus dimensiones sociales. Hasta su muerte, en 1986, Beuys proseguirá impertérrito con su concepción del hombre como «obra de arte total», siendo evidentes sus implícitas referencias retrospectivas a la antropología místico-cristiana y antroposófica. El arte de Beuys se apoya en una idea de desarrollo y salvación. Realiza una «licuación» de lo solidificado, que él vuelve a poner en circulación, a nivel microcósmico y macrocósmico. La verdadera clave de los ciclos circulatorios —dicho con más precisión: los movimientos

evolutivos en espiral— del interior de esa concepción ampliada del arte es una estética difuminadora de las fronteras existentes entre el objeto artístico y el sujeto productor del arte. El mundo de la vida individual y social del ser humano es concebido como «obra», en cuya construcción cada hombre aporta algo y así, como artista y co-configurador, va realizando su libertad. En esto, el arte es un *medium* del pensamiento materializado, icónico, experimentable a los sentidos. Siendo así, según Beuys, hay que sacar capital de ello: el «calor social», que licúa lo graso, mete al «capital de la creatividad» en un ciclo circulatorio que integra al propio hombre, convirtiéndolo en una obra de arte total.

Recapitulando lo dicho: se puede reconocer lo mucho que la estética de lo líquido de Beuys está anclada en la materialidad. Su concepción de lo plástico, sobre todo de la «plasticidad social» está profundamente marcada por ello, emancipándose de la escultura o imaginería clásica, y, por ende, de su traducción, en sentido estricto, en las cátedras docentes. La plasticidad está en correspondencia, según Beuys, «con la imagen orgánica del interior».<sup>97</sup> Una piedra en la que, por la obra de un glaciar, surgiera «un hondo surco» correspondería a lo que es una escultura, mientras que un hueso, que encierra en sí mismo una liquidez solidificada, sería, en cambio, un elemento plástico: «Todo lo posteriormente endurecido en la fisiología humana proviene, originariamente, de un proceso de intercambio de fluidos, que se puede, además, seguir, con toda nitidez —en la embriología—, hasta sus orígenes. Y, poco a poco, eso se solidifica, a partir de un proceso de movimiento general de fluidos, a partir de un principio de evolución fundamental, que implica movimiento». Y, en opinión de Beuys, eso sería, en el fondo, algo completamente distinto de lo que es un proceso de esculpido. El escultor cincelaría sus formas en algo sólido, dado ya de antemano, procediendo, la mayoría de las veces, según reglas geométricas. Otra cosa sería moldear algo plástico, por ejemplo, la arcilla, que, en el fondo, equivaldría a trabajar con una viscosidad rígida. Por ello, sigue diciendo Beuys, él habría empleado también material graso, pues éste es aún más ligero y maleable, tiende más, con el calor adecuado, al estado de líquido. El frío o el calor codeterminan, así pues, si lo graso se licua como aceite o bien se solidifica, volviéndose más o menos duro. Por tanto, lo líquido no sólo se convierte en una cualidad determinante de su labor artística, sino, también, en una categoría teóricamente importante.



## IV. Arrobamientos de los escritores y contemporaneidad mística\*

Dominique de Courcelles

A Tom Conley

He vivido años a la sombra de las santas,  
sin creer que poeta, sabio o loco jamás  
pudiera igualarlas.  
Cioran

Es místico aquel o aquella que no puede dejar de caminar y que, con la certeza de lo que le falta, sabe de cada lugar y de cada objeto que no es esto, que no podemos residir aquí ni contentarnos con eso.

Michel de Certeau

Lectores o traductores de los místicos, quienes escriben —y tomaré aquí el ejemplo de Michel de Certeau (1925-1986), religioso jesuita e historiador, y el ejemplo como contrapunto de Claude Louis-Combet (nacido en 1932), editor de textos espirituales, filósofo y poeta— creen encontrar en una práctica, denominada mística, una palabra sin modelo, de la lengua, inconmensurable e indecible. A esta palabra sin modelo es a la que la obra teórica y crítica de Michel de Certeau se esfuerza por aportar algunos contornos, por ejemplo en la *Fable mystique*<sup>1</sup>, de y a esta palabra inconmensurable e indecible es a la que la obra literaria de Claude Louis-Combet se esfuerza por dar un cuerpo nuevo, renovado de escritura, por desviación o por eco. Ambos, cada uno en su propia medida, siempre sabia y estética, están enamorados del verbo, enamorados de la lengua que manejan, tanto el uno como el otro, con perfección hasta el vértigo de sí. Ambos encuentran en ella su propio deseo de ruptura, su propio deseo viajero.

Dos textos han servido de fundamento a mi reflexión sobre esta creación contemporánea, crítica y literaria: *Extase blanche* de Michel de Certeau, que figura al final de la recopilación *La faiblesse de croire*<sup>2</sup> de 1987, pero aparecido desde 1983 en un número de *Traverses* titulado *L'Obscène*<sup>3</sup> y que es totalmente extraño dentro de su obra, y *L'Âge de Rose*<sup>4</sup> de Claude Louis-Combet, de 1997, que precede a su explícito *Recours au mythe*<sup>5</sup> de 1998.

i.

Desde un primer momento se plantea la cuestión de la contemporaneidad de su creación lingüística. ¿Estos escritores son de algún modo contemporáneos de las obras de mística que se apropian, que engloban en su escritura? El espectador que contempla las obras de pintura o de escultura no experimenta ninguna contemporaneidad; no es porque analice o porque sea conmovido por un paisaje de Patinir, una escena lugareña de Brueghel, una figura del Greco o por el rostro de Virgen de Antonello de Messina, por lo que olvida la distancia de su mirada respecto de los personajes y de la naturaleza representada y, por supuesto, de los autores. Pero es verdad que un día, en el Castellvecchio de Verona, sentí la quemadura de la mirada negra ardiente de fray Girolamo Savonarola, como salida de su marco, emergiendo de la superficie de pintura; al volver algunos años más tarde al mismo lugar, no volví a encontrar la misma experiencia. Pascal declaró en sus *Pensées*: «Toda historia que no es contemporánea es sospechosa»<sup>6</sup>.

Para los escritores arrebatados por los místicos, no hay distancia, separación, intervalo demasiado grande entre el tiempo del acontecimiento y el tiempo del enunciado producido por la enunciación que tiene en cuenta este acontecimiento en su escritura. El acontecimiento pasado que cuentan es contemporáneo de otro futuro. La percepción de una experiencia otra, más allá o más acá de todo espacio cognoscible, ¿no se acompaña de un sentimiento de nostalgia con respecto a la santidad? Lo cual puede modificar radicalmente un itinerario personal, toda una vida, trastornar la relación con la literatura, inspirar la búsqueda de un origen renovado.

Para el escritor que encierra aquellos libros en su biblioteca, la mística es así objeto de un desvío. A las grandes figuras místicas, los escritores contemporáneos han asignado a veces una función imprevista de intercesor. ¿Por qué Michel de Certeau, poco antes de su muerte, se apodera de la figura del monje Simeón para un último *Extase blanche*? ¿Por qué Claude Louis-Combet funda su propia mitología en Rosa de Lima para una mito-biografía? ¿Podemos escribir apoderándonos de la obra mística como acontecimiento de contemporaneidad sin nostalgia profunda con respecto a la santidad, o tal vez movidos por el único deseo de viajar por las profundas oscuridades del yo? La obra mística es así puesta en estado de virtualidad figural.

Escritura y lectura así constantemente trenzadas en el curso de los siglos, en un singular y eficaz entrelazamiento, hacen de los místicos personajes todavía vivos, y de los escritores, que son sus traductores y sus lectores, productores de libros

constantemente contemporáneos a la historia que cuentan y que producen contándola. Me acuerdo de que, buscando el recuerdo de Ausiàs March en Valencia, me sorprendí tocando un trozo determinado de muralla valenciana, con el fin de tocar su mano por medio de la muralla interpuesta, aquella mano que escribió, por ejemplo, los *Cants de mort*. Leer/escribir, escribir/leer se entrelazan, en «figura que lleva ausencia y presencia», decía una vez más Pascal. ¿Qué es el escritor en su propio tiempo? ¿Envolviendo en su tiempo el del otro? ¿O a la inversa, englobado por él? ¿Tocando y siendo tocado por lo místico?

Merleau-Ponty escribe: «En efecto es cierto que no podría percibir disposiciones temporales sin un antes y un después, que, para percibir la relación de los tres términos, hace falta que no me confunda con ninguno de ellos, y que el tiempo finalmente tenga necesidad de una síntesis. Pero es igualmente cierto que esta síntesis está siempre por empezar de nuevo y que negamos el tiempo si la suponemos acabada en alguna parte».<sup>7</sup>

Este eco que resuena es menos un doble que una representación. Michel de Certeau o Claude Louis-Combet representan; juegan el papel de muertos que la escritura domestica, a quienes familiariza entre los vivos que los leen. Pero aquí, ¿qué es estar muerto? ¿Qué es estar vivo?

Acordémonos una vez más de Maquiavelo explicando que, cada noche, entra finalmente en conversación familiar con los muertos que están todos vivos para él: «Cae la noche, vuelvo a la vivienda. Penetro en mi gabinete y, desde el umbral, me desnudo del harapo de todos los días, cubierto de polvo y de barro, para revestir hábitos de corte real y pontifical; así honorablemente vestido, entro en las cortes antiguas de los hombres de la Antigüedad. Allí, acogido con afabilidad por ellos, me sustento del alimento que es por excelencia el mío y para el que he nacido. Allí, ninguna vergüenza de hablar con ellos, de interrogarles sobre los móviles de su acción, y ellos, en virtud de su humanidad, me responden... He anotado de estas conversaciones con ellos lo que he creído esencial...».<sup>8</sup>

Si hay viaje, el viaje se efectúa fuera del mundo de los vivos: he aquí lo que fascina a estos escritores, siempre atormentados por la muerte. Michel de Certeau, en busca de la figura del muerto, los extraordinarios Surin y Teresa de Ávila. Claude Louis-Combet al desear un retorno al origen que es la nada, la muerte antes de la muerte, vacuidad y plenitud. Claude Louis-Combet me confiaba que después de haber escrito *L'Âge de Rose*, que fue necesaria y finalmente seguido de su ensayo de mito-biografía espiritual,

*Recours au mythe*, la práctica literaria se le había vuelto difícil. ¿Sería eso un ejercicio vano a partir de entonces? Por lo que me concierne, mi trabajo sobre los místicos, por ejemplo sobre Teresa de Ávila en 1993<sup>9</sup> o sobre Port-Royal en 1995,<sup>10</sup> se inscribe en la continuación de lo que llamé en 1992 «la escritura en el pensamiento de la muerte».<sup>11</sup>

Ni literario ni teológico, el discurso místico escapa a toda clasificación. Si es autobiográfico, también es autoficción, en la medida en que desplaza la experiencia en el orden del lenguaje. Michel de Certeau se afirma así «exiliado» de este discurso místico. Por la manera de hablar febril y escalofriante de Angela de Foligno, Marguerite Porète, Teresa de Ávila —la *palabra desconcertada*—, Surin, Louise du Néant, etc., también estuvieron fascinados escritores tan diferentes como Huysmans, Bataille y Cioran. Si la mística se toma como acontecimiento de contemporaneidad, se da también una ficción de los arrobamientos imposibles, donde el cuerpo se encuentra clavado en la obra y donde la palabra se suelta fuera del sentido cartesiano, fuera de la razón. Los escritores pedirán entonces a la literatura que los transporte, *metaphorein*: es el vértigo del pensamiento y de las palabras del escritor historiador, Michel de Certeau, igualmente del escritor filósofo y poeta, Claude Louis-Combet. La mística traiciona al santo, dice de Certeau. ¿Traiciona al escritor historiador, pero autor de *Extase blanche*, escritor de una experiencia de éxtasis blanco? ¿Traiciona al escritor esteta, Louis Combet, que se declara agnóstico, y cuyo cuerpo se clava en el de Rosa de Lima en *L'Âge de Rose*? ¿Estos contemporáneos retomarían el papel de secretario de la mística? Parecidos a los confesores fascinados y mirones: se habla y hay que escribir, desarrollando así una oralidad obscenamente poseída. La mística linda con la blasfemia, el deseo místico también es diabólico, el grito del alma es también el orgasmo de la carne, el escritor es mirón de lo obsceno. Michel de Certeau comparó los deseos de Don Juan con los de los místicos. La obra de Claude Louis-Combet oscila entre envilecimiento y pureza extremas del lenguaje.

La significación íntima de acontecimientos vividos por ellos mismos transforma de verdad para estos escritores la mística en acontecimientos de contemporaneidad. Michel de Certeau escribe a propósito de los acontecimientos de mayo del 68: «La cuestión que me planteaba una experiencia de historiador, de viajero y de cristiano, la reconozco, también la descubro, en el movimiento que ha removido la interioridad del país. Dilucidarlo era una necesidad para mí. No, en primer lugar, para otros. Más bien por una necesidad de veracidad».<sup>12</sup> Y prosigue su obra de historiador en este contexto, con su

manera propia de no separar nunca la lectura del pasado de la observación del presente. En cuanto a Claude Louis-Combet, la infancia huérfana durante la guerra, la madre de conducta sospechosa y la abuela piadosa, la entrada en el seminario, todo esto constituye un conjunto de acontecimientos que entran en una comunidad de acontecimientos donde los primeros, los textos místicos, son las imágenes de los segundos que les son posteriores, y los segundos son también los modelos de los primeros, que los preceden, por inversión figurativa del tiempo. Los escritores son así incitados al aislamiento, proyectados por un replanteamiento hasta lo más lejano de su pasado anterior. Michel de Certeau entra en la Compañía de Jesús y consagra años a la historia de las corrientes espirituales y místicas, siendo miembro de la escuela freudiana de Lacan a lo largo de todo el tiempo que duró, de 1964 a 1980. Claude Louis-Combet es profesor de filosofía y psicólogo, director de colección en las Éditions Millon, escritor de talla de nuestra contemporaneidad. Escritores sin territorios, tanto el uno como el otro están fuera de normas, fuera de disciplinas, al rechazar todas las connivencias sociales o las convenciones intelectuales. Como Michaux, Cendrars, Arthaud en busca del «incomprensible verdadero lenguaje» o del «Gran Secreto». El hablar místico es también traductor, tránsito, está desligado de la lengua. La mística tiene efectivamente poder de ruptura, poder de separación, y es también una vía personal. La lectura de los místicos aparta para reajustar mejor, para comprometer de nuevo: así fue para Paul Valéry, lector del P. Cyprien de la Nativité, lector de san Juan de la Cruz. Paul Valéry escribe a propósito del poema de la *Noche oscura* traducido por el P. Cyprien: «Este texto, al instante, ya no es de aquellos que se ofrecen para enseñarnos alguna cosa, y para desvanecerse frente a aquella cosa comprendida; sino que actúa para hacernos vivir alguna vida diferente, respirar según esta segunda vida... Una obra ha de inspirar el deseo de retomarla, de repetir los versos, de llevarlos en sí para un uso interior indefinido...».<sup>13</sup> No se trata de conversión religiosa, forzosamente, sino de un deseo de escribir de otro modo, uno mismo como otro. Ruysbroeck habló del refugio de la multiplicidad de los lugares y de los hombres, como abstracción interior.

ii.

«¿Cómo explicaros?», dice el monje Simeón a su visitante, que llegaba de Panoptia (un país lejano, Simeón no habría podido decir dónde estaba, no conocía más que sus montañas). «¿Cómo describir el objetivo extraordinario de la marcha milenaria, muchas

veces milenaria, de los viajeros que se pusieron en camino para ver a Dios? Soy viejo y todavía sigo sin saberlo. Nuestros autores, sin embargo, hablan mucho de ello. Cuentan maravillas, que quizás os parecerían más inquietantes que iluminadoras. Según lo que escriben —repito lo que ellos mismos han recibido, dicen, de una tradición remota que se remonta, ¿a quién?, ¡vete tú a saber!— la visión coincide con el desvanecimiento de las cosas vistas». <sup>14</sup>

Luce Giard, que ha editado este texto, apunta: «El autor dudó en publicar este texto corto, escrito de un trazo. Me lo dejó leer, fui presa de una evidencia: este poema místico anunciaba la venida próxima del ángel de la muerte». <sup>15</sup> De hecho, Michel de Certeau murió tres años más tarde.

El monje Simeón señala con temor que «ver es devorador» y fascinante; reivindica la conciencia de sí y de los objetos, la opacidad, las «intimididades raras» del cuerpo que no son el «dolor que ilumina demasiado», sino miserias que son «retazos de noche»: «Cada vez me apego más, dice, a los secretos, a los detalles testarudos, a las manchas de sombra que protegen a las cosas y a nosotros mismos de una transparencia universal», <sup>16</sup> es decir, a la distinción de la vida cotidiana en la tierra, según el Génesis. Simeón quería frenar la marcha de la luz; no llega a ver, no inmediatamente; no quiere ser privado de sí y de las cosas, ni de sus «queridas actividades» ni de sus montañas con mil secretos. <sup>17</sup> No quiere morir.

Retomando la práctica del apartamiento, cara a los místicos, Michel de Certeau rechaza ser psicoanalista, rechaza todo discurso de autoridad en su enseñanza en el Institut Catholique, en California y en la École des Hautes Études, se hace atento al «silencio que habla en nosotros de una diferencia absoluta», enamorado «por necesidad interior» de las palabras venidas de la noche. Tal es la figura del deseo. Se quiere simple historiador, en la ciudad, en el mundo, viajero comprometido en California, en Brasil. Frecuenta a Merleau-Ponty, Lévinas, Wittgenstein y, por supuesto, día tras día, a los místicos.

Entonces se insinúa la «captación de lo que está en nosotros», la captura por el «solo desarrollo de la presencia», la fusión entre el que ve y lo visto. El deslumbramiento, aquella «claridad que no se da ni con la edad ni con el trabajo», como recuerda la introducción de la *Fable mystique*, está al término *Extase blanche* (*Éxtasis blanco*):

A veces me dejo embargar a mí mismo por el deseo de ver, como todo el mundo, supongo. Olvido las advertencias de nuestros autores ya que, después de todo, escribiendo sobre aquella cosa sublime y terrible,

se protegían y nos ponían en guardia. Entonces se insinúa la captación de lo que es sin nosotros, la blancura que excede a toda división, el éxtasis que mata la conciencia y apaga los espectáculos, una muerte iluminada —un «feliz naufragio», dicen los Antiguos.<sup>18</sup>

En el borde mismo de «esta cosa sublime y terrible», al borde mismo de la muerte, Simeón es interrumpido por su visitante, hasta ahora silencioso. ¿Qué le dice este extranjero venido de Panoptia, aquel país donde vemos todo porque no vemos nada, este visitante sin nombre y hasta ahora sin voz que se mantiene frente a él, Simeón?

He conocido esto en mi país, dice finalmente el visitante. La experiencia de la que habláis es banal. Ya ha sido todo ganado por la claridad. Viajaba esperando descubrir un lugar, un templo, una ermita donde albergar la visión. Mi país se habría mudado enseguida en una tierra de secretos, por el único hecho de estar alejado de la manifestación. Pero vuestras dudas me remiten a mi llanura sin sombra. No hay otro fin del mundo.<sup>19</sup>

El visitante, el místico, interrumpe a Simeón porque sabe bien que, pronto, Simeón estará muerto y será completamente absorbido en el acto de ver sin visión, «un ver dominador», donde ya no hay ni sujeto, ni objeto, ni palabra.

Nadie negará que tiempo, trabajo, distancia, alejamiento, oscuridades, palabra, tal es el lote del buscador que, en las ciencias hermenéuticas encuentra, como Simeón, «extraños retiros». Nadie negará que el autor de *Extase blanche*, Michel de Certeau, haya mantenido en su grado más alto «la diferencia entre el que ve y lo visto», se haya servido magníficamente de un «refugio de oscuridad» hermenéutico a fin de «constituir frente a él una escena, a fin de «desligar una representación» de la «marcha milenaria, muchas veces milenaria, de los viajeros que se pusieron en camino para ver a Dios». La *Fable mystique* es así ejemplar de esta disposición. Ahora bien, por el acto mismo de escritura de *Extase blanche*, el sabio crítico Michel de Certeau hace desaparecer súbitamente la puesta en escena y la representación larga y cuidadosamente construidas y, por tanto, su palabra personal que establece el límite entre el observador y lo observado. En el umbral de la muerte, ya no dice palabra: ¿de vidente, distante, ha llegado a ser él mismo el engullido, el naufrago de un mundo —científico— que se ha hecho vano? Apartado de su texto en siete párrafos, del que la cifra 7 señala su autonomía, se halla en el acto mismo de su escritura: su escritura se hace aquí constitutiva de la experiencia de ver en el silencio.

A su vez, el lector de *Extase blanche*, llegado por azar al conocimiento de este texto, único observador a distancia, ¿no se encuentra en la situación del *voyeur* que asiste, indiscreto, a la temible y fascinante fusión y confusión entre el que ve y lo visto, a su

trabajo de experiencia del ver, como decimos de una mujer que está teniendo un niño? El lector ve al autor, quien, él mismo, por su silencio y su ausencia, se escribe viendo y siendo visto, puro acto de ver, por medio de su transcripción de las palabras de Simeón y del visitante. ¿Podría y pudo haber otra escritura —no hablo de escritos— de Michel de Certeau después de *Extase blanche*? ¿No ha dado más significación —más profundidad, más lejos—, en unas pocas páginas que en todo lo que nunca escribiera sobre la experiencia religiosa de aquellos a los que observó? Seguramente, este texto merecía, en efecto, figurar al final de *La faiblesse de croire*, recopilación de una «trayectoria de pensamiento y de vida». Ya que haciéndose simple transcriptor de las palabras de Simeón y del visitante, escribiéndose y viendo y siendo visto, no diciendo ya palabra, Michel de Certeau, hombre de disciplina y de rudo recorrido hermenéutico, libra su fulgurante y silenciosa comprensión de la experiencia del ver. Enfrentado a la imposibilidad científica de teorizarla, consciente a la vez de la urgencia y de la obscenidad de toda dilucidación, deja al acto mismo de la escritura su cuidado, haciéndolo sutilmente constitutivo de esta experiencia, trabajo de éxtasis blanco. ¡Acto obsceno si es, en efecto, expresión de lo que es indecible antes de su realización y abocado después al silencio! La transcripción de Michel de Certeau toca a su fin en la página blanca de la respuesta nunca dada de Simeón al visitante. Al borde de la más radical experiencia humana, la de la aniquilación y de la muerte, el acto de escritura llega así al límite de su posibilidad o de su imposibilidad; en su literalidad, sigue siendo aquel «saliente oceánico», aquella barrera protectora, única accesible y transmisible al observador que es devuelto a la sabiduría de la incertidumbre, a la vigilancia, a la errancia; en su súbita y final blancura, se hace éxtasis blanco de escritura, espejo del otro éxtasis blanco, aquella «cosa sublime y terrible».

Este texto «de claridad testamentaria», por retomar una vez más la expresión de Luce Giard, suma de una vida de búsqueda y de un itinerario interior de cristiano, es portador de una comprensión activa de la experiencia mística, por una parte en tanto que experiencia del límite o del borde, y por otra parte y sobre todo, en tanto que experiencia existencial de urgencia de la escritura, de captura, de muerte y de deslumbrante blancura: «ninguna violencia sino el solo despliegue de la presencia». Tal es, aquí, la contemporaneidad de dos tiempos específicos de dos acontecimientos, el del monje Simeón y el del escritor muerto en 1986. El acontecimiento pasado contado por Michel de Certeau es contemporáneo de otro, futuro y último. Tal es la virtualidad de su fuerza figurativa en

su propio tiempo al lado del segundo acontecimiento que, a su tiempo, realiza o cumple esta virtualidad. El lector contempla el punto final, deslumbrado.

Es así como Tomás de Aquino, en el umbral de la muerte, se inmoviliza en el instante de elevar el cáliz, los ojos súbitamente clavados en la invisible presencia, como un misterio que descendiera a él: «Todo lo que he escrito no es más que paja». Decide entonces no escribir más, así como el pueblo de Israel colgó sus instrumentos de música en los sauces de Babilonia.

iii.

*L'Âge de Rose*, que se funda, según su autor, en una *Vida de santa Rosa de Lima*, anónima, publicada en Aviñón en 1835, tiene un título seductor y lleva una imagen de cubierta no menos seductora en su familiar e inquietante extrañeza de grabado, realizada por tres rosas rojas, que muestra a una mujer con vestido blanco y de larga cabellera negra que se pierde en la cabellera y el abrigo de tiniebla de una figura envolvente, hombre o mujer, rey o reina.<sup>20</sup> Ahora bien, el lector descubre de golpe en el texto un bosque cruzado con aspereza por cazadores de indios o de brujas, un libro que, hecho todo él de carne femenina supurante o desgarrada, rezuma y sangra en todas las páginas y es apto efectivamente para levantar su corazón hasta casi romperlo.

El agnóstico Claude Louis-Combet declara al principio de *L'Âge de Rose*: «¿De qué oscuridad rigurosamente propia del hombre que soy, la joven Rosa Flores, futura santa Rosa de Lima, es metáfora? Importa menos que yo lo sepa y menos aún que haga ver que no me importa, llevar a esta niña a su capacidad de ritmo y a su justa consonancia verbal. El deseo de expresión la ha hecho prevalecer siempre, en mis proyectos de escritura, sobre mi hábito de querer comprender».<sup>21</sup>

De hecho, la obra de Claude Louis-Combet no deja de atravesar muchas espesuras de cultura y de historia, obra de la que dice que, al escribirla, no piensa sino que intenta encontrar las sensaciones más enterradas. Escribiendo la historia de Rosa de Lima, cede a «la atracción del solo deseo, en su oscuridad»<sup>22</sup>. «Expreso aquí un deseo sensible, salido del eterno pasado, sin la menor preocupación de construcción teórica ni de constitución histórica.»<sup>23</sup>

Si la coincidencia por reflejos, identificaciones, fascinaciones, tracería, y revulsiones, metamorfoseando la forma en fondo y el fondo en forma es el objeto de la investigación, el desvío es su método. El recurso a los mitos, es decir esencialmente a los místicos,

permite evitar los escollos inherentes a la escritura autobiográfica, manifiesta lo irreductible del ser y de la obra, el peso de lo carnal en el orden de lo espiritual, los deseos y las obsesiones. Las predilecciones verbales nacen de las reminiscencias y de las obsesiones. La obra se escribe para nada, si no para nadie, en el interior de una construcción atravesada por algunas troneras, en el interior de un vientre de canalizaciones indefinidas. Para una caída que no acaba. En otro lugar, en *Miroirs du texte*, he aquí lo que Claude Louis-Combet escribe a propósito del «Narrador» que es tanto él como otro y tiene su parte explícita en el libro:

El encuentro, aunque fuera libresco, con aquellos individuos aberrantes que supieron encarnar, en los límites de su historia, las incitaciones profundas de los mitos, no deja de arrebatarlo. Sin duda ha perdido la razón y, por encima de todo, la razón de la razón. Por ello es más libre de escribir. Demasiado poco existente para pretender otra cosa que errar en su propia escritura —y así pues de ningún modo candidato a la santidad— saca de la hagiografía sus propios motivos de expresión. ¿Era esto, propiamente hablando, un desvío del camino que lo conducía a sí mismo y lo confirmaba magníficamente en esta verdad: que Dios y el deseo son lo único y lo mismo?<sup>24</sup>

Y una vez más en *Ouverture du cri*:

Creemos alcanzar el mundo, pero no hacemos sino caer, con la cabeza baja, sin abandonar la noche más que para hundirnos en una noche más enigmática y más desolada.<sup>25</sup>

La experiencia existencial de urgencia de la escritura, de arrobamiento o de captura, y de muerte, es también la de la sombra, la negrura y la desolación, en un deslumbramiento obscuro: el pulgar aplastado de una niña pequeña, su oreja que se pudre, las heridas de todo tipo, los parásitos y las moscas, las purulencias y la sangre, las costras, los olores nauseabundos, la mugre, ríos de mugre, el cráneo calvo cuyos cabellos han sido arrancados, la boca saturada de hiel, el sexo abarrotado de ortigas. Louise du Néant no está lejos. Y, sin embargo, la belleza, la pureza, la transparencia y el estallido de la negra mirada de Rosa de Lima, siempre vestida de blanco, subsisten y subyugan a sus contemporáneos y al Narrador. Negro absoluto o blanco absoluto se encuentran para realizar la confusión del que ve y lo visible,<sup>26</sup> aquella «cosa sublime y terrible», aquel «despliegue de la presencia», por retomar aquí las expresiones de Michel de Certeau. La palabra para el negro, para la ruptura, para el dolor y para la caída se precipita en escritura y en lectura que se encuentran en el mismo esfuerzo creador: «Todo mi esfuerzo creador va en el sentido de la identificación con lo que escribo, de la confusión simpática con el verbo revelador (y máscara, a pesar de todo) del ser [...]».<sup>27</sup>

Al entrar en la novela de *L'Âge de Rose*, el lector entra en el proceso que es

sucesivamente de reparto, de interiorización y de apropiación, instaurado por el escritor: «En este proceso, tengo el sentimiento de ser fiel a interrogaciones que me llenaron los sentidos y el corazón a lo largo de mi adolescencia y que han permanecido abiertas, en mí, contra toda razón, como un tormento [...]. Mira: quisiera representarme el cuerpo de Rosa en la intimidad de su dolor».<sup>28</sup> La inspiración se relaciona aquí con el deseo: «la deriva del deseo, justo en la línea de tensión que desmarca el destino creador del hundimiento patológico»,<sup>29</sup> aquel deseo que, en Claude Louis-Combet, es fascinación por la caída, invitación a la caída nocturna pero nunca al hundimiento. «Tengo necesidad de que sea así: que la experiencia espiritual sea una cultura del deseo [...]»<sup>30</sup> He aquí que el Narrador se encuentra súbitamente alejado de lo que ha creído poder expresar. La escritura que lo salva haciéndolo existir, que lo cura de la deriva patológica, cuando llega a agotarse, lo devuelve inexorablemente a su pérdida. Se descubre clavado en el verbo, clavado en el cuerpo de Rosa. Pero Rosa va a morir y a desaparecer. El lector de Claude Louis-Combet, lector de Rosa de Lima, es arrojado sin protección a lo que la obra de Claude Louis-Combet dice.

Es entonces cuando «a una distancia bastante alejada de mi actualidad», como dice el escritor, pero que se adhiere poco a poco al relato que se construye en virtud de un movimiento electivo de mi sensibilidad, de un movimiento de contemporaneidad propio de los escritores arrebatados, como si fuera a descubrir en él la parte más oscura de mi oscuridad, de hecho me sorprende esperando para cruzar una imagen del deseo, pero con el riesgo inaudito y deseable de levantar y romper con horror innombrable y con inhumana alegría mi corazón.<sup>31</sup> Tal es la situación de interacción directa, la consecuencia de lo seguido del acto de escritura de Claude Louis-Combet, como proceso. Las últimas páginas de *L'Âge de Rose* son particularmente insostenibles. Rosa bebe un cáliz de sangre cuajada y viciada de las últimas menstruaciones de su madre en adelante estéril, por «deseo vehemente de dolor al mismo tiempo que de comunión inconfesable»;<sup>32</sup> se rocía con su orina. Se queda embarazada de Cristo y da a luz en sueños al nombre del Narrador «Dom Claudius...», aquel mismo que ha prestado su cuerpo, su mano a la escritura. Rosa se dispone entonces a morir y muere. La visión del cuadro de Munch *El grito* se impone con toda su violencia. El Narrador ha perdido la palabra. El lector se encuentra solo, en una llanura sin sombra, porque es completamente negra, como la sangre.

«Todo había sido dicho. Y quedaba todo por decir.»<sup>33</sup> «El horror. Sin duda caminaba

en secreto en el tiempo mismo.»<sup>34</sup>

iv.

Los escritores arrebatados por los místicos nunca acaban de dejarnos al borde del abismo. «Olvido las advertencias de nuestros autores ya que, después de todo, escribiendo sobre aquella cosa sublime y terrible, se protegían de ella y nos ponen en guardia», dice al final el monje Simeón.<sup>35</sup> Pero para él se trata de una «muerte iluminada, un feliz naufragio». Claude Louis-Combet, por su parte, nos introduce en el corazón de la espantosa «noche oscura». Luz u oscuridad, lo visible y el que ve se confunden. La noche no es sólo tiniebla y el día no es sólo luz. ¿Por qué estaríamos abocados a repetir el gesto divino de separación entre el día y la noche? Ya que es en efecto el fin del mundo, de un mundo en que se precipita el redescubrimiento del deseo y se profundiza la creación/descreación de sí como otro y de la escritura de sí como otro.

Traductores y lectores de los místicos, los escritores contemporáneos operan por medio de la escritura un movimiento de redención del espíritu o del alma, del cuerpo. A diferencia de Sartre que evoca el simple «murmullo contrariado de sus palabras», intentan desvelar, cada uno a la medida de sus acontecimientos íntimos, «el silencio del ser». Errando entre los textos, en todas las bibliotecas del mundo, son los habituales de los viajes que empiezan de nuevo sin cesar; en todas partes están de retiro, como Montaigne, ya esté en su biblioteca o vaya a caballo. Todos presentan los síntomas de las fragilidades más grandes, de la soledad más esencial. Dicen, a su manera, lo indecible y lo innombrable de nuestro tiempo, la enfermedad, el sufrimiento y la muerte. Silencio y secreto: y queda todo por decir.

Es así como las obras singulares de los místicos desarrollan a través de los espacios contemporáneos, de forma inesperada, sus volutas infinitas en tantas obras renovadas sin cesar.

## V. María Zambrano y el lenguaje

### *De la Aurora*

Blanca Garí

¿Quién es aquella que se levanta como la aurora,  
hermosa como la luna, brillante como el sol?  
Ct. 6, 10

Tiene el libro *De la Aurora*<sup>1</sup> un cierto esplendor de revelado. Al leerlo se tiene la sensación de que no ha sido ella, María, quien lo ha escrito. Parece como si más que escribir hubiera dejado caer, sólo dejado caer las frases y las letras. «De las manos se le han caído al autor [...]» en un goteo que se hace luego arroyo, y torrente al fin de aguas tumultuosas. Y esas, las palabras que de las manos le han caído a la autora, son según nos dirá ella misma ya al comienzo: «[...] tuyas en cierto modo nada más». Pues en otro cierto modo, proceden de las aguas primigenias que rebosan por un instante al despuntar el día. Y desde esta perspectiva el libro es, como la misma aurora, palabra oracular de la profeta, palabra desentrañada y revelada.<sup>2</sup>

Así ya en el primer inicio María Zambrano nos advierte de los lugares desde los cuales está escrito su libro, *De la Aurora*, y nos empuja a tantear los modos de acercarse a él, de comprenderlo. Modos ancianos y nuevos que abarcan a un tiempo filosofía y poesía. Es sabido que la «razón poética», libre de la tiranía del concepto y resultado de una reconciliación de la razón con la matriz de la vida, es la gran reconquista, más que hallazgo, de esta filósofa, a la par que la clave de su entero pensamiento y de toda su escritura.<sup>3</sup> El camino de la Sierpe, como ella lo ha llamado, el sendero sinuoso que recorre los difíciles vericuetos de un método que se construye desde un ámbito cuando menos cercano al de la mística, es un reto que enfrenta y reconcilia el pensar del filósofo y el del poeta, un método que resitúa el filosofar de la modernidad, arrancándolo del nihilismo para, adentrándose un poco más en la espesura, acabar por forjar un verdadero pensamiento auroral.<sup>4</sup>

Justamente en este libro, María Zambrano, al referirse a la aurora como guía y camino trascendente de conocimiento, como puerta que conduce al encuentro del propio ser y del sentir originario, escribe: «Por lo cual también se le figura al autor de estas breves confesiones que un nuevo modo de razón —por ejemplo la razón poética— sea

necesaria [...] pues, el conocimiento que aquí se invoca, por el que se suspira, este conocimiento postula, pide que la razón se haga poética sin dejar de ser razón, que acoja al sentir originario sin coacción, libre casi naturalmente, como una *fysis* devuelta a su original condición. Así la Aurora se nos aparece como la *fysis* misma de la razón poética».<sup>5</sup>

Y sin embargo, no es propiamente este libro el lugar de ese encuentro indiscutible de la autora con la razón poética, sino quizá solamente el de su formulación más explícita y acabada, ligada al símbolo y al lenguaje de la aurora.<sup>6</sup> Obra de madurez, escrita a lo largo de algunos años, entre los setenta y los ochenta, y publicada sólo en 1986,<sup>7</sup> *De la Aurora* no constituye en modo alguno un punto de partida, sino un punto de llegada que hunde sus últimas raíces en las poderosas intuiciones que María Zambrano empezó a barajar en torno a los años cuarenta en ensayos como el dedicado a San Juan de la Cruz,<sup>8</sup> o quizá sobre todo, como ha planteado recientemente Jesús Moreno Sanz, en lo breves tanteos de la filósofa en el terreno de la poesía en torno a 1950. Pues de alguna manera son justamente esos poemas, excepcionales y casi únicos en el conjunto de su obra, los que la llevan a explorar, por vez primera, como en un campo de pruebas, las posibilidades del adentrarse, el ensimismarse, el entrañarse, el abismarse un poco más allá de la razón discursiva, traspasando lo que ella misma llamará el confín de la nada y la raya de la aurora.<sup>9</sup> En uno de esos poemas, fechado en Roma, en enero de ese mismo año de 1950, María reclamaba ya para sí, en un modo de diálogo interior, la exigencia, tan común a la mística, de reencontrar «en el lugar del olvido», «en la pupila misma adentro», la Nada primigenia más allá de la nada, una exigencia, escribirá años más tarde, en la que «toda razón queda sin razón alguna, mientras la verdad se le acerca como prometida».<sup>10</sup> Y sin embargo —recita la última estrofa de su poema— «[...] no puedo. Ojos y oídos son ventanas. / Perdido entre mí mismo no puedo buscar nada / no llego hasta la Nada».<sup>11</sup> Llegar hasta la Nada, trazar los senderos y abrirse paso en un confín que no es límite, ésa será la tarea que emprenderá María Zambrano desde entonces, buscando quebrar la impotencia del pensamiento occidental de la primera mitad del siglo xx, perdido entre sí mismo, y forjando para ello el método que le llevará a descubrir la puerta que horada el confín, la puerta del descenso y el ascenso, que es precisamente la puerta de la Aurora.<sup>12</sup> Tal método cristalizará muy pronto, en los años siguientes a este poema, dando lugar a obras tan fundamentales en la construcción de su pensamiento como: *El Hombre y lo divino* (1955),<sup>13</sup> *Claros del bosque* (1977) y finalmente, en 1986, *De la*

### *Aurora.*

Muchos de quienes han estudiado la obra de María Zambrano, han indagado en las raíces de este método y en los saberes sobre los cuales se apoya ese salto mortal que le lleva a deslizarse de la razón discursiva a la razón poética, de la luz diurna del *logos* al resplandor auroral de ese mismo *logos* repartido por las oscuras entrañas de la tierra. Muchos han subrayado en su filosofía el peso de aquellas tradiciones que resultan más explícitas, explicitadas incluso a veces por la autora: el pensamiento órficopitagórico, el neoplatonismo, las tradiciones gnósticas. Otros han apuntado que, junto al regreso a los orígenes de lo griego y de lo helénico, hay en María Zambrano un lazo indiscutible con el pensamiento de la mística, cristiana o de otras tradiciones.<sup>14</sup>

Al par de estas interpretaciones, y sin pretender agotar las posibilidades de esta obra inagotable, me gustaría proponer aquí algunas reflexiones acerca de las raíces del pensamiento auroral de María Zambrano, poniendo de relieve ciertos trazos que la hacen al menos en parte heredera, directa o indirecta, de la mística tal como se formula en Occidente en los últimos siglos de la Edad Media. El primero de estos trazos es la identificación que hace la autora entre la aurora y las aguas amargas del origen, que son a un tiempo María y la palabra; tomando como punto de partida el conjunto imaginal y simbólico de una cosmología que se concentra por fin en la metáfora astral de la Aurora, María Zambrano logra crear en torno a ella toda una meditación sobre el mundo originario y primigenio, mundo de fuego y agua, ensimismado en las entrañas y desentrañado al alba.<sup>15</sup> Mas para acceder a él —y he aquí el segundo de los trazos— para contemplar siquiera por una vez la aurora en la que germina la palabra, es necesario el descenso, la caída quizás, el dejarse acompañar hacia el abismo, anonadarse en la noche, en la oscuridad donde germina la luz, en el centro oscuro de la llama.<sup>16</sup> Y así, adentrando el conocimiento en el seno de la Nada, puesto que de una vía de conocimiento se trata, llevarlo a ser, por sí mismo y él mismo, propia aurora.

## *Aurora de la luz y la palabra*

En «A modo de una autobiografía» María Zambrano escribe acerca de su nombre, María, y su identidad con el de la Virgen: «María es el nombre de las aguas amargas, de las aguas primeras de la creación sobre las cuales el Espíritu Santo reposa antes de que exista ninguna cosa, entonces me entró una profunda alegría por sentirme participada, aunque mi nombre me lo señalaba, en esa condición de la pureza y la fecundidad, y también, ¡ay!, de la amargura».17 María, pues, es el nombre de las aguas primigenias y maternas que, unas líneas más abajo, ella misma identifica con su propio descubrimiento de la Aurora, símbolo mediador «que transforma lo sagrado en lo divino», es decir, lo oscuro y entrañable, «el agua ensimismada», en luz que es también palabra.18

Esta doble asociación de la Aurora con el parto de la luz y del verbo, acoge sin duda un tema recurrente de diversas tradiciones teológicas y místicas.19 Pero la asociación de María-Aurora a la Sofía, esto es, a las aguas primigenias fecundadas por el espíritu, a la fuente de la luz y la palabra, cobra especial intensidad en Occidente a partir de las transformaciones que tienen lugar en el siglo xii y que habían de llevar a la eclosión en el xiii del llamado «nuevo misticismo».20

Escribe María Zambrano en *De la Aurora*: «En alguna parte de este cosmos la Aurora tiene un hijo, o varios a la vez. Ella no muere y da a luz, al fin y al cabo, al mismo sol que es la fuente de la vida. Ella, fuente de la fuente».21 La fuente de la fuente, agua, pues, de un origen que es de fuego, que pare el sol eterno que es luz y palabra.22 Ya en el siglo xii Rupert von Deutz y los victorinos habían recogido la metáfora de la Aurora esposa y madre del Hijo de luz en un pensamiento imaginal, «ein Bildgedanken», que, viniendo de más lejos, acaba precisamente por acuñarse en estos momentos.23 Pero es sólo en algunos textos del propio siglo xii y ya del xiii donde la metáfora no ilustra únicamente, sino que se transforma en símbolo y en camino de conocimiento por sí misma. Así sucede, por ejemplo, en el *Cantar de St. Trudperter*, pero también en la visión primera de la segunda parte del *Scivias* en Hildegard o, de forma muy clara, en el capítulo «De Aurora» del *Liber de Sancta Maria* de Ramon Llull.

En la primera de estas tres obras se interpreta la historia de salvación partiendo del *Fiat Lux* de la creación puesto en paralelo, tras la noche de tinieblas que sigue a la caída, con la Aurora que da a luz a Cristo, verdadero día. Pero la Aurora, que es ascenso, es a

su vez descenso, que el *Cantar* identifica con la caída y sobre todo con el ocaso que sigue a la Pasión y que guarda la luz en las entrañas de la noche.<sup>24</sup> Así sucede también en la Aurora zambrana, para María Zambrano «en el descenso se cumple siempre una pasión que paga y rescata, con lo que llega la luz, aun sombría, a la semiclaridad de las tinieblas».<sup>25</sup> Pues es en ellas, en las tinieblas, en la noche sin estrellas, donde se espera el último germinar auroral de la luz y la palabra. Quizá porque —como escribe María Zambrano— «la Aurora no es el comienzo, sino el centro del día en medio de la noche»<sup>26</sup> y porque «la palabra está en la Aurora perenne, es por tanto revelación y no solamente manifestación, y menos aún un premio, una corona, una cruz sí puede serlo».<sup>27</sup>

El segundo de los ejemplos señalados pertenece a Hildegard, la abadesa, profeta y visionaria, que recoge la tradición y la transforma en imágenes no ya dadas sino vividas, es decir, la transforma de exégesis alegórica en experiencia visionaria.<sup>28</sup> A menudo, en sus obras y en especial en sus poemas, Hildegard describió, en perfecta concordancia con lo que la tradición expresaba, a María como aurora y a Cristo parido cual aurora.<sup>29</sup> Pero la imagen más elaborada de la función de la Aurora en la creación y salvación del mundo (recreación, como había de llamarla Lull años más tarde) se encuentra en la visión primera de la parte segunda del *Scivias*, esto es, en la visión de la «Palabra encarnada»: «[...] Imbuida de inspiración mística —escribe allí Hildegard— vi como un fuego lucidísimo, inabarcable indistinguible todo viviente y todo vida, en cuyo interior había una llama de color aéreo que ardía con suave soplo y que era tan inseparable del fuego lúcido, como las vísceras lo son del hombre [...] Pero en la tierra apareció un fulgor como de aurora, en donde se introdujo milagrosamente la llama, sin separarse del lúcido fuego. Y así en el fulgor de aquella aurora fue encendida la suprema voluntad [...] Y vi salir de aquel fulgor de aurora a un hombre serenísimo que irradió su claridad por las tinieblas pero fue rechazado por ellas [...] Y luego el hombre sereno que salió de la aurora, apareciendo con una claridad que es imposible de explicar con humana lengua, ascendió a la agudísima altura de la infinita gloria».<sup>30</sup> Las imágenes que acompañan este texto muestran al hombre de luz que sale de las entrañas de la tierra, que es al mismo tiempo aurora y llama. Una llama que, como sucede en una de las más poderosas imágenes zambranas, acoge en su seno un centro oscuro, el centro oscuro de la llama, de toda llama, verdadero fuego que alumbra en lo más oscuro la palabra, «esa que es prometida —escribe María Zambrano—, aquella que se adentra y se consume. Fiat

Lux».<sup>31</sup> En Hildegard, la visión de la palabra encarnada en el hombre de luz, puede ser leída como exégesis alegórica de una historia bíblica de salvación, pero a un tiempo puede y debe ser leída desde la experiencia visionaria de la abadesa que —escribe Victoria Cirlot— «no remite a un acontecimiento exterior sino interior» y en consecuencia «puede encontrarse un plano de sentido que se refiere a la interioridad de la visionaria [...] El hombre luminoso es el Hijo de Dios, pero también su propia alma liberada de las tinieblas, su propia alma en busca del cuerpo de luz».<sup>32</sup> En busca de su aurora.

El tercer ejemplo de esta imagen auroral inscrita en la obra de salvación lo ofrece de una forma clara y sistemática Ramon Llull. En el *Arbor maternalis* de su *Arbor Scientiae*, María es definida por Llull en el instante de la encarnación como «punto en medio del círculo en el que se unen y ajustan muchas líneas».<sup>33</sup> Mediante el uso de este símbolo, el del punto que es instante y centro del mundo, reservado normalmente a designar lo divino, la madre que in-corpora (hace cuerpo) al hijo es comprendida como centro y fin de todos los tiempos, instante en el que se ajusta el universo de la creación.<sup>34</sup> En este sentido María es raíz y puerta o —como repetirá María Zambrano, en un capítulo de su libro titulado «Radix, Porta», refiriéndose a la Aurora en una evidente asociación con la Madre de Dios— ella es «un punto no situado en el infinito sino en un punto confín que no es límite. Hay el confín que no es límite, sino justamente "Porta" [...] Un punto situado sin duda en el eje vertical de la espiral del tiempo entero».<sup>35</sup>

Lo que Llull apunta acerca de la aurora en el *Arbor maternalis* se repite de forma mucho más desarrollada en su *Liber de Sancta Maria*, muy en especial en el capítulo con el que cierra el libro y que se encuentra por completo dedicado a la figura de María como Aurora. María —escribe aquí, poniendo la definición en boca del personaje Alabanza— «es aurora de resplandor pues en ella se hizo carne el Hijo de Dios que es luz de luz y resplandor de resplandores [...] y sin aquella luz nadie puede salir de las tinieblas, y de toda esa luz es la preclara virgen María claridad y aurora [...] Pues nuestra señora clarifica, ilumina, purifica y santifica con todo cuanto tiene de sí misma las semejanzas de todas las cosas».<sup>36</sup> Puerta, pues, que lleva de las tinieblas a la luz, la aurora es para Ramon Llull como para Hildegard no sólo una metáfora de María y de Cristo sino un camino de conocimiento hacia la luz desde las entrañas, pues todo cuanto es sale de las tinieblas por la aurora. «En un acto único y universal —escribe María Zambrano— convoca ella, la Aurora, a las tinieblas a que dancen en la luz y en el fuego

que les corresponda [...] da lugar a que los sentidos convocados cedan a ser palabra [...]  
Como una Aurora perenne, anillo nupcial del cosmos con el universo.»<sup>37</sup>

«Vendría él a ser como una aurora»

El segundo de los trazos en los que descubrimos cierta impronta del pensamiento de la mística medieval en la obra zambrana tiene que ver con la experiencia de la aurora descrita por María Zambrano al principio del capítulo quinto de su libro, «Guía aurora», como un verdadero camino de conocimiento. Se lee allí: «[...] desde el primer momento en que se la mira nos mira ella a su vez pidiéndonos, requiriéndonos que la miremos como la clave de la *fysis*, del cosmos pues, y de este su habitante; que aquel que la mira siguiéndola vaya encontrando a través de ella "un puesto en el cosmos". Por tanto exige ella una actitud del hombre acerca de su propio ser, un conocimiento de su lugar que le conduce al encuentro de su propio ser [...] Conocerse es trascenderse. Fluir en el interior del ser. Qué inmensa soledad la del que no ha contemplado, ni siquiera por una sola vez, la Aurora [...] La Aurora, pues, es guía también porque es raíz, flor, árbol, alma del sentir originario. Presencia que nace de una insoslayable atención, de una sostenida mirada».<sup>38</sup>

Esta invitación a la pasividad de la atención que lleva al alma del sentir originario, sitúa el símbolo de la aurora en el plano interpretativo de la experiencia.<sup>39</sup> Ya en Hildegard he apuntado ese salto de la exégesis alegórica a la experiencia visionaria que permitía transformar el hombre luminoso en el alma en busca de su cuerpo de luz, en busca de su aurora. Es sabido que tal encarnación en primera persona, que en la mística occidental se inicia en buena parte con la experiencia visionaria de la abadesa del Rin, es uno de los aspectos más destacados de toda la mística del siglo xiii y una de las marcas indiscutibles de la llamada mística femenina que alumbra en esta época. Pero quizá el ejemplo más elaborado acerca de la experiencia de la aurora, el que nos permite entrelazar el símbolo ascendente zambrana con aquellas intuiciones tempranas que llevaron a María Zambrano a la búsqueda descendente de la Nada, al lugar del olvido, al agua ensimismada de los poemas de 1950, lo encontramos de nuevo en el capítulo «De aurora» del *Liber de Sancta Maria*, de Ramon Llull. Allí el beato, cerrando el capítulo y el libro, pone en boca del personaje Intención un enigmático *exemplum*. En él se cuenta la historia de un hombre que subió a orar a una montaña. Todas las noches contemplaba en oración el cielo y las estrellas a la espera del momento en el que poder gozar de la luz de la aurora. Un buen día se ve apresado y arrojado a una cárcel, en la que no puede ver ya cómo irrumpe la mañana. Hundido en la oscuridad todavía puede escuchar, sin

embargo, al carcelero que toca el cuerno al romper el alba, y cada mañana oye así brotar la aurora. Una noche se introduce una serpiente en su celda y se le enrosca en el cuerpo. Inmóvil y aterrado, el prisionero es incapaz de alegrarse ni siquiera con el tañido de la aurora. Y sólo en ese instante de olvido comprende el verdadero sentido de María-Aurora, entre el «día de resplandor» y la «noche de tinieblas», y puede así librarse en su interior de la oscuridad y la desesperación.<sup>40</sup> Helmut Hatzfeld ha interpretado este fragmento en el marco temático de la noche oscura y la desnudez del alma: el ermitaño sube al monte de la contemplación y goza de los consuelos de la aurora; en un proceso místico descendente de progresivo desnudamiento interior penetra en la oscuridad de la cárcel, noche de los sentidos, donde es capaz aún de evocar el alba; pero, aterrorizado por la serpiente, en la más oscura noche del espíritu, abandona toda esperanza y descubre en sí a María, prototipo del alma, alma del mundo, prenda verdadera de la aurora.<sup>41</sup> Puede decirse que en este pasaje Lull hace de MaríaAurora el referente absoluto de todo un sistema de símbolos que eran motivo de reflexión y corazón de las prácticas espirituales de su tiempo y que giraban en torno al alma virgen y madre capaz de dar a luz a Dios en ella, tal como aparece en la mística femenina del siglo xiii y tal como aparecerá también, magistralmente desarrollado, en la obra del Maestro Eckhart.<sup>42</sup>

Y es exactamente así, en esta línea, como entiende María Zambrano no sólo los procesos de anonadamiento de la mística, que ella analiza sobre todo en san Juan de la Cruz y en Miguel de Molinos, sino también la construcción de su método auroral que se inicia precisamente con el descenso a los ínfimos, con la búsqueda de la Nada.

En «San Juan de la Cruz. De la noche más oscura a la más clara mística», ese ensayo que precede en poco a los poemas de 1950, María Zambrano descubría, quizá por primera vez, el arte de la destrucción de sí que permite al «otro» que acontezca, el arte del vacío que crea la belleza y que ella ve manifiesta en el lenguaje místico del poeta. «Mónada sin ventanas, el alma humana del místico sólo ha de hallar remedio en devorar su propia cárcel, su propia alma. [...] Y así vemos que el místico ha realizado toda una revolución; se hace otro, se ha enajenado por entero; ha realizado la más fecunda destrucción de sí mismo, para que en este desierto, en este vacío, venga a habitar por entero otro. Y hay por fuerza un espacio en esta trasmutación en el que nada hay, en que es la nada absoluta [...] La destrucción que vemos en san Juan de la Cruz está de lleno en la esencia de la creación.»<sup>43</sup> Y es ésa una «noche sosegada al par de los levantes de la aurora» vía de conocimiento, luz de conocimiento divino. Años más tarde María

Zambrano formularía algo semejante, pero en términos a la vez más generales, al referirse al anonadamiento del contemplativo que permite el germinar de la belleza. «La belleza hace el vacío —lo crea— tal como si esa faz que todo adquiere cuando está bañado por ella viniera desde una lejana nada y a ella hubiere de volver, dejando la ceniza de su rostro a la condición terrestre, a ese ser que de la belleza participa. [...] Y en el umbral mismo del vacío que crea la belleza el ser terrestre, corporal y existente, se rinde; rinde su pretensión de ser por separado y aun la de ser él, el mismo; entrega sus sentidos que se hacen uno con el alma. Un suceso al que se le ha llamado contemplación y olvido de todo cuidado».<sup>44</sup>

Si con san Juan se abre la filósofa al camino de la mística y de la razón poética, es con Miguel de Molinos, al parecer, donde se acerca más estrechamente la idea del vacío y de la nada a la del germinar de la aurora en el alma. En un artículo para la revista *Ínsula* de 1975, María Zambrano hablaba de Molinos y su *Guía espiritual* en estos términos: «Y así se mantuvo solo en la oscuridad, invisible para la mirada nada más que humana y sin más aurora posible que aquella que no se acaba y que se iría encendiendo en él, en ese centro oscuro que en todo ser viviente resiste a la luz, deshaciéndose al par que lo alumbraba».<sup>45</sup> Años más tarde escribirá en *De la Aurora*, de nuevo con relación a él y a su amor por las tinieblas fundadas por Dionisio: «Pues que no puede el amor contenerse en llevar al por él tocado y movido a una prisión preventiva [...] Cárcel de amor, engañadora metáfora por lo que de cierto tiene, cierto tan sólo en un instante, ese en que el que ama queda detenido, sin poder moverse, no ganado todavía su amor por el querer en que la voluntad al juntarse con el sentir lo eleva. Y sólo entonces el amor nace. La llama no es una oquedad donde entrar. No es posible el enlamearse, pero sí enardecerse para ser como ella, para ser llama como ella. [...] Se está entonces en una intimidad diferente, como regalada con la compañía de algo impensable, no reductible a concepto [...] Un ser de luz porque la hace y crea, a un principio de la vida, a un principiarse del universo, como si todo en él hubiera salido un instante al mismo tiempo. Al tiempo llameante en su comienzo».<sup>46</sup>

Y es desde ahí, yo creo, desde donde María Zambrano realiza su definitivo encuentro con la mística y desde donde finalmente, le es posible la creación de un método en el que da respuesta a esa búsqueda de la Nada en el descenso de un olvido de sí que es, al mismo tiempo, encendido de sí en el conocimiento ascendente de la aurora.

En su «Metáfora del corazón» María Zambrano explica ese doble movimiento de

ascenso y de descenso utilizando los símbolos del abismo y de la aurora: «Hay un perderse que es abismarse, en un abismo único en que se funden —el corazón unifica siempre— el abismo que en él, dentro de la casa que él es, se abre, y el abismo en que se abre como en el centro del universo donde se anonada. Y entonces ha de vérselas por de pronto a solas, o sintiéndose estarlo a lo menos, en el fondo de esta nada. Y la nada no es así la simple nada sino un abismarse en ella, un anonadarse [...] y no podrá este corazón ascender a la superficie de esta agua que parece no tenerla, si no se ha encendido en él, por él, dentro y fuera de él a un mismo tiempo, una centella única, la que prende la luz indivisible que se hace en la oscuridad, haciendo de este corazón algo así como su lámpara».<sup>47</sup>

Así pues, el que pretende ser por separado no alcanza a ver, como rezaba el poema de 1950, en la pupila adentro, más allá del recuerdo, en el olvido, no llega hasta la Nada ni puede en consecuencia contemplar la aurora. Pues ese ser por separado propio de lo diurno es justamente el que impide reencontrar el sentir originario, el que impide prenderse, enllamearse en la aurora: «Y la existencia surgida de la pretensión de ser por separado —escribe una vez más María Zambrano— deslumbra y ofusca al individuo naciente que sin ella sería como una aurora. [...] Pues que por nacer y para nacer no hay lucha, sino olvido, abandono al amor, como los místicos proponen, los místicos del "nacimiento". Y aún los de la nada, que piden el nacimiento a la nada intercesora con lo divino. [...] No hay lucha en el dejarse alzar desde el insondable mar de la vida. Y no se sabe si es en su profundidad o superficie donde llega la centella de fuego que es al par luz [...] luz que viene destinada al que abre por ella los ojos. El que así alienta al encuentro de la luz es alumbrado por ella, sin sufrir deslumbramiento. Y de seguir así sin interrupción, vendría él a ser como una aurora».<sup>48</sup>

Y eso es en definitiva lo que María Zambrano denomina método, pues que de un método se trata. Así al menos logra formularlo sin paliativos en un poderoso fragmento de *Claros del bosque*, donde el método, todo él, se concentra en la densidad de unas pocas frases: «Método. Hay que dormirse arriba en la luz. Hay que estar despierto abajo en la oscuridad intraterrestre, intracorporal de los diversos cuerpos que el hombre terrestre habita: el de la tierra, el del Universo, el suyo propio. Allá en los profundos, en los íferos el corazón vela, se desvela, se reenciende en sí mismo. Arriba, en la luz, el corazón se abandona, se entrega. Se recoge. Se aduerme al fin ya sin pena. En la luz que acoge donde no se padece violencia alguna, pues que se ha llegado allí, a esa luz, sin

forzar ninguna puerta y aun sin abrirla, sin haber atravesado dinteles de luz y de sombra, sin esfuerzo ni protección».<sup>49</sup>

## *Aurora de la razón*

Al comienzo de su libro *De la Aurora*, a modo de «imposibles prolegómenos», así los llama, lanza María Zambrano algunos «ayes». Una especie de lamento de la Aurora que clama por recuperar el vínculo primordial con la razón de la cual ella misma, se nos dice, es garantía y origen.<sup>50</sup> Explica María Zambrano que para la razón occidental, «aquí, en esta todavía civilización que llaman Occidente, en la cercenada Europa»,<sup>51</sup> a menudo la aurora es mera raya, límite infranqueable, «apresada por la razonante razón de la ciudad, la arquitectónica»,<sup>52</sup> la que construye un discurso sin fisuras vaciando de ser la palabra, desvinculándola del origen. La obra de María Zambrano no busca combatir la razón, acto primordial de la vida, sino atraerla hacia la tierra. Su pensamiento auroral, su método, muestra, más que demuestra, que la raya no es tal raya. La muestra confín sin límite, y por ello enseña a atravesarlo. Y esa fue su propia travesía, la senda de la Sierpe que recorrió a lo largo de su vida. Al otro lado, halló el germinar de su razón poética en el lenguaje de la aurora que revela la existencia de «una luz interior que se encuentra más allá de la solar». Una luz que en su propio decir «despierta el corazón y lo llama hasta hacerlo suyo y que, solamente después de esta identificación, irá a ser o será sol». <sup>53</sup> Razón poética o Aurora de la razón, aurora del *logos* desparramado en las intangibles entrañas de la tierra. Reconciliado en lo profundo con la matriz de la vida.

## VI. La imaginación o la gracia:

Simone Weil

*Corrado Bologna*

i.

Dieu ne peut être présent dans la création que sous la forme de l'absence. [...] Ce monde en tant que tout à fait vide de Dieu est Dieu lui-même. C'est pourquoi toute consolation dans le malheur éloigne de l'amour et de la vérité. C'est là le mystère des mystères. Quand on le touche, on est en sécurité. [...] Rien de ce qui existe n'est absolument digne d'amour. Il faut donc aimer ce qui n'existe pas.<sup>1</sup>

Ce monde est la porte fermée. C'est une barrière. Et, en même temps, c'est le passage.<sup>2</sup>

L'usage de la raison rend les choses transparentes à l'esprit. Mais on ne voit pas le transparent. On voit l'opaque à travers le transparent, l'opaque qui était caché quand le transparent n'était pas transparent. On voit ou les poussières sur la vitre, ou le paysage derrière la vitre, mais jamais la vitre elle-même. Nettoyer la poussière ne sert qu'à voir le paysage. La raison ne doit exercer sa onction que pour parvenir aux vrais mystères, aux vrais indémontrables qui sont le réel. L'incompris cache l'incompréhensible, et pour ce motif doit être éliminé.<sup>3</sup>

Tropezamos en seguida con las palabras clave de la *matemática del alma* de Simone Weil: mundo, paso, límite, amor, deseo, bien, necesidad, belleza, equilibrio, lejanía, ausencia, sacrificio, vacío. Las reúnen algunas alegorías de la mente, sublimes abstracciones de altísima visibilidad, fundadas en figuras absolutamente concretas: «pasos», «puentes», «barreras que separan»; y sin embargo Simone siempre subraya que lo que separa aún, ya que *toute séparation est un lien*.<sup>4</sup> En estas límpidas, escuetas formulaciones aforísticas, fragmentarias porque sólo la forma del fragmento corresponde al relampaguear del pensamiento en una continuidad quebrada y astillada, me parece que se enmarcan integralmente la dimensión y el método especulativos de Simone Weil, su durísimo, extremo pensamiento pre-dialéctico, a veces incluso anti-dialéctico, que la hacen una presocrática del siglo xx, hermana de los autores de la *Upanisad* y de la *Bhagavad Gita*, de Platón y de san Pablo.

Quisiera abordar esta breve reflexión sobre la fecunda contradicción entre las categorías de Imaginación y de Gracia en el pensamiento de Simone Weil resaltando particularmente la coincidencia de su meditación filosófico-teológica con la poetológica, e insistiendo, pues, en la elección intencional de plasmar un léxico especial adquiriéndolo

del léxico canónico de la gran mística, sobre todo occidental (Ramon Llull, Juan de la Cruz, Maestro Eckhart, del cual hace un momento se han oído resonar las palabras fundamentales en boca de Simone Weil), para destinarlo a finalidades diferentes a las originarias. Weil, en suma, bordeó la experiencia mística sin pasar nunca, en realidad, el umbral. Profundizó, eligió, contaminó y replasmó categorías, conceptos, léxico y semántica de los místicos clásicos sobre todo con el fin de tomar, describir, interpretar en un horizonte también ético el suceso inalcanzable del surgir del pensamiento, y el otro que de éste depende, de la intuición y de la creación estético-poética.

Precisamente ésta me parece una de las ideas preliminares para subrayar con fuerza en una dimensión metodológica general, no sólo para reflexionar sobre Weil: el «léxico místico» se entenderá no tanto (y de todos modos no solamente) en su abstracta, aislada y autónoma densidad de «léxico especial», sino en la individuación de la ósmosis, del intercambio, y finalmente de la relación dialéctica de dar/tener, respecto al «léxico común» y al «literario», una vez definidos los confines, los parámetros, los criterios para ordenar un riguroso repertorio lexicográfico y plantear sobre eso una articulada historia semántica de las metáforas (especialmente las *materiales*) y de las ideas (especialmente las *abstractas*).

En cuanto a Weil, centraré la atención sobre todo en los primeros *Cahiers*, los de 1941, de los cuales Gustave Thibon en 1947 sacó el volumen antológico (entonces ligeramente extraviado para un pensamiento que eleva a sistema la asistematicidad), con el título que se hizo célebre (si bien, como digo, filológicamente no weiliano) *La pesanteur et la grâce* (Franco Fortini ha elegido, para la versión italiana, no *La pesantezza e la grazia*, sino *L'ombra e la grazia*, *La gravedad y la gracia* en la versión de Carlos Ortega).

ii.

Para entrar en el templo de la gracia leve, libre de la gravedad, edificado por Simone Weil, elijo cruzar la puerta *flameante* de Cristina Campo: nuestra contemporánea, y tan proclive al ejercicio del silencio y de la derrota de Simone (probablemente «mística», aunque no en el sentido «técnico» que el histórico de las religiones atribuye a ese término); tan solidaria con ella en la percepción de la necesidad de la gravedad sombría de la materia como barrera y paso hacia la luminosa, cristalina transparencia de la gracia, y del límite natural como puente hacia el desbordamiento espiritual (Weil dice

«sobrenatural»).

Al abrir su segundo y último libro, *Il flauto e il tappeto* (1971), Cristina Campo esbozó con fulmínea pincelada de moralista clásico un perfil de nuestra civilización, reconocida ya como residual, irremediabilmente póstuma, «después del diluvio», sumergida como un Atlántide sin destino. Es, por esto, un perfil apocalíptico, cercano a un fin que es, a la vez, también una revelación: revelación de una *condition humaine* deficitaria, defectiva, sin reservas perdedora y perdida:

A che cosa si riduce ormai l'esame della condizione dell'uomo, se non all'enumerazione, stoica o atterrita, delle sue perdite? Dal silenzio all'ossigeno, dal tempo all'equilibrio mentale, dall'acqua al pudore, dalla cultura al regno dei cieli. E in realtà non vi è molto da opporre agli orrifici cataloghi. L'intero quadro appare quello di una civiltà della perdita, sempre che non si osi chiamarla ancora civiltà della sopravvivenza, giacché, se un miracolo non si può negare, è che in tale condizione post-diluviale, di iperbolica e universale indigenza, qualche isolano della mente sopravviva ancora e ancora riesca a stendere questi atlanti di continenti inabissati. La perdita delle perdite, seme e circonferenza di tutte le altre, è però, come sempre, quella di cui non si a il nome. Potrebbero, d'altra parte, creature che furono mutilate dell'organo stesso del mistero —Pasternak direbbe l'orecchio dell'anima— riconoscere di aver perduto il proprio destino?<sup>5</sup>

Poco después, evocando el desamparo radical descrito en la eliotiana *Waste Land* como atroz pérdida no sólo de la autenticidad y del sentido del Yo y de sus gestos en el mundo, sino sobre todo de un «espacio para el destino», Campo insistía en la dimensión metafórica de la interioridad como medida armónica, ante todo sensorial y luego sentimental, emocional, de un advenimiento, de algo que «está por suceder», de algo en lo que hay que convertirse y que todavía no se es; en este sentido, precisamente, de su propio «destino»:

La scena del destino è concava, tacita e risonante come la cassa di un prezioso strumento; è il «liuto sospeso» di Poe. Vi erano luoghi, una volta, dove la gente si ritirava «per veder chiaro in se stessa», il che non mi sembra significhi altro che riaddestrare l'orecchio al sussurro affilato del flauto, al sordo allarme della spola. [...] Come la manna di sant'Andrea nella cavità dell'ampolla, il destino si forma nel vuoto in virtù delle stesse leggi complementari che presiedono al nascere della poesia: l'astensione e l'accumulo. La parola che dovrà prender corpo in quella cavità non è nostra. A noi non spetta che attendere nel paziente deserto, nutrendoci di miele e locuste, la lentissima e istantanea precipitazione. Che è breve e non ripetibile.<sup>6</sup>

Conseguía la hipótesis sutil y argumentada de una estética negativa: una estética de la interdicción y de la renuncia, de la negación y de la pérdida. «Abstención e interdicción son las *elegidas* por el destino, no menos que por el salón y la poesía», escribía Campo.<sup>7</sup> Su búsqueda espiritual se mueve entre las categorías de la *teología negativa* de Maestro Eckhart y la *experiencia ardiente* de Simone Weil, entre la *intensidad de la escritura* de

Virginia Woolf, Djuna Barnes, Katherine Mansfield, *la exactitud del estilo* de Hofmannsthal y Borges, y la *desección/empedramiento* de los Padres del desierto, que lograban que el corazón «rezara» mediante el soplo del *pneuma*. Como Simone Weil, encontraremos a Cristina Campo en los confines de la mística y del acontecimiento de la creación poética, del magisterio de la belleza y de la ascesis, siempre dominada por un instinto estético-ético que ella misma definía como «pasión por la perfección».

Áspero ejercicio de una virtud negativa, que sustrae, ligada al vacío y a la aniquilación, la palabra poética se coge, para Cristina Campo como en algunos de sus «imperdonables» maestros (así los definía ella), en el momento en que se cristaliza este delicado equilibrio de *acumulación* y *abstención*: del «tenderse-hacia» lento e imperceptible en la espera, y del fulminante derrumbe que impone el aniquilarse frente al otro inconstruido, caído en la interioridad con terrible, inesperada epifanía.

iii.

En su recorrido radical hacia las raíces de la experiencia y de la existencia, Simone Weil manifiesta una naturaleza de pintor *naïf*, de pintor-poeta *primitivo*. Creo que se puede demostrar (y la investigación merecerá una profundización) cómo esta subida «ingenua» hacia las raíces primitivas del pensar se ha nutrido no sólo de los místicos, sino también de los líricos de nuestros comunes orígenes románicos.

Como en Weil, quizá, también en esos poetas, que buscan e inventan las palabras para describir y explorar un nuevo, todavía desconocido continente espiritual —el continente de la interioridad, de un «yo» que la lírica intenta definir tangencialmente, con movimiento torpe e incumplido—, podríamos encontrar descrita otra feroz sintomatología del acontecimiento de la *Creación como Descreación* (para usar un término que Simone Weil retoma de Maestro Eckhart),<sup>8</sup> y de la *lentísima e instantánea precipitación* de la palabra poética en el vacío, de la que habló Cristina Campo. Así como en estas pensadoras de nuestros días, y en sus recorridos culturales, que en gran medida confluyen, es fuerte en esos poetas la atención por el perfil de la sombra en el cono violento de luz, y en suma por el *peso*, el *cuero* que hay que atravesar y aniquilar para alcanzar la Nada, el *dreit nien* en que la poesía consiste.

Mucho antes que la subida de perfección al Monte Carmelo de Juan de la Cruz y de su método de purificación ascensional del espíritu dirigido a alcanzar un «alma vacía y desnuda», reconoceremos, pues, en el espejo de la parodia rescatada por la célebre lírica

provenzal de Guillermo IX (*Farai un vers de dreit nien*), las reflexiones sobre la Nada de Frídegiso de York y de otros filósofos, pero también la abstracción absoluta del tiempo y del espacio de Jaufré Rudel, inventor de una experiencia del amor como lejanía absoluta, ausencia, vaciamiento, o sea, creación de un vacío, descreación en la interioridad de una imagen de belleza despojada de las afecciones materiales.

El amor *por la* lejanía (según la bellísima exégesis de Leo Spitzer) es amor *en cuanto* lejanía. Un paso más allá, Chrétien de Troyes, hablando de *Amors qui m'a tolu a moi* («Amor que me ha arrancado a mí mismo»), desliza todas las formas mentales de un amor por el amor, que es también (no sólo) amor por una mujer que no existe; y esta inexistente es la *domna soiseubuda*, mujer ideal compuesta por un *collage* o *puzzle* de imágenes de mujeres sobre las que Bertran de Born fantasea. *Il faut donc aimer ce qui n'existe pas*: Simone Weil ayuda a interpretar el sentido del pensamiento del que nace la palabra poética moderna.

Para el laico Jaufré la palabra poética nace al volverse *peleleris*, peregrino y extraño, persiguiendo la pasión por lejanía y ausencia: así, siglos más tarde, el carmelita Juan de la Cruz, que lee a Jacopone y quizá a otros poetas antiguos, «el príncipe perdido del *Cántico espiritual* lo encontramos convirtiéndose en el peregrino y mendigo, en el hombre con el corazón vacío, el muerto por un amor terrible».<sup>9</sup> El vacío medido como ausencia de la estética del *amor de lonh* es afín también a la entrada en el *castillo del alma* del que habla Maestro Eckhart (sermón sobre *Lucas* 10,38: «Jesús entró en un castillo y una mujer llamada Marta lo acogió en su casa»): en ese «allá» sin espacio que no sea el de la palabra poética nace la «pequeña centella [...] libre de cualquier nombre, falta de cualquier forma, libre y apartada como Dios mismo está libre y retirado»<sup>10</sup>. Del sacrificio de lo real nace la palabra imperfecta, necesariamente e irremediabilmente deficitaria y limitada, pero irrenunciable en su esfuerzo por aludir, apuntar al más allá, a lo que cede y falta, y que la palabra quisiera medir.

En esta búsqueda de las raíces del pensamiento de la creación poética, pues, reencontraremos también a los trovadores, junto con los «místicos». Y con ellos, después de ellos, y quizá no ignorados por Weil (ciertamente no por Campo), Dante y Cavalcanti: el dantesco reto a la «defectividad» de la palabra y de la argumentación (*quanto son difettivi silogismi...*, *Par.*, XI 2); la fenomenología del desamor de Cavalcanti, su dialéctica, tan bien entendida por Italo Calvino, entre caída y ascensión, entre peso y levedad. Cavalcanti y, detrás de él, y en contra y más que él, Dante son los

más altos poetas-pensadores medievales de una levedad del espíritu alcanzada por vaciamiento, por abolición de consistencia y de peso, «per forza di levare»: que produce una abstracción toda mental, en el acto de la formación en el *arx mentis* del *pneuma phantastikón*.

Los poetas stilnovisti, educados en la reflexión escolástica en las universidades, conjugan filosofía y poesía en la invención de un *pensamiento «poetante»* destinado a medir el espacio de la interioridad en una sofisticada fenomenología del espacio mental. Es más, la palabra «mente» entra en efecto en la lengua literaria italiana a través de Cavalcanti y Dante (y también sobre esto hay que llevar a cabo investigaciones adecuadas). Este pensamiento «poetante»/*poiético* se articula en torno a la fuerza «fantástica» de la imaginación, el *spiritus subtilis*, que sólo *per viam negationis* puede indicar «el lugar desde el cual y en el cual ocurre la palabra poética». <sup>11</sup> Son los mismos años en que Maestro Eckhart escribe sus sermones y sus tratados. Yo no creo que sea en sí impensable e imposible de proponer (aunque no se hayan encontrado aún pruebas seguras) la hipótesis de un posible conocimiento de su pensamiento entre los filósofos boloñeses, tan estrechamente relacionados con los parisinos (y Maestro Eckhart estaba en París en 1294).

iv.

Hemos llegado al meollo del tema: la imaginación, tan importante no sólo en la mística, sino también en la psico-pneumatología de los médicos y de los poetas medievales, y que en el pensamiento de Simone Weil adquiere una acepción muy particular. En el pensamiento de Campo, y en el de Weil al que Campo nos invita a acceder, la poesía es virtud negativa, sacrificio de lo real que renuncia a sí mismo. Recurriendo a una combinación un poco atrevida, pero filológicamente avalada por las fuentes, diremos que Simone Weil y con ella Cristina Campo *plantean* una «física de la gravedad» que se abstrae vaciándose y se convierte en belleza cayendo, dándose a ver en el momento de su máxima intensidad y debilidad, el momento en que se produce como la «pequeña centella» eckhartiana:

la paziente accumulazione di tempo e di segreto che si rovescia subitamente in quel miracolo di superiore energia: la precipitazione poetica. <sup>12</sup>

*En otro lugar* se forma y toma forma, *precipitando* en la mente, la palabra poética, que como el Hijo nace en el vacío «castillo del alma», en la cavidad a que se reduce el

pensamiento, en lo cóncavo en que «el destino se forma» (vuelvo a las formulaciones de Maestro Eckhart y de Cristina Campo). Este tomar forma es un acontecimiento mesiánico, un *salto*, una *katastrophé*, una *apokatástasis* (para recurrir a la terminología paulina aprovechada por Walter Benjamin en su libro sobre los *passages*).

La formulación de la Campo, reelaborando las categorías eckhartianas, se ciñe al pensamiento de Simone Weil sobre la Gracia en el punto más delicado, donde se esfuerza por determinar el papel de la inspiración «desde dentro» en el suceso creativo, cuando en Juan de la Cruz reconoce «un vacío relleno de silencio en el cual el destino precipitará por ley física como la energía de un vacío neumático».<sup>13</sup>

Creo que puedo sugerir que en esta espléndida formulación de la Campo «vacío neumático» significa bien vacío *producido por el vaciamiento y la eliminación-abstracción de toda realidad*, bien (y simultáneamente) *vacío del pneuma, vacío del espíritu*: y luego espíritu como vacío, como ausencia. Hemos vuelto, de esta manera, a las frases de Simone Weil con las cuales he empezado el discurso, que dependen sin duda de la meditación de Maestro Eckhart, y que hace poco he relacionado con la idea rudeliana (reverberada en Chrétien) del *amor de lonh* como amor sin objeto (Weil habla, literalmente, de *Désirer sans objet*),<sup>14</sup> y hasta como amor por lo que no existe: *Dieu ne peut être présent dans la création que sous la forme de l'absence. [...] Rien de ce qui existe n'est absolument digne d'amour. Il faut donc aimer ce qui n'existe pas*. Y aún:

Il s'est vidé du monde». Se vider du monde. Revêtir la nature d'un esclave. Se réduire au point qu'on occupe dans l'espace et dans le temps. A rien.

Se dépouiller de la royauté imaginaire du monde. Solitude absolue. Alors on a la vérité du monde.<sup>15</sup>

En tout, par-delà l'objet particulier quel qu'il soit, vouloir à vide, vouloir le vide.<sup>16</sup>

[...] il fallait supporter le vide dans la pensée.<sup>17</sup>

v.

Me parece que el amplio *buscar* eckhartiano de Weil en torno al vacío, a Dios como *monde en tant que tout à fait vide de Dieu* (*Celui qu'il faut aimer est absent*) hay que relacionarlo a su vez con la idea, y hasta con la ideología, de una *física de la interioridad*. Se trata, en la formulación weiliana, de un sistema orgánico de *lois*, de «leyes» espirituales análogas y paralelas materiales, en que la gracia desempeña un papel alternativo al de la imaginación; se trata de un papel absolutamente peculiar en este pensamiento, y que nos aleja un poco de las coordenadas hermenéuticas evocadas hasta

ahora:

Tous les mouvements naturels de l'âme sont régis par des lois analogues à celles de la pesanteur matérielle. La grâce seule fait exception. [...] Deux forces règnent sur l'univers: lumière et pesanteur.<sup>18</sup>

Como se ve, Weil piensa precisamente en las leyes de la física: de una paradójica y novísima *física espiritual*, de tipo gnóstico, que domina el universo entero, fundándose en un sistema dualístico luz/levedad vs. sombra/gravedad, con los corolarios de los movimientos de ascensión y de descenso. Sus apuntes en los *Cahiers* hablan de *énergie* (ya sea *physique*, ya sea *morale*), de *mouvement* (ya sea *descendant*, ya sea *ascendant*),<sup>19</sup> y de una *mécanique humaine* que, regulando *vide et compensation*, controla, mediante una difícil (y *mauvaise*) *recherche de l'équilibre*<sup>20</sup> el sufrimiento, el perdón, el deseo, el bien y el mal, y todos los demás elementos del universo espiritual.

Una cosmogonía y una cosmología del espíritu, una física espiritual que configura una metafísica y una ética, y también una estética, encuentran su fragmentaria, asistemática fundación moderna en los *Cahiers* de Simone Weil. Es cada vez más urgente dibujar sus mapas alegóricos, medir sus deudas con el pasado (la biblioteca de Simone es amplia, pero no ilimitada) y los créditos hacia el pensamiento contemporáneo.

Limitándome ahora al tema que he elegido, realzo solamente la originalidad absoluta de la idea negativa, falaz, de la imaginación, adquirida a partir de la pneumatología médico-filosófica y poética y de la mística de la Edad Media, pero inmediatamente *replasmada* en el ámbito de la cosmología y de la física espiritual weilianas, donde la imaginación, y la antagónica gracia, vuelven a connotarse por ecos evidentes (aunque silenciados), sobre todo de Maestro Eckhart, cuya comprensión debemos al esfuerzo exegético de Alois Maria Haas, de Marco Vannini, de Amador Vega. También gracia e imaginación están involucradas en el equilibrio dinámico del vacío y de la plenitud, del vaciarse y del llenarse:

La grâce comble, mais elle ne peut entrer que là où il y a un vide pour la recevoir, et c'est elle qui fait le vide.<sup>21</sup>

L'imagination travaille continuellement à boucher toutes les fissures par où passerait la grâce.<sup>22</sup>

Essayer d'aimer sans imaginer. Aimer l'apparence nue et sans interprétation. Ce qu'on aime alors est vraiment Dieu.

[...] Ce qui est mortel pour la partie charnelle de l'âme, c'est de voir Dieu face a face. C'est pourquoi nous fuyons le vide intérieur parce que Dieu pourrait s'y glisser.<sup>23</sup>

Reducida drásticamente a la *apparence nue, sans interprétation*, en la elección de una pobreza franciscana creatural con su apariencia de texto total deshabitado por la imaginación, la experiencia de amar se hace aceptación del *eventus* inesperado, incoercible, sin orientación ni medida posible, que el alma desnuda transforma salvíficamente en un plano escatológico en *adventus* de la redención. Llega a ser recepción de la gracia que anula la imaginación en cuanto distracción y dispersión, efervescencia de formas que cierran, «tapan» (Weil utiliza el verbo *boucher*) las fisuras espirituales, las sutiles, frágiles fallas de la interioridad expuestas a la entrada de la gracia. A la entropía espiritual sustituye así el proyecto de una *aedificatio* del *spiritus* en tanto que estructura arquitectónica de la interioridad sutilizada, reducida a lo esencial, al *vide intérieur*: y de este modo se aproxima a la experiencia extrema de la *nuda vita*.<sup>24</sup>

En una ascética no diferente de *reductio ad unum* pensaba Bernardo de Claraval en su polémica contra la *deformis formositas ac formosa deformitas* producida por la imaginación en los oropeles monstruosos de los capiteles y de las fachadas del arte románico.<sup>25</sup> A una recuperación también mística (franciscana, jacoónica, umbra) de la pobreza y del polvo tendía, en nuestros días, Alberto Burri, cuando en su aproximación virginal a la tela de saco, «cosas que han existido siempre y con intensidad, sin tiempo y desgastadas por el tiempo,<sup>26</sup> heridas por las laceraciones de la historia y cicatrizadas con la ternura escabrosa del médico que cura el corte, buscaba la abstracción de la idea del prevaricar figural de la imagen.

El reto, el riesgo mortal que es también potencialidad de superación de «natural», reside en el ejercitarse en sostener el vacío creado por la gracia, cavado por la inspiración en el fondo abismal (*grunt âne grunt*) del alma transformada en templo, alma que en la contemplación se hace *imago Templi*<sup>27</sup> y crea al Hijo que es la Palabra, «fruto de la Nada» producida como una «pequeña centella» en la Nada que la poesía dice y niega a la vez. Aquí Weil acoge a Eckhart, lo «gnosticiza», lo funde con la experiencia de la mística *sufi* y con la (sólo aparentemente incongrua) de la física occidental moderna (me refiero precisamente a la «física de los graves») a partir de Descartes y Pascal, y hace de ella el momento fundacional de una poética que es a la vez una ética. Alternativas son la caída y la ascensión más allá del límite natural, que reconocemos en el apunte al *Pater noster*, es decir, a la petición de un *panem supersubstantialem (ártos epiúsios)* que al «pan de cada día» le añade el escatológico «pan para el mañana»:<sup>28</sup>

L'homme n'échappe aux lois de ce monde que la durée d'un éclair. Instants d'arrêt, de contemplation,

d'intuition pure, de vide mental, d'acceptation du vide moral. C'est par ces instants qu'il est capable de surnaturel.

Qui supporte un moment le vide, ou reçoit le pain surnaturel, ou tombe. Risque terrible, mais il fait le courir, et même un moment sans espérance. Mais il ne faut pas s'y jeter.<sup>29</sup>

vi.

Difícil y fatigosa no es sólo la operación productiva de la obra, la alquimia interior del *opus*. Difícil y fatigoso es apresar el instante en que el estado de gracia se equilibra entre plenitud y vacío, en que el artista está preparado para aferrar el *ánghelos* al vuelo, que se le ofrece como don. Como declaró Constantin Brancusi en un aforismo, «las cosas no son difíciles de hacerlo; lo difícil es ponernos a nosotros mismos en el estado de hacer»; por ello, quizás, inmediatamente después confesaba: «el vuelo ha ocupado mi vida».<sup>30</sup> Vuelo como ascensión, superación de la condición humana y del peso de la materia, tan bien transmutado en la *Columna sin fin*, generada a partir de la *columna cerului* del folklore rumano y del *art nègre*, columna celeste y *axis mundi* en la que coinciden (lo vio bien Mircea Eliade) la «materia» y el «vuelo», «la gravedad y su negación».<sup>31</sup> Y en esta oposición resuelta se libera también la dialéctica que opone inteligencia y abandono, imaginación e inspiración. Se vuelve así a la finísima consideración de Simone Weil, quien dedicó al reto entre *pesanteur* y *grâce* unas de sus páginas más intensas y fulgurantes:

L'imagination travaille continuellement à boucher toutes les fissures par où passerait la grâce.<sup>32</sup>

Impalpable y relampagueante se mueve también la mano del pintor-filósofo oriental (*ga-zen ichimi*: «zen y pintura son la misma cosa») que, olvidándose de sí mismo en el *mu-nien*, la «noconsciencia», se abandona a la gracia y recibe, en el vacío, el don de la inspiración, que se hace uno con su habilidad técnica.

La ejecución de la pintura aparece con una inmediatez casi fulmínea: justamente como un fulgor o un dardo, el pincel se suelta espontáneamente apenas la tensión alcanza su cima, en un proceso muy similar al descrito en el arte del tiro con arco.<sup>33</sup>

Y como dice el chino Hua Lin:

Cuando la pintura llega a tanto que no deja huella sobre el papel, aparece como una emanación natural y necesaria de ese papel que es el Vacío mismo.<sup>34</sup>

Creo que aún se puede sentir con fuerza la mordedura de este hambre de vacío, percibir esta cansada levedad para significar la Nada, en el más taoísta, en el más zen

quizás de los poetas occidentales: en Guido Cavalcanti, poeta de la muerte y del desamor, de la ausencia y de la mente, que ensayó por vez primera en la literatura moderna la experiencia verbal del vacío de la interioridad consiguiente a la fulguración inspiradora de su *ánghelos* inspirador, el *ánghelostedio*, que volverá a soplar en los oídos de Baudelaire, anunciador de la gracia paradójica del desamor. He aquí, pues, un poeta no «lleno de gracia», sino «vacío de gracia»<sup>35</sup>.

vii.

He nombrado, hace poco, a Descartes y a Pascal. Creo que a ellos hay que reconducir la raíz primordial de la gran metáfora espiritual de Weil, que habla de *appel d'air*, de «corriente de aire», para figurar el flujo y reflujo de la gracia y de la imaginación: a la «mecánica de las pasiones» de Descartes (estudiada en efecto por Marco Vannini como momento fundacional de la «ciencia del alma» como «ciencia de la psique» que conduce de la mística a la psicología)<sup>36</sup> y a una equilibrada mezcla de física y metafísica en las obras pascalianas, entre los *Pensées* (especialmente los fragmentos sobre los *deux infinis* como lugar geométrico de la *disproportion de l'homme, dans l'enceinte de ce raccourci d'atome, entre ces deux abîmes de l'infini et du néant*,<sup>37</sup> y sobre la *imagination* como *maîtresse d'erreur et de fausseté*)<sup>38</sup> y los escritos sobre las *Expériences touchant le vide* y sobre la *Pesanteur de l'air*.<sup>39</sup>

En los fragmentos dedicados a la necesaria aceptación del vacío Simone Weil insiste en el paralelismo entre el comportamiento de la gracia y el de los gases naturales:

Comme du gaz, l'âme tend à occuper la totalité de l'espace qui lui est accordé. Cela est contraire à toutes les lois de la nature: la grâce seule le peut.<sup>40</sup>

Creo que, además que con Pascal, este rechazo de la *imagination combleuse de vides*, que *est essentiellement menteuse*, y cuyo *travail* es necesario *continuellement suspendre en soi-même* para dejar que pase al trabajo la gracia filtrando a través de las brechas, las hendiduras de la interioridad,<sup>41</sup> puede ponerse de alguna manera en relación con dos lugares importantes de la escritura de los siglos xix y xx, que merecerían en otro lugar adecuada atención. Son el fragmento de exordio de *Mon cœur mis à nu* de Baudelaire y un fragmento del *Livro do desassossego* de Fernando Pessoa, que por la absoluta coincidencia intertextual considero que procede del primero (Pessoa poseía un ejemplar de las *Œuvres inédites* de Baudelaire).

Finalizo con la desnuda evocación de estos dos fragmentos, que pongo al lado de otro

pasaje de Simone Weil. Se eliminan aquí definitivamente ya sea la imaginación creadora que actúa «desde el interior» de la mente, y que ha marcado a lo largo de una secular vicisitud la estética y la gnoseología de Occidente (y del Cercano Oriente), ya sea la gracia de la inspiración.

La cabeza humana era ya para los antiguos, y después para los médicos, los filósofos y los poetas medievales, el «lugar» en que la mente encontraba su residencia. Desde el *arx mentis* el yo podía lanzarse a las estrellas, los *sidera* de los que su *spiritus* procedía, para *considerare*: y considerando su corazón pensaba y hablaba (acaba de salir, sobre este tema tan importante para la mística, como para la lírica medievales, una bella investigación de Mira Mocan). En su *Liber divinorum operum* Hildegard von Bingen desarrolló una compleja metafórica celeste aplicada a la distribución de los sentidos y de los sentidos interiores en el cuerpo humano, en particular de la cabeza, medida en *lugares* correspondientes a la dislocación de los planetas y de las estrellas en el espacio celeste (*A superiori summitate vasis cerebri usque ad ultimam extremitatem frontis, hominis septem loca equali mensura a se discernuntur*). En Hugo y Ricardo de San victor, en los místicos cistercienses,<sup>42</sup> esta constelación alegórica se articula en una verdadera *psico-cosmología*, basada en el alma del hombre, que funda el nuevo sujeto, la categoría moderna, la *mente*. Los poetas laicos, sobre todo Cavalcanti y Dante, como he dicho, encauzarán una sutil fenomenología de la mente, de la cual (definiéndola ya *cerebro*) los poetas de nuestro tiempo denuncian el fin, la extinción, la descomposición (es *l'aile de l'imbécillité* que roza el *cerveau* de Baudelaire).

En este sentido en la historia del pensamiento moderno quizás no haya nada más áspero y cortante que la percepción por parte de un gran (in)moralista como Baudelaire, del *tourbillón*, del *vertige* cerebral, que coincide en la dimensión de un *avertissement* realmente apocalíptico con la cotidiana, puntual y al mismo tiempo vaguísima sensación de la ruina de la mente:

[...] Maintenant j'ai toujours le vertige, et aujourd'hui 23 janvier 1862, j'ai subi un singulier avertissement, j'ai senti passer sur moi le vent de l'aile de l'imbécillité.<sup>43</sup>

En la ruina ya sin forma humana del cráneo hueco, en esta cosa anónima, abandonada, reconducida a pura material mensurabilidad, que Alberto Giacometti esculpe y manipula en la arcilla y en el bronce, *tête devenue objet, petite boîte mesurable, insignifiante*,<sup>44</sup> se ilumina la figura degradada del vaciamiento espiritual que se hace *evaporación cerebral*. Así, *entre ces deux abîmes de l'infini et du néant*, se desvanece

no sólo la facultad concedora de la imaginación, sino el yo entero:

[...] dès que le je est a moitié mort, il désire être achevé, et se laisse aller à l'évanouissement.<sup>45</sup>

De la vaporisation et de la centralisation du Moi. Tout est là.<sup>46</sup>

Tudo se me evapora. A minha vida inteira, as minhas recordações, a minha imaginação e o que contém, a minha personalidade, tudo se me evapora.<sup>47</sup>

El vacío de la mente, la mente toda vaciada después de la evaporación del yo, son a lo mejor el punto más alto y a la vez más bajo, postrimero, de la de-creación de la cavidad metafísica en la interioridad: éste es el *donde sin lugar* en que, por las hendeduras que la imaginación, ya no *combleuse*, no puede «llenar», logrará quizá penetrar otra vez el «gas» sobrenatural de la Gracia inspiradora.

## VII. El maestro Eckhart y la arquitectura de Bruno Taut

*Victoria Cirlot*

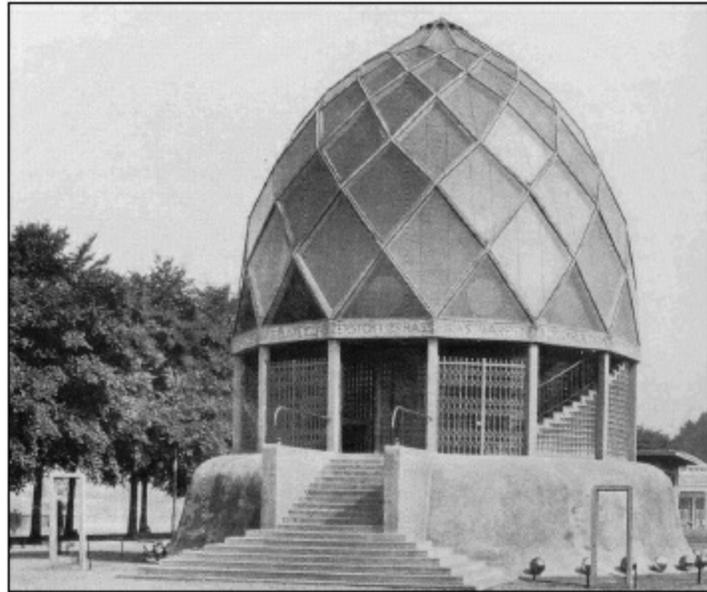
La presencia del Maestro Eckhart en las ideas y la creación de muchos artistas del siglo xx es, en la actualidad, un hecho de sobras conocido y estudiado. Son muchos los puntos de encuentro que es posible vislumbrar entre la mística del vacío eckhartiana y las tendencias abstractas del arte moderno, de modo que la recepción de la obra del maestro renano resulta comprensible y se encuentra plenamente justificada.<sup>1</sup> De otro lado, la rica personalidad del arquitecto alemán Bruno Taut (Königsberg 1880-Estambul 1938) y su importante papel en la arquitectura de vanguardia han sido objeto de estudio y análisis recientes.<sup>2</sup> Su obra arquitectónica ha sido restaurada y están siendo reeditados sus libros fundamentales.<sup>3</sup> De entre los muchos aspectos que resultan interesantes de su vida y obra destaca uno al que no se le ha prestado demasiada atención y del que aquí me voy a ocupar, esto es, de la relación entre la mística y su idea arquitectónica. Se trata de analizar la relación entre el Maestro Eckhart y el despliegue de un originalísimo proyecto utópico y visionario en el que Bruno Taut concentró su idea de la arquitectura, que es, de modo fundamental, una idea *moderna* de la arquitectura.

En el verano de 1917 Bruno Taut leyó al Maestro Eckhart en la traducción de Gustav Landauer.<sup>4</sup> La lectura resultó ser para el arquitecto una revelación, pues como él mismo sostuvo, Eckhart se convirtió a partir de entonces en su «evangelio».<sup>5</sup> La cuestión consiste en comprender el peso de la mística eckhartiana en la concepción arquitectónica de Bruno Taut. Al hablar de «concepción arquitectónica», me refiero a su idea de la arquitectura, más que a su práctica como arquitecto. Fue éste una idea grandiosa que desplegó a través de dibujos y textos, en especial, a través de cuatro libros realizados durante la primera guerra.<sup>6</sup> En estos libros se encuentra desarrollada la idea de la arquitectura como un arte superior y total, en la que subyace la correspondencia simbólica con la creación según la tradicional asociación de Dios y el arquitecto.<sup>7</sup> Creo que un estudio que quisiera ser realmente comprensivo acerca de este asunto, tendría que referirse también a la práctica arquitectónica de Taut, pues habría que determinar el reflejo de sus concepciones teóricas y visionarias en la realidad constructiva, y ello sería una reflexión necesaria no sólo con respecto a Bruno Taut, sino en referencia a la arquitectura moderna del siglo xx. Está claro que tal ámbito excede con mucho los límites

a los que aquí me someto. Me limitaré, por tanto, sólo a comprobar hasta qué punto la mística de Eckhart conformó el pensamiento de Bruno Taut, y cómo su idea arquitectónica fue modelada por los sermones y tratados eckhartianos. Me referiré a tres momentos en los que, a mi modo de ver, dio forma a su idea arquitectónica. En un primer momento asistiremos al nacimiento de una construcción en la que cifro el paradigma arquitectónico de Bruno Taut: la denominada Casa de Cristal, que antes que nada fue una realidad construida en 1914, para más adelante irse llenando cada vez más de significado en tanto que una idea elaborada en su proyecto utópico y visionario. Dentro del proyecto utópico y visionario desplegado en los cuatro libros ya citados, sitúo un segundo momento en lo que se ha venido considerando la obra cumbre del arquitecto, la *Arquitectura Alpina*, obra en la que el lector se ve arrastrado por un movimiento ascensional que recorre la creación para alcanzar también el lugar de lo increado. El suceso de la *Arquitectura Alpina* como una experiencia visionaria y de conocimiento se repitió veinte años después, en 1933-1934, en la vida de Bruno Taut, en su viaje y estancia en Japón, al visitar la villa Katsura de Kioto. Este tercer momento, que también quedó plasmado en un nuevo libro, supuso una comprensión más honda del significado de la arquitectura alpina, así como una confirmación de aquella idea intuida y plenamente formulada gracias al lenguaje místico del Maestro Eckhart.

## *La Casa de Cristal*

En el año 1914 Bruno Taut realizó un edificio para la exposición industrial de Colonia, en el que se sintetizaba la tradición antigua manifestada en la forma de dicho edificio, una cúpula, y la tradición moderna, expuesta a través de los materiales utilizados, el hormigón y el cristal<sup>8</sup> (fig. 1). El más claro antecedente de esta construcción, la *Glashaus*, hay que buscarlo más de medio siglo antes en Londres: el palacio de cristal de Joseph Paxton, construido para la exposición universal de 1851. Como señaló en un libro de 1920 Adolf Behne, «la arquitectura de cristal fue la palabra clave para la vanguardia arquitectónica de los años 20. Los edificios de Mies van der Rohe nacieron en ese ambiente. Y la *Glashaus* de Taut, de 1914, es un claro anticipo de dicho ambiente».<sup>9</sup> Desde la primera semana de julio hasta el final de la exposición, un día después del principio de la guerra, el 5 de agosto de 1914, se pudo ver y admirar esta obra arquitectónica que, según Taut, habría de ser deleite de niños y mujeres, por introducirlos en un espacio onírico y feérico, con sus cascadas y sus efectos lumínicos y cromáticos (fig. 2). La Casa de Cristal no tenía otra función que la de ser bella: así rezaba la primera frase del prospecto para la exposición.<sup>10</sup> El carácter fantástico de la construcción derivaba, en parte, del material empleado, el cristal, que no sólo había servido, tanto en la tradición occidental como en la oriental, para la construcción de sueños arquitectónicos de este mundo y del otro,<sup>11</sup> sino que además acababa de ser actualizado en el libro de Paul Scheerbarth, *Glasarchitektur*, publicado en la editorial Sturm de Berlín en 1914, dedicado, por lo demás, al propio Bruno Taut.<sup>12</sup> Este extraordinario escritor de cuentos fantásticos, surgido del ambiente expresionista berlinés y gran admirador de Cyrano de Bergerac,<sup>13</sup> elaboró este ensayo teórico sobre la arquitectura de cristal, en el que destacan textos como el xviii, en el que imagina la superficie terrestre ornamentada con los edificios de cristal como si se tratara de joyas, o el siguiente, en el que considera la catedral gótica como el origen de la arquitectura de cristal.<sup>14</sup> A su vez, Bruno Taut le mostró su reconocimiento al hacer inscribir sus versos en el soporte anular de la cúpula de la Casa de Cristal. Y no fue ésta la última vez que Bruno Taut utilizó los textos de Scheerbarth para ilustrar sus ideas: fragmentos de relatos vuelven a aparecer en el proyecto utópico y visionario del arquitecto. Se comprueban múltiples coincidencias entre ambos, de tal modo que no es posible dudar del carácter tremendamente fructuoso del encuentro de estas dos imaginaciones.<sup>15</sup>



*Fig. 1. Glashaus para la exposición de Colonia, 1914*



*Fig. 2. Glashaus (interior)*

La belleza como la única función de la Casa de Cristal constituye un rasgo en el que Bruno Taut insistirá una y otra vez, hasta el punto de convertirse en el atributo permanente que volvemos a encontrar en los cuatro libros en los que el arquitecto desarrolló, a partir de dibujos y textos, su proyecto utópico y visionario, y de modo especial en el primero de ellos, *Die Stadtkrone (La corona de la ciudad)*, iniciado a finales de 1916.<sup>16</sup> En la formulación y descripción de esta idea ya es posible apreciar que en la vida de Taut el Maestro Eckhart había hecho acto de presencia.

En *La corona de la ciudad*, Bruno Taut proponía, a partir de los trabajos de su maestro Theodor Fischer, una utopía urbana: una ciudad jardín para unos 300.000 habitantes, con un centro, destacado por encima del resto de edificaciones, sustituto de la antigua catedral. La corona de la ciudad no es otra que la casa de cristal, centro de una encrucijada en cuyos brazos se situaban cuatro edificios, ninguno de ellos con función política, sino todos ellos con función cultural, dentro de la concepción socialista acuñada por Gustav Landauer en su libro *Aufruf zum Sozialismus*, de 1911. Los dibujos de los planos de la ciudad ideal contenidos en el libro se caracterizan por su carácter abstracto, que prescinde de perspectivas, y una resolución a partir de dobles simetrías, lo que presta a estos esquemas la impresión de que en ellos se ha reproducido el recinto de un templo hindú o budista en la forma idealizada del mandala (fig. 3).<sup>17</sup> En ellos se percibe con claridad cómo la Casa de Cristal ocupa el centro; en color amarillo y con puntos rojos aparece resuelta en el dibujo que envió a su hijo Heinrich (fig. 4). Si nos detenemos en el texto que acompaña las ilustraciones, leemos:

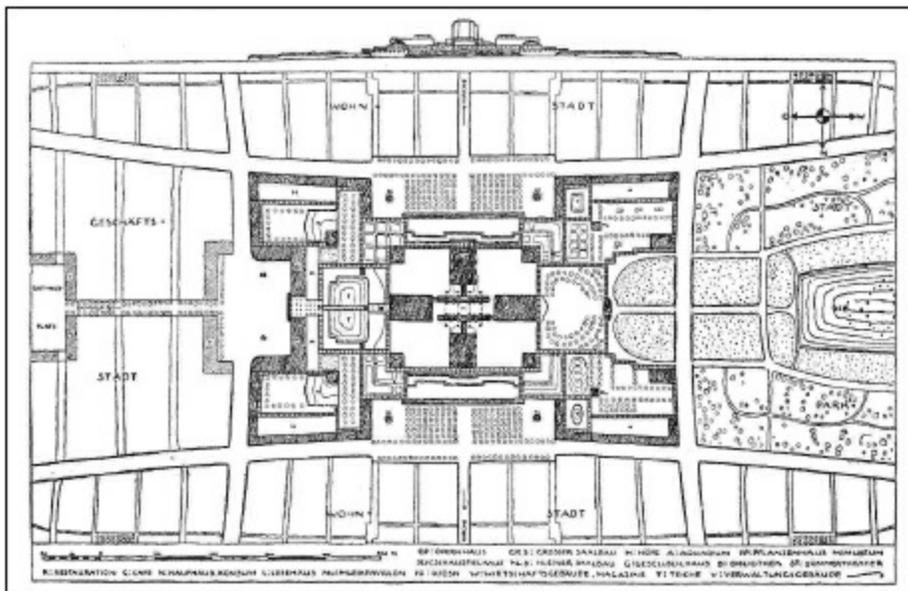


Fig. 3. Die Stadtkrone (plano y silueta), 1914.

La cruz que forman estos cuatro edificios [se refiere al teatro, la sala de conciertos, una gran casa del pueblo y otra pequeña] constituye el coronamiento de todo el grupo arquitectónico; pero este macizo por sí solo no es todavía la corona. Únicamente es un pedestal para un edificio más alto, el cual, desprendido por completo de toda finalidad, reina sobre el conjunto a modo de arquitectura pura. Se trata de la casa de cristal realizada a base de vidrio, un material de construcción que denota materia, pero también algo más que una materia corriente, dadas sus características de brillo, transparencia y reflejo. Una construcción de hormigón armado la eleva sobre el macizo de las cuatro grandes edificaciones y forma su estructura, entre la que resplandece toda la

rica variedad de la arquitectura de cristal: cerramientos de cristal en forma de prismas, hojas de vidrio coloreadas y esmaltadas. La casa no contiene más que un único espacio maravilloso, al que se accede desde escaleras y puentes a derecha e izquierda del teatro y de la pequeña casa de pueblo. Pero, ¿cómo describir en síntesis lo que sólo se puede construir! Todas las emociones íntimas y todos los grandes sentimientos han de despertar aquí, cuando la plena luz del sol inunde el elevado espacio y se quiebre en innumerables y tenues reflejos, o cuando el sol de la tarde derrame su luz sobre la bóveda de techumbre e intensifique con su resplandor rojizo la riqueza de colorido de las vidrieras y de las obras plásticas.<sup>18</sup>

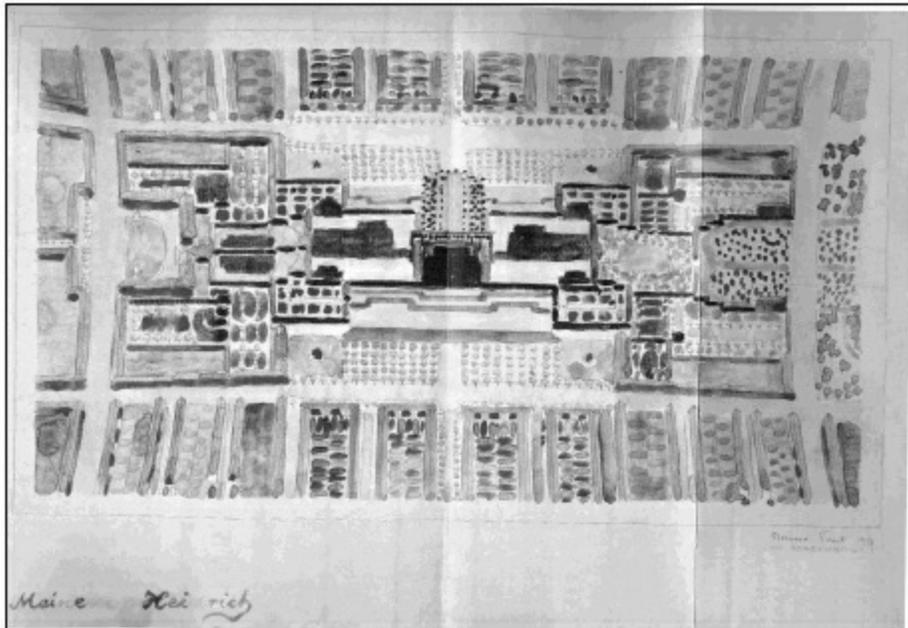


Fig. 4. Die Stadkrone, acuarela.

Prosigue la descripción incidiendo en las estrechas relaciones que volverán a implantarse entre la arquitectura y las otras artes, pintura y escultura, para concluir con la liberación de formas y colores a todo sometimiento realista y dando entrada así a una clara estética de la abstracción. Al introducir la Casa de Cristal como corona de la ciudad, lo primero que Bruno Taut destaca es que el edificio se ha deshecho de toda finalidad (*ganz vom Zweck losgelöst*), lo que hace que sea «arquitectura pura» (*als reine Architektur*). La ausencia de finalidad remite a la misma idea que presidió la construcción de la Casa de Cristal para la exposición de Colonia de 1914; aquí además se encuentra estrechamente vinculada a la pureza. La reflexión sobre la esencia (*Wesen*) del vidrio como materia brillante, transparente, reflejante (*schimmernden, transparenten, reflektierenden*) es importante en la medida en que busca mostrar la semejanza entre la casa como continente y el contenido a recibir, que es la luz del sol. La unidad del espacio se impone frente a cualquier tentación divisora y se prevé la experiencia de aquel que

penetre en la Casa de Cristal, una experiencia que es estética e indudablemente religiosa. Predomina por encima de todo la impresión de la luz que el cristal vivifica, como reza una frase de Paul Scheerbart citada en el texto (*Das Licht will durch das ganze All und ist lebendig im Kristall*),<sup>19</sup> pero no parecen agotarse aquí los significados de la Casa de Cristal. En este libro Bruno Taut ha profundizado en la necesidad de la Casa de Cristal y la ha convertido en un templo, para lo cual la lectura del Maestro Eckhart ha resultado decisiva. En efecto, la cita siguiente es un proverbio del Maestro Eckhart recogido en la traducción de Gustav Landauer publicada en 1903:

El Maestro Eckhart dice: jamás quiero pedir a Dios que se me dé: quiero pedirle que me haga [vacío y] puro. Si yo fuera [vacío y] puro, Dios tendría que dárseme por su propia naturaleza y deslizarse en mí.<sup>20</sup>

Y Bruno Taut comenta la relación de este proverbio con su Casa de Cristal:

La catedral era el recipiente de todas las almas que rezaban así. Y siempre permanecerá igual, vacía y pura —muerta—; lo supremo de la arquitectura permanecerá para siempre, hasta el fin de los tiempos, silencioso y apartado por completo de los designios cotidianos. En lo supremo enmudece siempre la escala de las necesidades prácticas; algo similar le ocurre a la torre de una catedral que, en proporción a la nave, ya de por sí *nada práctica*, está todavía muy por encima de lo que esta casa de cristal supone con respecto a los numerosos edificios nacidos de una utilidad superior.<sup>21</sup>

Si está claro que en este texto Bruno Taut se expresa de un modo muy cercano al breve relato fantástico de Paul Scheerbart, *Der tote Palast*, que también se incluía en *Die Stadtkrone*, junto con los textos de Adolf Behne y Erich Baron, en donde el escritor relacionaba muerte y arquitectura,<sup>22</sup> creo que es posible afirmar que el hondo significado que adquiere la Casa de Cristal en esta obra es inseparable de la lectura del Maestro Eckhart. La transformación de la Casa de Cristal en templo y el deslizamiento de la experiencia estética en experiencia religiosa, o su absoluta identificación, adquiere ahora un hondo contenido. No se trata sólo de que la Casa de Cristal sustituya en la modernidad a la catedral gótica, sino de que los atributos que se proyectan sobre la catedral gótica son los mismos que deben regir la Casa de Cristal, y tales atributos son los propios del templo interior, del alma, tal y como se encuentra en la construcción mística del alma del maestro renano. Destacaré cinco atributos: 1) sin función; 2) pura; 3) semejante; 4) vacía; 5) muerta. La exigencia de construir un espacio al margen de toda función práctica y cotidiana se encuentra entre las primeras aspiraciones del arquitecto. La carencia de función práctica permite que lo propiamente arquitectónico se muestre, o que, para utilizar sus propias palabras, devenga «arquitectura pura». Esa negación del

para qué, ya presente en Taut antes de la lectura de Eckhart, debió encontrar su resonancia en lo que constituye uno de los pilares del pensamiento del místico, que es el *ohne warum*, es decir, el sin porqué. En el sermón que Gustav Landauer titulara *Von namenlosen Gott*, el sermón 26, Eckhart concibe el porqué de las cosas como algo relacionado con el tiempo, mientras que el sin porqué se refiere a lo eterno:

Todas las cosas que se encuentran en el tiempo, tienen un porqué. Es como si alguien preguntara a un hombre: «¿Por qué comes?» —«Para tener fuerza». «¿Por qué duermes?» — «Con el mismo fin»; y así son todas las cosas que se hallan en el tiempo. Pero quien preguntara a un hombre bueno: «¿Por qué amas a Dios?» — «No lo sé, por amor de Dios». «¿Por qué amas la verdad?» — «Por amor de la verdad». «¿Por qué amas la justicia?» — «Por amor de la justicia». «¿Por qué amas la bondad?» — «Por amor de la bondad». «¿Por qué vives?» — «¡De veras no lo sé! Me gusta vivir.»<sup>23</sup>

La explicación de lo que sucede sin porqué se encuentra en el sermón siguiente de la antología de Landauer, en donde se retoma la pregunta del porqué de la vida:

Quien durante mil años preguntara a la vida: «¿Por qué vives?», si pudiera responder no diría otra cosa que «vivo porque vivo». Esto es así porque la vida vive de su propio fondo y brota de lo suyo; por eso vive sin porqué, porque vive de sí misma. Si un hombre verdadero, que actúa desde su propio fondo, pregunta: «¿Por qué realizas tus obras?», si pudiera contestar rectamente, no diría otra cosa que «las hago porque las hago».<sup>24</sup>

El *sin porqué* acontece cuando el porqué se encuentra en el propio fondo del ser, y no encuentra causa fuera de ese mismo fondo. El mismo argumento puede valer para el *sin para qué*, que es la ausencia de finalidad. La identidad entre el fondo del ser y el *para qué* hace que carezca de función y, en la negación de la función, justamente lo que emerge es el ser idéntico a sí mismo. De ahí que Bruno Taut hable entonces de la arquitectura en su pureza, pues la Casa de Cristal, al no tener otra finalidad que ser Casa de Cristal, puede brillar en todo su resplandor como lo que es, desde el fondo de su ser, de «lo suyo». Y es justamente en ese «vivir de lo suyo» donde, dice Eckhart, «termina la criatura y empieza Dios a ser».<sup>25</sup> La pureza se entiende, pues, como la emergencia de un fondo no contaminado por la mezcla, por la finalidad o la causa ajena al propio ser.

La elección del vidrio como material de la Casa de Cristal se encuentra en el texto de Taut vinculada a la luz del sol: vidrio y sol comparten las mismas cualidades de resplandor, brillo y reflejo. *Wie die Sonne scheint, so sieht das Auge; dann ist das Auge in der Sonne und die Sonne im Auge*.<sup>26</sup> en esta variante del famoso aserto plotiniano se pone de manifiesto la necesidad de que el conocimiento y el amor se asienten en la semejanza. La idea de que el alma se ha de hacer semejante a Dios para amarlo y

conocerlo atraviesa todo el pensamiento eckhartiano.<sup>27</sup> Su construcción del alma se realiza a base de asemejarla a Dios, para que pueda recibir a Dios. La Casa de Cristal de Taut tiene que ser de vidrio para semejarse al sol y a su luz, para además ser su receptáculo. El sentimiento divino o sagrado de la luz se encuentra efectivamente en múltiples tradiciones religiosas, pero aquí no se trata sólo de eso, sino del diálogo entre la luz del alma, o lo que Eckhart denomina la chispa, la *Fünklein*, y la luz de Dios, lo que Taut traslada a la Casa de Cristal y al sol, siguiendo la misma estructura dialogal.<sup>28</sup> Por ello, la Casa de Cristal, como la catedral, ha de estar vacía. Es necesariamente un espacio vacío. Esta vacuidad encuentra de nuevo en el Maestro Eckhart todo su contenido. Tanto en el sermón acerca de la pobreza y de los pobres de espíritu, el sermón 52, como en el tratado acerca del desasimiento o del ser separado, ambos incluidos en la antología de Landauer, Eckhart insiste en que el alma sólo puede recibir a Dios si está vacía, pues sólo en su absoluta pobreza puede Dios actuar en ella, por no contener entonces nada diferente a Dios mismo. En ese vaciamiento es donde radica la posibilidad de hacerse semejante:

Por eso el hombre debe igualarse a Dios —en la medida en que una criatura puede ser igual a Dios— y esto debe suceder gracias al ser separado. Pues éste arrastra al hombre a la pureza y de ella a la simpleza y de la simpleza a la inmutabilidad, y ellas traen consigo una igualdad entre Dios y el hombre; pero esta igualdad debe surgir en la gracia, pues la gracia aparta al hombre de las cosas temporales y lo purifica en todas las cosas perecederas. Y debes saber: estar vacío de todas las criaturas es estar lleno de Dios, y estar lleno de todas las criaturas es estar vacío de Dios.<sup>29</sup>

Los atributos se encuentran engarzados (de la pureza a la simpleza, de la simpleza a la inmutabilidad),<sup>30</sup> de un modo semejante a como los veíamos aparecer en el texto de Bruno Taut: de la ausencia de función a la pureza, de la pureza a las cualidades del vidrio semejantes a las cualidades del sol, y de ahí al espacio único, y por tanto, simple. Después de la cita el proverbio del Maestro Eckhart,<sup>31</sup> Taut une tres adjetivos: *leer*, *rein*, *tot*. Los dos primeros y su unión se encuentran en la traducción de Landauer del mismo proverbio del maestro: *leer und rein* (vacío y puro); el tercero, *tot*, «muerto», sorprende pues no estaba previsto, y además porque parece ser la conclusión de los dos anteriores, «vacío y puro», y por tanto, «muerto». El atributo de «muerto» aplicado a la Casa de Cristal, implícito por la analogía con la catedral, parece proceder directamente del cuento de Paul Scheerbart, *Der tote Palast* («El palacio muerto»), en el que se sostiene que el arte siempre está muerto, a diferencia de los animales, de los árboles, una «muerte» que entra de lleno en el ámbito de lo fantástico con la inquietante frase que cierra el cuento:

*Der tote Palast zitterte— zitterte!*<sup>32</sup> El temblor del palacio muerto remite a una muerte «otra» o mejor aún a «otra vida». Y, en efecto, en ese sentido habla el Maestro Eckhart de la muerte como de la otra vida, en concreto, de la vida eterna.<sup>33</sup> Como comprendió Alois Maria Haas, Eckhart «conoció y reconoció la posibilidad de liberarse totalmente del tiempo», y paradójicamente lo expresó a través del tiempo. Mediante el adverbio *nu*, «ahora», Eckhart aludía al «de repente», al «instante», a aquello atemporal en el tiempo, en definitiva, a la eternidad.<sup>34</sup> En el sermón 2, titulado por Landauer *Von der Stadt der Seele*, al hablar de cómo es posible que el alma esté vacía de toda imagen, introduce esta noción de eternidad:

Si yo fuera en tal forma intelectual que todas las imágenes comprendidas desde siempre por todos, además de las que están en Dios mismo, estuvieran en mí, intelectualmente, y si a pesar de ello yo no sintiera apego por ninguna de ellas, ni hubiera tomado en propiedad nada de ellas, ni en el hacer, ni en el dejar de hacer, ni en el antes ni en el después; si, antes bien, estuviera en el ahora presente, libre y vacío, por amor de la voluntad divina, para cumplirla sin interrupción, entonces, verdaderamente ninguna imagen se me interpondría y yo sería, verdaderamente virgen como lo era cuando todavía no era.<sup>35</sup>

También, al hablar del lugar donde se encuentra el alma, Eckhart argumenta su integridad haciendo referencia al tiempo que comprende todos los tiempos, que es el «ahora»:

El alma se halla completamente entera e indivisa en el pie, y entera en el ojo y en cualquier otro miembro. Si tomo un lapso de tiempo, no es el día de hoy ni el de ayer. Pero si tomo el «ahora» éste comprende en sí todo el tiempo. El «ahora» en el cual Dios creó el mundo se halla tan cerca del tiempo actual como el instante en que hablo ahora, y el Día del Juicio se halla tan cerca de ese «ahora» como el día que fue ayer.<sup>36</sup>

Esta forma de comprender la vivencia espiritual de un tiempo que no es tiempo, sino eternidad, produjo honda impresión en Bruno Taut, tal y como explica en una carta fechada el 29 de agosto de 1917:

Ya entiendo el «ahora», el «instante» eckhartiano, en él la eternidad. Me recuerdo a mí mismo ante la tumba del jardín del monasterio en silencio, sólo mirando y escuchando, mi yo totalmente extinguido, apagado; ese *nu*, ese instante, sobrevive en mí.<sup>37</sup>

La experiencia de la eternidad como una dimensión de la realidad fuera del tiempo de la vida encuentra su expresión en la arquitectura misma. La Casa de Cristal desprovista de toda función práctica se sitúa en esa dimensión: vacía, pura y muerta, corona de la ciudad, receptáculo de la luz por ser ella misma reflejo, transparencia y brillo. Parece la construcción de la *Fünklein* en el ápice del alma, la chispa por la que el alma humana, vaciada de todo lo que la ata a lo terrenal y temporal, puede ser templo de Dios.

## *La arquitectura alpina*

En la primavera de 1918 Bruno Taut inició los dibujos de la Casa de Cristal en la montaña.<sup>38</sup> Su mirada se había abierto y abarcaba horizontes extensos. La ciudad es sustituida por montañas altísimas. La geografía alpina le ofrece un punto de apoyo concreto y real, el trampolín para un viaje que llega a las estrellas. En efecto, la utopía urbana cede paso a una visión cosmogónica, en la que el hombre repite el acto constructor del creador, colaborando con él en la creación, al adornar las montañas con construcciones arquitectónicas. La corteza terrestre es ornamentada con la arquitectura de cristal. El acto de construir aparece como una respuesta a una llamada de las montañas y las rocas dentro de un diálogo entre una naturaleza que está viva, y el hombre. Un sentimiento postromántico<sup>39</sup> parece invadir el proyecto de la arquitectura alpina de Bruno Taut. Manfred Speidel ha calificado este libro de Taut como de «manifiesto de paz» y «oración».<sup>40</sup> Taut lo entendió como la necesaria superación de su obra anterior, *Die Stadtkrone*, y ello no sólo porque aquí se abandone la idea de la «coronación» —«el universo no puede ser coronado»— sino sobre todo porque en esta obra se trata de comprender en su carácter dinámico el proceso de creación, lo que desde la mística del Maestro Eckhart implica asimismo el proceso de descreación.<sup>41</sup> Y, en efecto, la última página del libro de la *Arquitectura Alpina* es la que permite insertar esta obra visionaria en la que asistimos a la floración de las imágenes, dentro de la mística de la nada del maestro renano.



Fig. 5. *Alpine Architektur*, Hagen 1919, p. 4.

El libro consta de treinta páginas y se resuelve según una simbiosis entre texto y dibujo.<sup>42</sup> Los textos de Taut penetran en las formas dibujadas para crear una totalidad. El libro está dividido en cinco partes, que proponen un movimiento continuado: se comienza con la ascensión a la montaña y con la presencia de la Casa de Cristal (primera parte), y continúa con el adorno arquitectónico de las montañas (segunda parte) y su situación en la concreta geografía alpina (tercera parte), para saltar de ahí a la corteza terrestre (cuarta parte) y de ésta a la construcción en las estrellas (quinta parte). La Casa de Cristal se mantiene como lo «supremo», lo «vacío», donde se oye el silencio, lo que se expone a partir de la cita de un pasaje de un relato de Paul Scheerbart, *Münchhausen und Clarissa*<sup>43</sup> (fig. 5). El cristal continúa siendo el único material de construcción, que se confunde con el hielo y los glaciares. Las rocas son talladas hasta que adquieren formas cristalinas y la blancura de las propias montañas junto a la transparencia del cristal se anima con el color rojo rubí de las columnas levantadas en el valle. Aparece en esta segunda parte una Catedral de Roca de la que se destaca su carencia de finalidad, sobre lo que se vuelve a insistir en la tercera parte. En la imaginación alpina de Taut predomina

la noche, en la que las construcciones de cristal mezcladas con las rocas de hielo resplandecen bajo una iluminación artificial. Una sola frase en la cuarta parte —«el amor es fantasía/imaginación»— advierte acerca del origen de este mundo de arquitectura alpina, que, como la creación entera, no puede ser otro más que el amor. La construcción en las estrellas sucede como el último peldaño de esta escalera de ascensión, o como el último eslabón de una cadena, para utilizar una metáfora muy querida por Bruno Taut, y comprender así el orden del universo como más adelante veremos. Esta quinta parte, la construcción de las estrellas, se desarrolla en cinco páginas en las que los textos ocupan ya un lugar muy inferior al dibujo. Se trata más bien de inscripciones que nombran los mundos representados: la estrellacatedral (p. 26), la estrella-gruta con arquitectura suspendida (p. 27), las esferas, los círculos y las ruedas (p. 28), el sistema de sistemasmundos-nebulosas (p. 29) y la última página, en la que el dibujo lo forma el mismo texto encerrado en unas líneas que muestran una forma oval. Las palabras que aparecen sucediéndose como una columna son: *Estrellas/mundos/sueño/muerte*. En el centro y con letras mayúsculas se lee: *La Gran Nada. Lo Anónimo* cierra por la parte inferior la forma oval. Fuera del huevo la palabra *Fin* concluye el libro (fig. 6). El huevo, símbolo de la creación, contiene en su seno la Gran Nada. La extraordinaria floración imaginal a la que asistimos en este libro, que, en principio, puede parecer contradictoria con una estética del vacío, no excluye en modo alguno el desnudamiento de imágenes que requiere la mística eckhartiana. No hay duda de que *Arquitectura Alpina* no sería lo mismo sin esta última página, pues es justamente esta página la que permite contemplar esta obra dentro del pensamiento místico del Maestro Eckhart. Pero ¿qué significa *La Gran Nada, Lo Anónimo*?



Fig. 6. *Alpine Architektur*, p. 30.

En una carta fechada el 19 de octubre de 1919, dirigida a los componentes de la Cadena de Cristal (*Gläserne Kette*), en la que Bruno Taut exponía su concepción del mundo (*Mein Weltbild*), el arquitecto citaba junto a Gustav Theodor Fechner, Edgar Allan Poe y Paul Scheerbart, al Maestro Eckhart: «Nada habéis de tener en vosotros. Dios es nada», para responderse a la pregunta del destino antes y después de la muerte. Y después de la cita de Eckhart comentaba: «Quizás esto parece nihilismo, pero para mí es una importante afirmación».<sup>44</sup> Taut comprendía así el rostro positivo de la nada, la gran nada, frente a la pequeña nada, la nada relativa, fundadora del nihilismo moderno, que tan bien distinguiera el filósofo de la escuela de Kioto, Keiji Nishitani.<sup>45</sup> Así, cada eslabón de la cadena de los mundos contiene en su seno una negación que dibuja un camino, el camino apofático o vía negativa, cuyo recorrido es el único que permite acceder a Dios, o como dice el propio Eckhart al hablar del amor a Dios:

¿Y cómo tengo que amarle? Tienes que amarle como lo que es: un no dios, un no espíritu, una no persona, una no imagen, más bien: como un simple, puro uno, ajeno a toda dualidad, y en el uno tenemos que hundirnos eternamente de nada en nada.<sup>46</sup>

«De nada en nada»: así se formula el camino de la descreación a través del cual el hombre accede a la divinidad, pues el ser divino del hombre sólo puede «ser» en la

negación de todo aquello que es humano y, por tanto, se mantiene alejado de la alteridad divina.<sup>47</sup> La pobreza, el desnudamiento, el despojamiento, el desasimiento, el vacío: todo ello alude a una negación de lo creado para acceder a lo increado, esto es, a la gran nada que es Dios. La comprensión de que la creación supone la descreación, o que ésta deriva de aquélla, que hemos encontrado en la última página de la *Arquitectura Alpina*, se encuentra desarrollada en el tercer libro del proyecto utópico y visionario de Bruno Taut, *Der Weltbaumeister (El constructor del mundo)* realizado en septiembre de 1919.<sup>48</sup> Dedicado al «espíritu» de Paul Scheerbart, se trata ahora del boceto de una obra teatral (*Schauspiel*) concebida fundamentalmente a base de sonido y colores, lo que la acerca en gran medida a las obras ideadas por Wassily Kandinsky y también al compositor ruso Alexander Scriabin y sus experimentos sobre el paralelismo de sonidos y colores.<sup>49</sup> El primer dibujo muestra un telón abierto y un escenario en el que sólo puede verse una «luz dorada y resplandeciente» y, por lo demás, «nada. Ni suelo, ni techo, ni paredes». Se oye una música «sin modulaciones [...] un solo sonido en el espacio, un sonido largo, luminoso y amarillo resplandeciente [...]» para de pronto asistir al surgimiento de las formas. La obra teatral narra el nacimiento de una catedral y su explosión, cuyos fragmentos se desvanecen en el universo. Predominan ahora los efectos lumínicos: «la luz se ha vuelto más oscura: del dorado luminoso ha pasado al naranja y al verde musgo [...]» para continuar con un espacio vacío en un tono verde azulado, mientras la música suena lejana en el espacio. La noche estrellada inunda las hojas que siguen hasta la aparición de la denominada «estrella catedral», hasta la reaparición del globo terrestre. El sentimiento apocalíptico de destrucción y resurrección se muestra ahora con claridad. Tras la lluvia y el arco azul, amarillo, rojo y verde sobre el azul celeste aparecerá la «tierra nueva», de la que brotan cabañas multicolores.<sup>50</sup> De una colina crece ahora la Casa de Cristal (fig. 7) que se abre para mostrar «sus prodigios interiores: luminosas fuentes y cascadas, cristal reluciente ante un fondo de color rojo intenso» (fig. 8). Se realiza la unión de la Casa de Cristal y las estrellas, y la imagen queda detenida, al tiempo que la música queda suspendida en un tono «infinitamente largo» y el telón se cierra de nuevo.

Este libro constituye una perfecta síntesis de la concepción arquitectónica de Bruno Taut y de las ideas literarias de Paul Scheerbart, fundamentalmente en lo que respecta a la idea de la Casa de Cristal como resultado de la explosión de la catedral, a esa tan peculiar exigencia de lo nuevo que está siempre en diálogo con la tradición. Sin embargo,

hay un tercer espacio que pudiera pasar desapercibido de no ser por el texto del propio Taut que, a modo de explicación, sigue a sus dibujos sobre la obra teatral. El tercer espacio es el escenario mismo y a él se refiere este texto que aparece como epílogo: «Escenario y música. Epílogo del espectáculo arquitectónico» (*Bühne und Musik. Nachwort zum Architekturschauspiel*). Citaré el fragmento con el que se concluye este epílogo, en el que se aborda directamente el significado de este tercer espacio, el escenario:

El color y la luz aportan una riqueza que aquí apenas está insinuada, y serán los encargados de suplir la falta de ilusión. La ilusión como imitación de la naturaleza puede quedar completamente suprimida. Es suficiente con el juego de formas y colores que aparecen y se desvanecen, embebidos por el torrente de notas musicales. De lo único que no se prescinde es del profundo espacio del escenario. Este espacio, en su infinita profundidad, es el seno materno que lo engendra todo: formas, colores, luz [...] como el tono fluctuante e ilimitado del que mana la música.<sup>51</sup>



Fig. 7. *Der Weltbaumeister*; Hagen 1920.

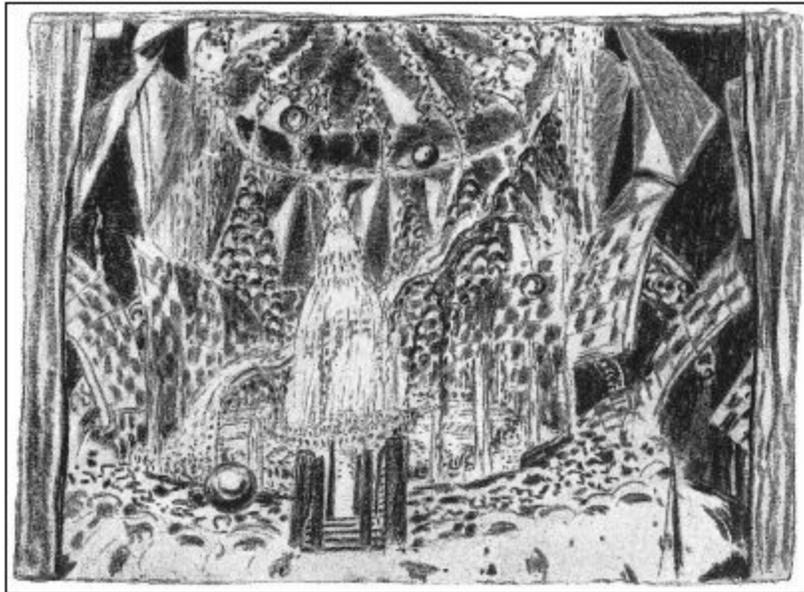


Fig. 8. *Der Weltbaumeister*, Hagen 1920.

El escenario se caracteriza por una «infinita profundidad» (*restlose Tiefe*), que es lo que le permite ser asociado al seno materno como engendrador de formas. La Casa de Cristal como espacio vacío es una imagen de la nada que es el escenario: el fondo del alma en el que tiene lugar el suceso fundamental de la mística eckhartiana que no es otro que el nacimiento del Hijo. El destino antes del nacimiento y después de la muerte por el que se interesaba Taut, el monocromo negro con el que todos nos enfrentamos, se significa con este espacio que no es espacio, con una arquitectura que no es arquitectura, con una pureza que no es pureza y con un vacío que no es vacío, porque está más allá de todo ello. Acerca del lugar en que sucede el nacimiento del Hijo, el Maestro Eckhart dijo en el sermón dedicado a la virginidad del alma:

Algunas veces he dicho que en el espíritu hay una potencia y sólo ella es libre. A veces he dicho que es una custodia del espíritu; otras he dicho que es una luz del espíritu y otras veces que es una centella. Pero ahora digo que no es ni esto ni lo otro, y sin embargo es algo que está por encima de esto y lo otro y por encima de lo que el cielo lo está sobre la tierra. Por eso la llamo, ahora, de la manera más noble que nunca he hecho y, con todo, se burla tanto de la nobleza como del modo y queda por encima de ellos. Está libre de todo nombre y desnuda de toda forma, totalmente vacía y libre, como vacío y libre es Dios en sí mismo. Es tan completamente una y simple como uno y simple es Dios, de manera que no se puede mirar en su interior. Esa misma potencia de la que estoy hablando, en la que Dios se halla dentro, floreciendo y reverdeciendo en toda su deidad, y el espíritu [floreciendo] en Dios, en esa misma potencia el Padre engendra a su Hijo unigénito, de forma tan verdadera como en sí mismo, pues verdaderamente él vive en esa potencia; y el espíritu engendra con el Padre al mismo Hijo unigénito y a sí mismo como el mismo Hijo y es el mismo Hijo en esa luz y es la verdad.<sup>52</sup>

La verdad mística de la que habla el Maestro Eckhart ha sido secularizada en el texto de Taut y se ha convertido en una verdad estética, en la que se preserva de algún modo el hondo significado originario.

El proyecto literario de Taut concluyó con una cuarta obra, escrita y dibujada en 1920, *Die Auflösung der Städte (La disolución de las ciudades)* en perfecta simetría con el inicio del proyecto, *La corona de la ciudad*.<sup>53</sup> Se trata de una «utopía» (*Utopie*) y un «entretenimiento» (*Unterhaltung*) para el tercer milenio, en el que se insiste sobre el valor del cristal como el material de la fe y el amor, frente a la piedra, «las casas de piedra» que sólo «originan corazones de piedra».<sup>54</sup> Pero no es en *La disolución de las ciudades* donde se completa el pleno significado de *Arquitectura Alpina*, que más que como utopía no puedo dejar de entender como una obra visionaria,<sup>55</sup> sino que el carácter nuclear de la idea arquitectónica de Taut se revela en una quinta obra que fue concebida como una «segunda arquitectura alpina».

### *La «segunda arquitectura alpina»: villa Katsura*

La idea de la arquitectura que Bruno Taut había proyectado en sus libros, y que aquí hemos planteado como una idea que se formula a partir de la lectura del Maestro Eckhart, el arquitecto la vio realizada, es decir, materialmente construida en la villa Katsura de Kioto. El conjunto arquitectónico de la villa Katsura, propiedad de una familia principesca imperial, la del príncipe Toshihito, fue construido entre 1617-1647, y había sido objeto de escaso interés hasta la visita de Bruno Taut. Ha sido posteriormente — cuando arquitectos como Kenzo Tange y Arata Isozaki,<sup>56</sup> desde los años sesenta en adelante, han alabado esta villa como un prodigio arquitectónico—, que este recinto ha pasado a ser una «maravilla del mundo», tal y como Bruno Taut lo denominara ya en el año 1934. En efecto, al segundo día de su llegada a Japón, el 4 de mayo de 1933, el arquitecto japonés Isaburo Ueno se encargó de mostrarle al arquitecto alemán la villa Katsura. La impresión que causó el jardín, el palacio, la casa de té, la terraza de la luna, fue fulgurante, tal y como se muestra en las anotaciones de Taut de ese mismo día en su diario:

Pura arquitectura desnuda. Conmovedora —inocente como un niño. Cumplimiento de la añoranza actual.<sup>57</sup>

Alaba la belleza de esta arquitectura que no expresa nada individual, una belleza que transforma el ojo en un órgano espiritual. En la villa Katsura, Bruno Taut vio la expresión del espíritu constructivo japonés ajeno a las influencias extranjeras, en concreto a las chinas, y fue comprendida por el arquitecto como la continuación natural de Ise, es decir, de la construcción autóctona japonesa, que se remonta a un pasado lejanísimo, opuesta en cambio a la estética de Nikko, coetáneo de la villa Katsura, y totalmente «kitsch», donde la mirada nada puede pensar, pues tal es la saturación de formas. Sólo un «ojo que piensa» —ésta es la feliz expresión de Taut— puede, por el contrario, contemplar la villa Katsura. La desnudez y la pureza arquitectónica fueron las causantes del asombro del arquitecto, que tuvo que construir un nuevo libro. La segunda visita a Katsura, en mayo de 1934, motivó una nueva serie de dibujos y textos, en total veintiocho páginas, que formaron los *Gedanken nach dem Besuch von Katsura (Pensamientos después de la visita de Katsura)*.<sup>58</sup> En su diario, Bruno Taut denominó este nuevo libro su «segunda arquitectura alpina».<sup>59</sup>

Parecía que la idea arquitectónica de Bruno Taut descansara en la utilización del cristal como material de la modernidad, que la floración de formas inherente a una

experiencia visionaria fuera determinante en la creación de su *Arquitectura Alpina*. Pero no hay duda de que la *Arquitectura Alpina* va más allá de todo eso: que trasciende el cristal, e incluso el universo de formas, es algo que resulta manifiesto en esta comparación de Taut con villa Katsura, donde no hay rastro de cristal ni de ninguna abundancia formal, sino más bien todo lo contrario. La comprensión del conjunto arquitectónico japonés como una «segunda arquitectura alpina» resulta tremendamente iluminador del significado de la misma arquitectura alpina, y de nuevo nos remite a un significado íntimamente ligado con la mística del Maestro Eckhart, que ha sido justamente comparada con el budismo zen. Así pues, *Arquitectura Alpina* y villa Katsura expresarían en lenguajes diferentes un mismo significado. Pero ¿cuál es ese significado?, el significado que encontró Bruno Taut al visitar el conjunto arquitectónico japonés, en el que vio plasmado lo que quince años antes había tratado de expresar a partir de su *Arquitectura Alpina* y su Casa de Cristal.

En la página 12 de los *Gedanken* se lee:

La vida misma procura las formas más simples. Forma es naturaleza. Casa, árbol como puntos nodales, camino de piedra, césped, arbustos, azaleas, todos son formas de vida simples.<sup>60</sup>

La simplicidad aúna la naturaleza y el arte. La conjugación de la naturaleza y el arte, el arte como acabamiento de la naturaleza, constituía uno de los rasgos predominantes de la *Arquitectura Alpina*. Ante el monte Fuji, Taut exclamó:

No parece una montaña creada por la naturaleza, sino una obra de arte. Si alguien hubiera tratado de construir una montaña bella, no podría haber hecho más puras sus líneas en la forma.<sup>61</sup>

A través de la paradoja Taut borra las fronteras entre arte y naturaleza, que es justamente lo que destaca de la villa Katsura: la casa como el árbol, el árbol como la casa, y ello en virtud de la simplicidad. Pureza, desnudez, simplicidad, y todo ello dentro de un orden perfecto. En la página 11 sobresalta al lector el gran tamaño de la palabra *warum*, «por qué» (fig. 9). El texto dice:

¿Por qué ninguna línea de la casa continúa en el jardín? Porque cada elemento, la casa, el agua, el árbol, la piedra tiene su propia vida.<sup>62</sup>

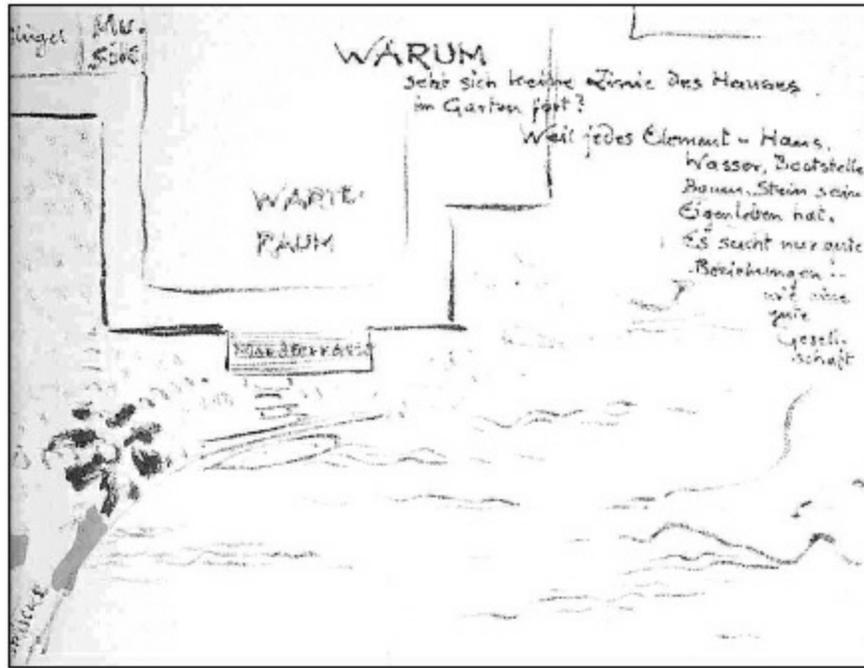


Fig. 9. Gedanken nach dem Besuch in Katsura, mayo 1934, p. 12.

La vida propia, tanto de los elementos de la naturaleza como de los artificiales, su vivir «de lo suyo», en el decir del Maestro Eckhart,<sup>63</sup> no impide que cada uno de ellos forme parte de una totalidad. Esa totalidad existe en tanto que cada elemento «tiene vida propia», y en esa realidad de la totalidad reside la maravilla de la villa Katsura. Después de la realización del álbum sobre Katsura, Bruno Taut escribió un artículo titulado *Das architektonische Weltwunder Japans* («La maravilla del mundo arquitectónica de Japón»).<sup>64</sup> A la inocencia de la forma y la pureza, se añadía la transparencia que Taut argumentaba, ahora no como resultado del cristal, sino como algo derivado del carácter abierto de la estructura «en el último refinamiento de la simplicidad». Pero sobre todo son dos las reflexiones que iluminan acerca de su idea arquitectónica: en primer lugar, aquella que se refiere a las relaciones de las partes entre sí y en la construcción de la totalidad, y en segundo lugar, la que alude a la función. La maravilla de Katsura reside en la resolución de estos dos aspectos. Acerca de las relaciones, Taut sostiene:

Una verdadera maravilla en nuestro mundo, esta colocación de casa y jardín, que no es otra cosa sino una exposición continuada de las relaciones, sin vacíos, de tal modo que debido a la fuerza de cada una de las partes y a la libertad e independencia, resulta la pureza y claridad de la totalidad (del conjunto), indivisible como una cadena.<sup>65</sup>

Manfred Speidel destaca este pasaje como aquel en el que se encuentra la clave para comprender la relación establecida por el arquitecto entre la villa Katsura y su

*Arquitectura Alpina*, pues con el empleo de la metáfora de la cadena Taut hace referencia a un mundo ordenado, a un sistema de relaciones cuyo orden revela que no hay nada sin sentido.<sup>66</sup> Se trata de un cosmos que permite la vivencia de la totalidad. En «ese estilo de relaciones», en su «relatividad construida» —dirá Taut más adelante en el mismo artículo— reside lo maravilloso de villa Katsura. La cadena es lo que inunda el ojo pensante de Bruno Taut, como cadena era la imagen que debía transmitirse en el camino que se recorre en la *Arquitectura Alpina*. Que en la arquitectura alpina se salte a las estrellas en la ascensión de la escalera celeste y en villa Katsura no, es indiferente, pues de lo único de lo que se trata es hacer visible el orden oculto de las cosas. La idea arquitectónica de Bruno Taut se aproxima aquí a una concepción tradicional del mundo, aquella en la que el mundo aparece «como objeto simbólico», lo cual reside justamente en la visibilidad del orden.<sup>67</sup>

En la villa Katsura todo está impregnado de funcionalidad, lo cual en principio podría parecer contradictorio con la primera exigencia de Bruno Taut, que aquí hemos entendido como una exigencia mística, de crear un espacio vacío, sin función, que caracterizaba su paradigma arquitectónico, cifrado en la Casa de Cristal. La belleza de la Casa de Cristal resplandecía por ser precisamente sin un «para qué», fundamento sobre el que Taut construyó su idea arquitectónica. Sin embargo, en el conjunto arquitectónico japonés todo posee una función: tanto lo práctico utilitario como lo espiritual. Y fue precisamente la visión de algo espiritual en la función lo que más asombró a Taut, que quiso atribuirlo a la genialidad del creador de la villa Katsura, identificado por el arquitecto alemán, más allá de toda duda histórica, con Kōbōri Enshū, el príncipe artista, que vivió en la primera mitad del siglo xvii y al que una leyenda le atribuía la autoría de villa Katsura.<sup>68</sup> En la casa de té (fig. 10) vio Taut cumplida la función espiritual del conjunto. Pero acerca de este último aspecto volvió otra vez Taut en su libro *Das japanische Haus und sein Leben*, iniciado en junio de 1935 y concluido en febrero de 1936, justo antes de su marcha de Japón. El último capítulo, «Das Bleibende» («Lo que queda») está dedicado a la villa Katsura y contiene pasajes muy importantes acerca de la función en la arquitectura. Al preguntarse acerca del misterio del jardín, Taut se responde:



Fig. 10. Villa Katsura. Casa de té.

Encuentra [el jardín] su forma de las finalidades que debe cumplir. Ahí donde sucede la vida cotidiana, entonces muestra el mayor refinamiento en lo práctico y habitualmente útil. Sus formas particulares procedentes de los pensamientos de la filosofía zen, sólo las contiene donde el espíritu está orientado en el paso a la casa de té. Y a pesar de todo, desde fuera, desde cualquier lugar de la puerta de entrada, allí donde la mirada caiga transversal en este jardín, y por tanto también en el idílico puente en la cascada, a pesar de todo, no revela ninguno de estos elementos filosóficos que nada tienen que ver con el mundo exterior.<sup>69</sup>

Insiste en este capítulo acerca de la neta separación que se observa en Katsura de la cultura del té con su origen filosófico, y la vida cotidiana. Propone esta arquitectura como una «arquitectura de la función», o también, de la finalidad, para subrayar que la maravilla y el misterio consisten en cómo las tres funciones, la cotidiana y práctica, la representativa social, y la espiritual, se encuentran perfectamente distinguidas y al tiempo constituyen una perfecta unidad, de tal modo que las fronteras resulten invisibles. La experiencia de Katsura le sirvió a Bruno Taut para argumentar que la función no tiene por qué encontrarse sólo en lo material y utilitario, sino que ésta también puede mostrarse en el terreno de lo espiritual.

En la comparación que hizo Alois Maria Haas entre la mística cristiana y el budismo zen a partir del lenguaje poético, destacó «la aniquilación de lo múltiple» y la «contracción del todo en uno» en virtud del «aniquilamiento», como una experiencia común a ambas religiones.<sup>70</sup> En los textos que escribió Bruno Taut acerca de la villa Katsura se desprende una mirada que descubre la unidad. El asombro ante la belleza deriva de su contemplación, lograda gracias a la perfecta ordenación de los elementos que la componen. Si el arquitecto asoció su *Arquitectura Alpina* a la villa Katsura se

debió a su superación de los lenguajes particulares para alcanzar a ver detrás de ellos una misma necesidad que desde nuestra cultura occidental hemos entendido como una necesidad interior y mística. Cuando en una carta a Hedwig Taut, fechada el 2 de septiembre de 1917, Bruno Taut confesaba «el Maestro Eckhart es mi evangelio. Nunca nada me había cautivado de una forma tan directa» y afirmaba que Eckhart «construye directamente en mí»,<sup>71</sup> el arquitecto expresaba con precisión lo que el místico había operado en su persona. «Construir»: ningún otro verbo habría definido mejor una operación que modeló con tal intensidad su mirada y su comprensión del mundo.

## VIII. Antoni Tàpies: «negatio negationis».

### Un espacio de meditación y silencio

(Descripción de la «sala de reflexión» de la Universidad Pompeu Fabra)<sup>1</sup>

*Amador Vega*

*Ni mots, ni lletres* —ni palabras, ni letras—, dice el único texto de Tàpies escrito sobre la tela del gran díptico al fondo de la Sala (fig. 1): una doble negación, que invita a quien entra en ella a dejar atrás todos los lenguajes de nuestras reflexiones. *Ni mots, ni lletres*, lee el ojo que busca una salida al flujo continuo de imágenes mentales, mientras adivina, algo más allá, el dedo que apunta, todavía, a un nuevo silencio (fig. 2).

También en antiguos textos de la India, el maestro dice: *neti, neti* —no es eso, no es eso— cuando aconseja al joven discípulo no afirmar nada acerca de la divinidad. Y en el dibujo que hizo san Juan de la Cruz de la *Subida del Monte Carmelo* (fig. 3),<sup>2</sup> para mejor enseñar los distintos pasos en el ascenso contemplativo, puede leerse: «ni eso, ni eso» y, todavía, en escritura invertida: «ni esotro, ni esotro», y así hasta seis veces, mientras se advierte a quien está en camino hacia la unión con la divinidad, que no se esfuerce con palabras que pretendan contenerla o poseerla.



*Fig. 1. Visión de conjunto.*



tiempo habría ocupado una capilla religiosa. Como ha destacado Pierre Hadot, el cual asocia «reflexión» y «conversión»: «Para los neoplatónicos, sólo la verdadera realidad, es decir, la realidad espiritual, es capaz de ese movimiento que es el de la reflexividad. Para realizarse, el espíritu sale de sí mismo para volver sobre sí mismo, se extasía en la vida y se reencuentra en el pensamiento».<sup>4</sup> Ciertamente, podemos entender la reflexión como un doble movimiento liberador de negación (tanto del ser como del no-ser),<sup>5</sup> pues ella supone un primer momento de rechazo de lo que nos es exterior, al girar la mirada hacia el centro más profundo del ser (que las más diversas culturas, desde las de tradición indoeuropea, hasta las semíticas, asiáticas, primitivas, pero también aquellas hijas de la Ilustración moderna, han entendido con la palabra «espíritu»), con la intención de tomar conciencia de nuestro lugar ante el mundo, y ante las cosas del mundo, que contribuye de forma continuada a nuestra dispersión. Pero aquí no acaba todo, ya que en un segundo movimiento, aquel espíritu, aislado ahora ya de todo, se niega de nuevo a sí mismo para retornar al mundo. La mirada sobre éste, sin embargo, ya no es la misma, puesto que la máxima apertura, que se produce como causa de la máxima oclusión sufrida por el espíritu en el ejercicio de recogimiento que requería la reflexión, se enfrenta ahora a la realidad con una libertad de acción configurada a lo largo del proceso de doble negación.

En la tradición occidental, además de esta doble estructura de negación que conlleva, la reflexión está asociada a *meditari*,<sup>6</sup> que en latín clásico significa pensar en alguna cosa de forma constante; una disciplina que llegará hasta las *Meditations* cartesianas, pero que también comporta el sentido de contemplar, concebir, organizar o ejercer. Una meditación es, además, una forma de pensamiento de la cual los ejercicios físicos no quedarían excluidos. Como ha estudiado Brian Stock, con el tiempo *meditari* queda asociado a *legere* —leer—, sistema que hicieron servir Gregorio Magno, Isidoro de Sevilla y Beda el Venerable, pero que de hecho se remonta a la Antigüedad judía y cristiana, para cuya tradición no se puede meditar algo que no sea un texto, si bien no hay que olvidar que el silencio meditativo formaba parte de la lectura sagrada. Sin embargo, ha sido el Maestro Eckhart, ya en el siglo XIV, quien ha destacado con certeza la estrecha relación entre vida y lectura como el modelo perfecto de una existencia dedicada al espíritu.<sup>7</sup>

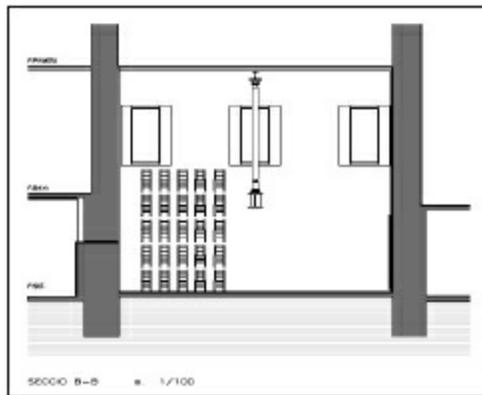
Parece, por tanto, que en toda reflexión se trata del cultivo del espíritu y de la vida interior que lo anima y que ilumina un camino de sabiduría, cuyo fundamento es el

dominio de sí, tan sólo proporcionado por una armonía y una atención extrema de los sentidos exteriores e interiores, según una concepción unitaria del hombre como cuerpo, alma y espíritu, característica de una antropología tripartita común en Occidente hasta el siglo xvi.<sup>8</sup> Pero este ideal no ha sido siempre el modelo a seguir. Las corrientes de tipo ascético introducidas en Occidente durante los primeros siglos de cristianismo por grupos de tendencia gnóstica, aunque probablemente también por monjes budistas, así como el gusto por el pensamiento abstracto y especulativo propios de la filosofía neoplatónica, hicieron cada vez mayor la separación entre los dos órdenes de facultades, sensibles e inteligibles o espirituales.

En Occidente, el cultivo de la interioridad ha tenido que prescindir, desde finales de la Edad Media, de las prácticas psico-fisiológicas de oración (que sin embargo continuaron ejerciéndose en el cristianismo ortodoxo),<sup>9</sup> a causa de una creciente desconfianza por todo lo material y corporal que pudiera enturbiar la actividad espiritual. Una consecuencia de la fragmentación de aquel cuerpo unitario, representado durante siglos por el sistema de facultades universitarias, ha sido la trágica separación de ciencia, filosofía y religión como ámbitos de conocimiento y experiencia diferentes. La concepción dualista del pensamiento occidental se hace evidente en los numerosos tratados de antropología, en los cuales las facultades sensibles, consideradas como inferiores, son rápidamente superadas por aquellas correspondientes al conocimiento inteligible. En efecto, han sido pocos los filósofos que se han ocupado de tratar lo que desde Orígenes se conoce como sentidos espirituales.<sup>10</sup> Uno de los casos más sorprendentes, en el que convergen las tradiciones filosóficas y teológicas de Occidente y Oriente, es el de Ramon Llull (1232-1316) y su doctrina de los llamados «senys espirituals», a los que también denomina, indistintamente, «intelectuales».<sup>11</sup> Pero no menos sorprendente es su alabanza del cosmos y de todo cuanto ha sido creado. Llull no sólo nos recuerda aquella concepción unitaria de la persona sino que, además, al situar el hecho de la Encarnación de Cristo como centro de su pensamiento, ha hecho girar la mirada del hombre, perdida en la contemplación de los cielos, hacia la tierra y la materia como lugar de concreción de toda reflexión espiritual. Ahora bien, a lo largo del siglo XX, la reflexión sobre la naturaleza espiritual de la materia, con pocas excepciones,<sup>12</sup> ha sido acogida con más fuerza por las artes que por la teología y la filosofía.

Si el fundamento de toda reflexión se presenta como un doble movimiento de negación del espíritu, expresado en la obra de Tàpies en su título («ni mots, ni lletres»),

habría que ver ahora hasta qué punto aquel cuerpo universitario encuentra sentido en los fundamentos del espacio creado por el artista, de manera que pudiera entenderse la facultad creadora del espíritu del hombre como la dimensión activa que ha sido preparada en el silencio de la actividad contemplativa. De esta manera se podría confirmar la necesidad de entender toda actividad educativa como la más noble de las humanas, dado que si el hombre es un artista no se debe tanto al hecho de que posea un misterio, como a la rara capacidad de recibir y de dar cuanto, a su vez, ha recibido y que los filósofos escolásticos expresaron con la fórmula: «contemplata aliis tradere»<sup>13</sup> (transmitir a los demás lo contemplado). En sí mismo el hombre no es sino un espacio de tránsito; él ha de ser el vacío necesario para toda creación.



*Fig. 4. Sección.*

Respecto a la estructura arquitectónica del complejo universitario del «Campus de Ciutadella», la «Sala de Reflexión» (fig. 4), en el subsuelo entre dos edificios, se sitúa como fundamento de las distintas ciencias académicas. Es un fundamento porque ella misma no se sostiene sobre nada particular y, por esta razón, en su «desfundamentación» (en su ser fundamento sin fundamento),<sup>14</sup> puede soportar los demás discursos y disciplinas, que no son fundamentales. Pero asimismo se trata de un espacio que describe un camino de sabiduría, el cual ha invertido los modelos de conocimiento conocidos, pues aquí la ignorancia es ciencia y la luz oscuridad. Contrariamente al camino descrito por Platón en el pasaje de la «caverna», según el cual los hombres han de liberarse de las cadenas representadas por el mundo de sombras en el que se hallan presos, para poder salir al exterior, a la luz de la verdad, esta Sala invita a aislarse de la luz de los conocimientos positivos y adentrarse en la oscuridad y el silencio.<sup>15</sup> Así como el neófito ha abandonado una vida anterior, el visitante de este

espacio se dispone a un conocimiento transformador, en virtud del cual, como ha escrito Heidegger en comentario a la poesía de Hölderlin y Rilke,<sup>16</sup> toda protección se convierte en desprotección, propiciada por una ascesis del abandono y por el riesgo que supone entrar desnudos de la certeza que nos proporcionan las ciencias.

La «Sala de Reflexión», si la tomamos en su estructura completa, está constituida por tres espacios: uno, de planta rectangular, otro intermedio, más pequeño, y un tercero en el que se encuentra el gran díptico de Tàpies. Las tres secciones podrían muy bien responder a tres funciones: reflexión, interpretación y contemplación, las cuales entendemos en analogía con las tres vías del proceso ascético-místico: purgativa, iluminativa y unitiva.



*Fig. 5. Antesala.*

La primera de las tres habitaciones —un gran corredor en cuyo centro (fig. 5), a modo de espina dorsal, están dispuestas en línea tres mesas— sirve de acceso a los otros dos espacios. Su función, respecto de los diversos momentos de la actividad reflexiva, es promover el necesario aspecto inteligible. Aun cuando es el primer espacio con que nos encontramos al entrar en la sala, se trata de un lugar de transición. Desde la perspectiva del estudioso, que ha de ocupar un lugar en la larga mesa de madera, el tránsito lo es del mundo exterior al interior. Es un paso estrecho que nos recuerda la dificultad a la que nos enfrentamos, una vez dejados atrás los conocimientos positivos. La comunidad que se sienta en torno a la gran mesa ha suspendido, momentáneamente, los conocimientos

parciales representados por sus propias facultades, sean éstas entendidas como potencias del alma o como entidades académicas. Por tanto, la mesa es símbolo del altar del sacrificio necesario al que se ve arrastrado el neófito. El desarrollo de la actividad reflexiva, en su aspecto intelectual, se centra en la lectura de los textos y en la conversación entre los asistentes. La conversación cumple con el cometido de abandono de lo propio y entrega gratuita al otro de cuanto se posee. Aquí la función intelectual de la reflexión está dirigida a la adquisición de una comunidad de sentido producida por el intercambio que hace posible la entrega mutua.

Por otro lado, para el artista se trata del primer escenario de su obra. Expuestos sobre el muro, tras un cristal, Tàpies ha colgado sus proyectos para la realización de toda la obra: dibujos, letras, criptogramas que nos hablan de la inevitable naturaleza dual del conocimiento, que ahora entiende por imágenes, ahora por palabras. La función reflexiva asignada a esta habitación converge con la *via purgativa* de las concepciones ascético-místicas occidentales. El pasadizo que nos conduce a la última sala, vista ésta como la cueva o la cripta en el interior de la montaña, es la expresión plástica de lo que Juan de la Cruz llama «noche oscura de los sentidos», los cuales irán cayendo uno tras otro, en su impotencia por alcanzar la realidad última. Al levantarse de la mesa para continuar el camino de desprendimiento de todo cuanto se tenía hasta hace poco por más cierto, se exige del iniciado un acto de confianza en los enigmas inscritos por el artista, que como un mistagogo nos anima a avanzar en el espacio por delante, mientras atravesamos el velo de las apariencias de las que se alimenta el conocimiento intelectual.

El espacio intermedio nos muestra la intención del artista en la realización de todo el conjunto: tras un panel de grueso vidrio podemos leer, en un gran pergamino escrito a mano por Tàpies, la traducción literaria de los primeros símbolos, objeto de reflexión para el estudioso de la primera habitación:

Ante los excesos de agitación, de dispersión mental y los innumerables cultos a «realidades falsas» a los que estamos sometidos en las sociedades actuales, me ha parecido muy oportuno contribuir a crear un espacio y unas imágenes que favorezcan el recogimiento, la concentración y, en definitiva, una mejor aproximación a nuestra verdadera naturaleza.<sup>17</sup>

Parece oportuno citar, a continuación, el fragmento 280 de *La gaya ciencia*, de Nietzsche:

Arquitectura de los que conocen.— Es necesario hacerse cargo de una vez por todas de lo que falta sobre todo a nuestras ciudades: silencio y espacio, amplios lugares para reflexionar (*Nachdenken*), lugares con altas

y largas arcadas para el mal tiempo o demasiado soleado, donde no penetre ningún ruido de coches, ni de pregoneros, donde las buenas maneras prohíban incluso a los sacerdotes rezar en voz alta; construcciones y establecimientos que en su totalidad den expresión a la reflexión elevada (*Sich-Besinnen*) y al retiro (*Bei-Seitegehen*). Ha pasado ya el tiempo en el que la Iglesia poseía el monopolio de la reflexión, en el que la *vita contemplativa* tenía que ser siempre primero *vita religiosa*: todo lo que la Iglesia ha construido expresa estos pensamientos. Desconozco cómo nos podríamos dar por satisfechos con sus edificaciones, aun en el caso de que fueran desprovistas de su finalidad sacerdotal; estas edificaciones, en cuanto casas de Dios y monumentos ostentosos de comercio sobrenatural, hablan un lenguaje demasiado patético y pusilánime como para que nosotros, los sin Dios (*Gottlosen*), podamos tener aquí nuestros pensamientos. Nosotros queremos ser traducidos a la piedra y a la planta, quisiéramos ir a pasear dentro de nosotros mismos al caminar por estas salas y jardines.<sup>18</sup>

Además de propiciar el recogimiento, la «Sala de Reflexión» es un espacio con el que se pretende conjurar cualquier culto idolátrico y así provocar el surgimiento de la verdadera naturaleza de las cosas, en cuya realización participan todos los seres. Consciente de la pérdida de significación, en nuestro tiempo, de las tradiciones espirituales de la humanidad, el artista nos comunica en su escrito la urgencia no ya de recuperar nostálgicamente los cultos místicos desaparecidos, sino de descubrir caminos no andados. El arte estructura y da vida al espíritu, porque es en su interior en donde nace la imagen que hace de todo hombre un posible creador, pues no es que el artista sea un tipo especial de hombre —como decía Ananda K. Coomaraswamy—, sino que todo hombre es un tipo especial de artista.

Respecto a la estructura del nuevo conocimiento, el espacio intermedio representa el momento hermenéutico de la vía ya iniciada más atrás, que correspondería, en nuestro sistema de analogías, a la *via iluminativa* de la tradición mística. Pero el neófito, al recordar la disciplina de doble negación del espíritu, también tendrá que acabar por renunciar a lo que encuentra aquí: los elementos narrativos para la interpretación de los símbolos, pues no es con este lenguaje que entrará en el *sancta sanctorum* de la contemplación, en donde todo lenguaje inteligible ha de caer hecho pedazos.



*Fig. 6. Detalle de la puerta de vidrio.*

El tercer espacio es el del símbolo. Una vez hemos corrido la puerta de vidrio (fig. 6), como si se tratase del último velo, atravesamos el umbral para dirigirnos a los principales signos depositados por el artista. La altura de esta habitación es doble respecto a las otras dos. Bajo el nivel del techo, que corresponde a la primera planta del edificio, tres ventanas, cegadas por vidrios opacos, permiten la entrada de una claridad tenue que nos hace pensar en una realidad exterior muy débil y poco perdurable. En un segundo nivel por debajo, una viga de hierro señala la línea de la planta baja, que aquí coincide con la superficie de la calle: el mundo exterior. Ya en el tercer nivel, inferior, en el sótano, pisamos el suelo de esta habitación. Los tres planos horizontales también pueden ser vistos, según un simbolismo universal de la creación del mundo, como los escalones representados por el cielo, la tierra y los infiernos, a través de los que el espíritu del contemplativo asciende y desciende, transgrediendo de esta manera la ley que imposibilita la comunicación de aquellos mundos.<sup>19</sup>

Por el hecho de contener en sí mismo los tres niveles del mundo creado, el espacio entero de esta habitación puede ser visto también como el árbol cósmico, cuyo tronco correspondería a la columna de hierro que se alza desde la viga, sustentada en el nivel de

la tierra, mientras en el gran vacío del subsuelo, ocupado por la tela del díptico de Tàpies, la imagen primordial, el símbolo por excelencia, alimenta las raíces de los sentidos interiores en virtud del estado de recogimiento del espíritu en este lugar. Las ramas y los frutos de este árbol imaginario, que atraviesa los tres niveles, también ellos fruto de la imaginación creadora del artista y del contemplativo, configuran la cúpula de un cielo protector en el corazón del contemplativo. La poderosa sensación de cripta que nos embarga en esta sala confirma la naturaleza simbólica de la montaña agujereada, o de la cueva, que a un tiempo es refugio y lugar de nacimiento.

La máxima estrechez del pasadizo, figurado por la primera habitación como corredor, nos ha conducido a la máxima apertura en el gran espacio vacío, que aquí cumpliría las funciones del *sancta sanctorum* en el templo. De la misma manera que en las técnicas psico-fisiológicas de recogimiento, la contención de los sentidos exteriores tiene por objeto no la represión sensorial sino la máxima explosión y expresión del espíritu, también aquí la suspensión de las facultades superiores (intelectuales), abandonadas en las dos estaciones anteriores, tiene como objeto el nacimiento de la imagen que no es una imagen, ya que no es resultado de nuestra percepción sensible-inteligible, sino fruto del vacío en el que habita el espíritu suspendido. El Maestro Eckhart ha dicho: «Si el hombre fuera siempre virgen, no daría ningún fruto. Para hacerse fecundo (*vruchtbaere werden*), es necesario que sea mujer».<sup>20</sup>

La fertilidad es un atributo del vacío de este templo<sup>21</sup> que alimenta la tierra de las facultades humanas, pues en la medida que el cuerpo es templo del espíritu (1 Co 6,19), ha de conservarse vacío, es decir, limpio, y desnudo de toda imagen, para que en él pueda tener nacimiento la primera imagen, que es modelo de la creación.<sup>22</sup>

En el centro de la tela pintada por Tàpies oímos el sonido del símbolo que resuena en este espacio uterino. La línea negra bien podría tener un significado escatológico-apocalíptico: anuncia el fin de todo camino, pero también el inicio de un tiempo nuevo en el que los elementos que ocupan la sala serán abiertos como sellos. De esta manera, el artista nos propone una contemplación fruto de la pasión sufrida por el iniciado en las cámaras anteriores. La textura del negro, color que indica la transformación alquímica,<sup>23</sup> recoge la densidad de la «noche oscura» vivida anteriormente: aquí el volumen y el grosor de la materia se enfrentan a una concepción negativa del vacío, pues la materia expresada ahora habla de la salvación de todo lo creado: los minerales, las plantas, así como el mundo de los seres que pueden llegar a concebir en su interior la materia

espiritual de la que ha sido hecho todo cuanto se encuentra en la habitación-cripta.

Éste es un mundo dentro de un mundo, pero no porque se quiera negar ingenuamente el sistema de la realidad; más que la creación de una bóveda de protección, el artista ha puesto en suspenso el mundo exterior, al evitar todo juicio sobre la naturaleza de los fenómenos. Como en la famosa *epojé* empleada por los fenomenólogos, el gran vacío negro pone entre paréntesis el tiempo y el espacio, para que en este interior matricial sólo haya de sonar el silencio significado por estas palabras: *ni mots, ni lletres*, que como las aguas que anticipan la creación al irrumpir en el mundo, según algunos mitos de la creación, destruyen todo orden anterior a los nuevos orígenes. El díptico de Tàpies no ilustra el pensamiento sobre estos orígenes. La tela configura el espacio arquetipal, mientras en el exterior del trazo negro las nubes del primer día de la creación nos hablan del desorden y la destrucción a la cual está sometida toda creación.

Creación y destrucción: estos son los elementos fundadores de toda obra de arte. ¿No es por esta razón, quizás, que en la base del gran vacío vemos inscrita una cruz, también negra, que impide el paso a toda mirada curiosa? En la linde de lo que podría ser una campana nos topamos con el conflicto de las interpretaciones, pues la mirada atenta ha podido leer bajo la cruz la palabra *samsâra*, que nos habla del ciclo de las múltiples encarnaciones a que está sujeta la naturaleza humana, según una concepción del hinduismo. Y fuera de los límites de esta campana se leen las palabras *samsâra* y *nirvâna*, en el interior de un círculo, y tachadas. La sabiduría budista quiso formular, con la doctrina del *nirvâna*, la liberación definitiva del ciclo samsárico, rompiendo así con el destino mortal del individuo. Pero no conviene que nos dejemos llevar por explicaciones demasiado explícitas como éstas.

Ciertamente, en el conjunto de las doctrinas nacidas en el continente índico, sin necesidad de atender a la llegada del Buda, se alcanzó la comprensión de la figura del *jivanmukta*, es decir, del «liberado en vida»: el que una vez superado el mundo fenoménico permanece en él en virtud de un acto de solidaridad cósmica con la materia.<sup>24</sup> Las palabras *samsâra* y *nirvâna*, tachadas, podrían indicar aquella voluntad de doble negación: de negación de la vida y de la muerte como dos contrarios. La cruz sobre la palabra *samsâra* quizás oriente nuestra lectura en otra dirección. Aquí se ha prescindido de una comprensión dialéctica de los términos, como *samsâra-sive-nirvâna*, según la idea del filósofo japonés Keiji Nishitani.<sup>25</sup> La cruz parece haber sustituido al *nirvâna*, es decir, la extinción del sufrimiento. La cruz, símbolo del *axis mundi*, del árbol cósmico y

de la *coincidentia oppositorum*, nos vuelve a presentar, una vez más, la doble naturaleza creadora y destructora inscrita en la realidad humana.

Continuamos con la atención puesta en la entrada de este templo de límites negros, que es la figura en forma de campana, ésta a su vez en el interior del templo más grande que es la habitación. La polisemia que ofrece ya ahora la doble negación nos permite también comprender el sentido que tendría para nosotros no atravesar los límites de esta sala, como tampoco aquellos de la figura negra. Un camino de negación, por tanto, que nos ha conducido hasta aquí y que concluye en una nueva negación al no forzar la entrada al centro de este espacio de misterio, pero tampoco transgredir los límites de la interpretación que la mera descripción nos ofrecía. ¿Hemos de permanecer, de momento, como Moisés frente a la tierra de Canaán, vislumbrando el horizonte de nuestra comprensión, o se nos ha de permitir pisar el interior de la tienda en la que habita Quien no puede ser nombrado?

*Ni mots, ni lletres*: es el único contenido que podemos leer desde el umbral señalado por la cruz negra. También hemos visto el brazo y la cruz que apunta hacia una cruz blanca, llena de luz, que nos obliga a mirar el signo negativo (—) con el que dialoga y sin el cual no podría entenderse. El ojo no ha de mirar el dedo, sino aquello que el dedo señala: en este caso la cruz. Entre el dedo y la cruz, imágenes de Alfa y Omega, quedan situados los límites de nuestra comprensión, que en un nivel meramente inteligible no podría concebir la hermandad de los misterios de la creación y del sufrimiento universal.

Si ahora, mudos todavía por la violencia que supone querer entender como una unidad sacrificio y creación, giramos la mirada a la izquierda, sobrepasando la tela, (hacia el hemisferio que según la *Tiefenpsychologie* representa nuestro mundo inconsciente), hallamos en el muro de cemento el motivo que nos parece central de toda nuestra meditación: la mancha o tachadura negra con sendas cruces en los extremos (fig. 7). Ciertamente, llegados hasta aquí, los sentidos exteriores, poco antes conducidos a la contemplación del símbolo central en la tela, se enfrentan con el primer reto de la *vita activa*: resolver la paradoja pintada directamente sobre el muro, sin otro soporte, y exenta de todo contexto narrativo.

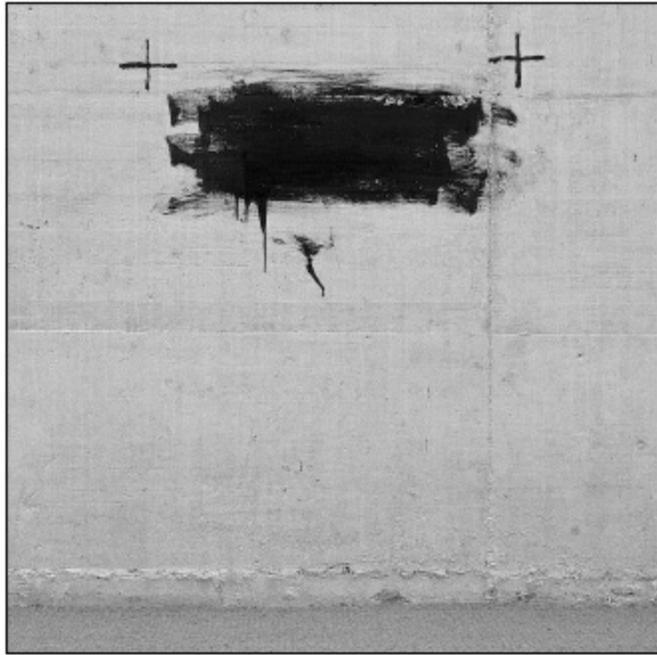


Fig. 7. Mancha en el muro izquierdo con dos cruces.

En la tradición Rinzai del budismo zen, cuando el discípulo que ha estado «sólo sentado» (*zazen*) en meditación, se alza del suelo para incorporarse a la actividad cotidiana, significada en el ejercicio de la conversación con el maestro (*sanzen*), recibe de éste un *koan*, un enigma para resolver, y que desde entonces constituirá un motivo central de su existencia.<sup>26</sup> El trazo negro de Tàpies, abre y cierra en un mismo gesto, a derecha y a izquierda, todo el espacio posible de movimiento del espíritu: allí en donde la máxima apertura es resultado de la máxima oclusión. Las dos cruces en los extremos de la tachadura señalan la superación de los contrarios como una gracia que espera recibir quien resuelva el enigma de la doble negación. En cierto modo, podríamos decir que la *complexio oppositorum* queda recibida en la *coincidentia oppositorum*, resolviendo quizás aquel salmo de David: «Señor, tu dices uno y yo entiendo dos» (Sal 61,12).

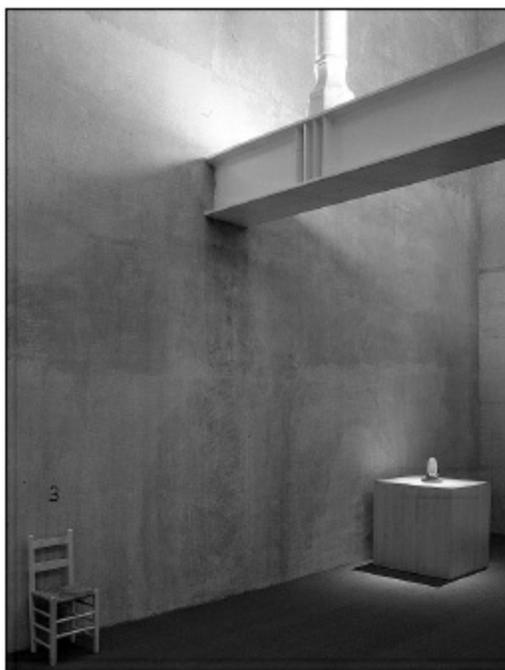


Fig. 8. Silla y altar en el muro derecho.

La meditación activa, tras la contemplación pasiva del díptico, continúa ahora en el muro de la derecha, hacia el hemisferio consciente. Allí, frente a la mancha negra, una sola silla de paja y madera reposa contra el muro, en donde vemos la cifra 3 pintada de negro (fig. 8). Respecto a la superación de los dos contrarios, la silla ocuparía el lugar del *tertium datur*, en virtud del cual las partes se aman y conocen a un mismo tiempo. En la estructura ternaria, la silla correspondería, de este modo, al lugar de la convergencia, allí donde para unirse con el otro se ha de abandonar lo que uno es. El lugar de encuentro, por tanto, es un *locus non locus*: de ninguno y de ambos. Podría ser que, por ello, fuera un lugar desocupado, como las sillas y tronos de los templos sumerios, en donde ningún rey ocupa una posición de sentado, lo cual indica la espera mesiánica del dios exiliado que un día regresará. El tiempo de la meditación activa es de espera y, por esta razón, los que han sido despertados a esta espera permanecen en el tiempo suspendido, como se encargan de recordarnos las sillas colgadas en el muro (fig. 9) y que podrían compartir un mismo simbolismo con los hábitos de los *shakers* americanos, quienes también cuelgan las sillas de la pared, siguiendo un sentimiento de orden y pureza que tampoco está lejos, en su caso, del espíritu milenarista.



*Fig. 9. Hileras de sillas colgadas en el muro izquierdo.*



*Fig. 10. Detalle sobre el altar.*

Ante las veinticinco sillas de la comunidad ausente, vemos un cubo de madera a modo de altar, con un plato blanco de porcelana encima, y una cruz negra pintada en la base, que se sostiene verticalmente sobre una figura, ciertamente ambigua, como ambigua es la naturaleza de todo lo sagrado (fig. 10). La mesa del sacrificio, que en la primera habitación reunía a su entorno a los iniciados en la comprensión intelectual, nos muestra aquí algunos de los motivos de meditación que apuntan a la transformación de lo individual. El lugar en el cual la comunidad suspendida, representada por las sillas en la pared, participa del banquete señala también el lugar de la conversión de la ofrenda en don recibido y del don en ofrenda, según una fórmula universal del sacrificio (*do-utdes*). También el plato está suspendido y clavado, como nos indica la cruz pintada en el centro de la circunferencia que describe su base, sobre el símbolo más terrible de la transformación. La ofrenda sitúa el elemento escatológico y demoníaco a un tiempo como fundamento del misterio en el cual vive la materia creada, que también se muestra como lo más repugnante y ofensivo.<sup>27</sup> La inversión de la realidad vivida para quien participa de la experiencia del símbolo hace necesario este último paso: el reto de entender lo más bajo como lo más alto. Aquí cabría recordar el valor constante que ha conservado la trasgresión para lo sagrado, y no sólo en los autores modernos (Bataille), como en este texto atribuido a Eckhart y condenado por herético en la *Bula de Juan XXII*: «Quien blasfema al mismo Dios alaba a Dios».<sup>28</sup> El conjunto de elementos ante el que nos encontramos tiene la función de conjurar todo posible comportamiento idolátrico, provocado por los deseos de la voluntad, siempre dispuesta a forjarse dioses a imagen de su propio deseo. De este modo, allí en donde hay más peligro, como cantó Hölderlin, está también lo que nos salva.

Uno de los mayores retos de la experiencia estética de lo sagrado en nuestros días consiste, justamente, en saber si se trata de un camino que nos conduce a lo sagrado, como un rastro de los dioses huidos del mundo, es decir, una sacralidad sin santidad y que podría albergar en su seno la semilla de lo demoníaco, de la pérdida, como la juzgó Martin Buber, o si, por el contrario, se trata de un nuevo horizonte de comprensión que todavía nos está en parte velado. No parece fácil, en cualquier caso, la elaboración de una «criteriología» sobre la naturaleza de la santidad en el arte contemporáneo, aun cuando han sido los artistas quienes a lo largo de todo el siglo xx han ofrecido el material más contundente para la obtención de una concepción de la religiosidad y espiritualidad

humanas.<sup>29</sup> La crisis de la secularización ha afectado a los lenguajes religiosos tradicionales por razón de su progresiva pérdida de significación universal, así como de la pérdida también de fuerza en la transmisión de la experiencia primera. El arte de las primeras vanguardias asumió la naturaleza predicativa de los símbolos sagrados. Paradójicamente ha sido el lenguaje nihilista de la destrucción y la negatividad el único capaz de preservar, en el interior de sus formas profanas, el elemento religioso de la conciencia humana. No podía ser de otra manera. Lejos de cultos idolátricos, la religión no puede entenderse sino como un espacio necesario de separación de la divinidad, un camino que conduce al abismo de la nada, al silencio y la noche, como imágenes más potentes de aquel vacío y aquella desnudez que convierten al hombre en un creador.

Si miramos, ahora de nuevo, la mancha negra sobre el muro,<sup>30</sup> podríamos comenzar a disponer de las condiciones para hacernos cargo de lo que parece el más importante enigma de esta «Sala de Reflexión». Y no, ciertamente, porque hayamos llegado a conocer su significado, sino porque desde la perspectiva de la doble negación hemos de construir nuestra propia comprensión del mundo, a partir de esta imagen que no es una imagen. Como la herida abierta en el costado, motivo tradicional de meditación en la pintura devocional europea durante el siglo xv, la mancha negra sobre el muro indica el lugar de una apertura. Los trazos negros entre dos cruces absorben todo posible significado: lo que las convierte en el testimonio más presente de todo el conjunto arquitectónico es su capacidad de devolvernos, en su contemplación, nuestra imagen verdadera, porque a diferencia de los espejos, la tachadura no retorna la imagen que le ha llegado en un primer momento desde nosotros, sino aquella que sí somos nosotros verdaderamente, pero que todavía no hemos llegado a ser. La mancha negra superpone en un mismo nivel horizontal los dos palos de la cruz, y manifiesta así la dimensión histórica y temporal de la existencia. El espacio entre ambas cruces junta tiempo y eternidad en el instante del más grande desprendimiento: es la puerta del abismo y de la noche, en donde ya nada es contrario a nada. Como escribió Juan-Eduardo Cirlot en el año 1960: «Tàpies niega y afirma, borra el objeto, pero reconoce la materia. De este modo impulsa su obra, reforzando la antigua aseveración: el abismo llama al abismo». Ciertamente, las palabras del salmista nos recuerdan que entre Dios y el hombre, no podemos saber quién llama a quién desde el fondo de su abismo.

En el proceso creativo la obra de arte no apunta a un camino de salvación extraño a la obra misma. El maestro Dôgen ha dicho que no hay diferencia entre practicar la

meditación (*zazen*) y el despertar (*satôri*). También en el arte de Tàpies la obra de arte no parece destinada a un fin que no sea despertar a la comprensión de la creación misma.

## Índice de imágenes

### Capítulo III

- Fig. 1. *Speculum Virginum*, Baltimore, Walters Art Museum, manuscrito W, 72, folio 12r
- Fig. 2. *Speculum Virginum*, Baltimore, Walters Art Museum, manuscrito W, 72, folio 12r detalle
- Fig. 3. Hildegard de Bingen, *Liber Scivias*, Abadía de St. Hildegard Eibingen, copia del códice de Rupertsberg, en torno a 1180, prólogo, folio 1
- Fig. 4. Hildegard de Bingen, *Liber Scivias*, Abadía de St. Hildegard Eibingen, copia del códice de Rupertsberg, en torno a 1180, Visio 1, 1, folio 2
- Fig. 5. Hildegard de Bingen, *Liber Scivias*, Abadía de St. Hildegard Eibingen, copia del códice de Rupertsberg, en torno a 1180, prólogo, folio 1, detalle
- Fig. 6. Hildegard de Bingen, *Liber Scivias*, Abadía de St. Hildegard Eibingen, copia del códice de Rupertsberg, en torno a 1180, Visio 1, 1, detalle

### Capítulo VII

- Fig. 1. Glashaus para la exposición de Colonia, 1914
- Fig. 2. Glashaus (interior)
- Fig. 3. Die Stadkrone (plano y silueta), 1914
- Fig. 4. Die Stadkrone, acuarela
- Fig. 5. Alpine Architektur, Hagen 1919, p. 4
- Fig. 6. Alpine Architektur, p. 30
- Fig. 7. Der Weltbaumeister, Hagen 1920
- Fig. 8. Der Weltbaumeister, Hagen 1920
- Fig. 9. Gedanken nach dem Besuch in Katsura, mayo 1934, p. 12
- Fig. 10. Villa Katsura. Casa de té

### Capítulo VIII

- Fig. 1. Visión de conjunto
- Fig. 2. Visión de conjunto, detalle
- Fig. 3. San Juan de la Cruz, diseño del «Monte de Perfección», (copia autógrafa)
- Fig. 4. Sección
- Fig. 5. Antesala
- Fig. 6. Detalle de la puerta de vidrio
- Fig. 7. Mancha en el muro izquierdo con dos cruces
- Fig. 8. Silla y altar en el muro derecho
- Fig. 9. Hilera de sillas colgadas en el muro izquierdo
- Fig. 10. Detalle sobre el altar

Las fotografías que se presentan en este capítulo pertenecen al Archivo de la Universidad Pompeu Fabra. ©  
Universidad Pompeu Fabra.

# Notas

## Notas al capítulo I

\* Traducción de María Cucurella.

1. «Agit de hac mirabili Dei loquela Gregorius in *Moralibus*, qui inter caetera ait: Cum Deus per semetipsum loquitur, de verbo eius sine verbis et syllabis cor docetur. Sine strepitu sermo est, qui et auditum aperit, et habere sonitum nescit» (Giovanni Bona, *De discretione spirituum*, Roma, 1672, cap. XIX, 3).
2. *Ibid.*, cap. XX, 5.
3. B. Pascal, Decimoséptima *Provinciale*, al padre Annat del 23 de enero de 1657; en *Oeuvres complètes*, por J. Chevalier, París, Gallimard, 1954, p. 868; pasaje citado y analizado por M. de Certeau en *L'étrange secret*, en *id. et al.*, *Mística e retórica*, ensayos reunidos por F. Bolgiani, Florencia, Olschki, 1977, pp. 104-126, p. 119.
4. G. Bona, *Via compendii ad Deum, per motos anagogicos, et orationes jaculatorias. Liber isagogicus ad Myticam Theologiam*, Roma, 1657, caput XIII, decas I, 4.
5. *Ibid.*, caput III, 1.
6. «Ad ipsum [Deum] igitur intra nos habitantem in fundo et essentia animae ignitis aspirationibus introvertere nos debemus» (G. Bona, *Via compendii ad Deum, op. cit.*, cap. VII, 2).
7. G. Bona, *Via compendii ad Deum, op. cit.*, caput XIII, decas I, 10.
8. E. Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico*, Turín, Zavatta, 1670 [reimpr., Savigliano, 2000], *Delle figure patetiche*, cap. V, p. 207.
9. G. Bona, *De discretione spirituum, op. cit.*, cap. XIX, 2.
10. Juan de la Cruz, *Entréme donde no supe*, 2; sacado de *Poesías*, en *Obras completas*, ed. crítica de Lucinio Ruano de la Iglesia, Madrid, BAC, 1991, pp. 80-81 [véase también Juan de la Cruz, *Cántico espiritual y poesía completa*, ed. de Paola Elía y María Jesús Mancho, Barcelona, Crítica, 2002, p. 210].
11. Jacopone da Todi, Laude, LXXV: *Del iubilo del core che esce in voce*; cito de la *editio princeps*, Florencia, Bonaccorsi, 1490; reimpr. —con una *Introduction de Raoul Manselli*—, Roma, Edindustria, 1967.
12. Juan de la Cruz, *Entréme donde no supe*, 8; *op. cit.*, 81.
13. G. Bona, *Via compendii ad Deum, op. cit.*, V, 2.
14. *Idem*, *De discretione spirituum, op. cit.*, XIV, 2.
15. *Ibid.*
16. Es una «visión de desvanecimiento» que Dante ya había descrito al principio de su «Paraíso» «Nel ciel che più de la sua luce prende / fu' io, e vidi cose che ridire / né sa né può chi di là su discende; / perché appressando sé al suo disire, / nostro intelletto si profonda tanto, / che dietro la memoria non può ire» (Par., I, pp. 4-9).
17. S. Buenaventura, *Itinerarium mentis in Deum*, VII, 5; *Itinéraire de l'esprit vers Dieu*, por H. Duméry, París, Vrin, 1960, p. 104.
18. Surgimiento de una abundancia de deseos que a menudo no es más que decepción y vanidad: «Sunt quidam spiritu uteri sui coarctati, quasi mustum absque spiraculo, quod lagunculas novas disrumpit, qui parum memores vicissitudinis humanae ac inconstantis naturae, impatientissimo desiderio ad Deum feruntur, quasi velint omnia divina quodammodo deglutire: hi misere decipiunt se ipsos, quia mox fatigati deficiunt» (G. Bona, *Via compendii ad Deum, op. cit.*, IX, 2).
19. G. Bona, *De discretione spirituum, op. cit.*, XIV, 2.
20. G. Bona, *Via compendii ad Deum, op. cit.*, VII, 4 y 6.

21. *Ibid.*, V, 2.

22. *Ibid.*, V, 3.

23. «[Binsica] significat hominem ex raptu quasi sensibus semimortuum relinqui, [...] animae raptus qui est animae abstractio, et alienatio, et illustratio a Deo proveniens» (A. Ricciardi, *Commentaria symbolica*, Venetiis, apud Franciscum de Francischis senensem, MDXCI, t. I, 114v, *ad vocem*).

24. «Interdum etiam raptus creditur ab inexpertis, quod est deliquium» (G. Bona, *De discretione spirituum*, *op. cit.*, XIV, 4). Y estas formas están próximas a la *cataplexis* (cataplexia) y al *lethargus* (letargo), mientras que la *suspensio* mística supone una conciencia de este lapsus de tiempo en el que todo se reúne «ex vehementi imaginatione» (*ibid.*) y que satura hasta el ahogo toda posibilidad de movimiento: «Vera item ecstasis, sive a sensibus alienatio, fieri potest ex vehementi imaginatione: tunc enim *confluent* spiritus animales in cerebrum, et sensuum exteriorum functiones impediunt, manente homine abstracto et sine motu» (*ibid.*).

25. «Quia vi mentis in rerum divinarum contemplatione defixa, calore quoque vitali ad mentis functiones contracto, et vehementia amoris in partem sensitivam redundante, necesse est obtundi vires vitae corporali servientes, et frigescere corpus, et pallescere, et infirmari. Hac item de causa solet raptus modico tempore durare propter violentiam quae sensibus et corpori infertur; nec obstat quod prolixiores raptus quibusdam viris sanctis interdum accidisse legamus: nam vel aliqua intermissio, vel minus perfecta alienatio erat» (G. Bona, *De discretione spirituum*, *op. cit.*, XIV, 6).

26. J. Baruzi, *Saint Jean de la Croix et le problème de la valeur noétique de l'expérience mystique*, 1925; en *L'Intelligence mystique*, por J.L. Vieillard-Baron, París, Berg International, 1985, pp. 59-68; cita p. 60.

27. *Ibid.*, tesis VI y VII, 2b, p. 61.

28. *Aspiraciones* que unen el hálito de la respiración y de la oración, «orationes jaculatoriae» (Bona), flechas del deseo que se elevan desde el corazón humano [«ex pharetra sui cordis sagittas orationum depromere»: *Via compendii ad Deum*, *op. cit.*, XI, 1] y que descienden desde el Muy-Alto para traspasar, herida y bálsamo: «Vulnera cor meum tam potenti jaculo dilectionis tuae, ut omnis terrena consolatio amara mihi reddatur» (G. Bona, *Via compendii ad Deum*, XIII, IV, 9).

29. Juan de la Cruz, *Cantique d'amour divin, entre Jésus-Christ et l'Ame dévote*, traducido por M. René Gaultier, Consejero de Estado, en París, en Adrian Taupinart, MDCXXII, p. 94. Como sabemos, la versión francesa del *Cántico espiritual* precede a la edición del texto español (aparecido en Bruselas en 1627; sobre esta cuestión de la tradición del texto, véase el *Prólogo* de Domingo Ynduráin a Juan de la Cruz, *Cántico espiritual y poesía completa*, ed. cit., pp. CXLVI-CXLVII). [Dejaremos en francés los fragmentos citados de la edición francesa, con la traducción española a pie de página y entre corchetes siguiendo la edición de Eulogio Pacho (*Obras Completas*, Burgos, Monte Carmelo, 2003); en este caso: «soledad muy sonora» (*N. de la T.*.)]

30. *Ibid.*, p. 93. Se trata de la *explanatio* de las coplas XIII y XIV: «Mon amy est les hauts monts, / Et les valées solitaires, / Et les Isles estrangères, / Les bruians fleuves profonds, / Le souffle des vents amoureux. // Sa nuit est plus belle encore / Que la blancheur de l'aurore, / C'est le son harmonieux / D'une solitaire corde / La Cène qui rejouist l'amoureux» (Juan de la Cruz, *Cantique de l'Amour divin*, ed. cit., p. 71). Ver también las *Canciones XIII y XIV*: «Mi Amado, las montañas, / los valles solitarios nemorosos, / las ínsulas extrañas, / los ríos sonorosos, / el silbo de los aires amorosos; // la noche sosegada / en par de los levantes de la aurora, / la música callada, / la soledad sonora, / la cena que recrea y enamora» (*Cántico espiritual*, en *Obras completas*, *op. cit.*, 645). [«En aquel sosiego y silencio de la noche ya dicha, y en aquella noticia de la luz divina, echa de ver el alma una admirable conveniencia y disposición de la Sabiduría en las diferencias de todas sus criaturas y obras, todas ellas y cada una de ellas dotadas con cierta respondencia a Dios, en que cada una en su manera da su voz de lo que en ella es Dios, de suerte que le parece una armonía de música subidísima, que sobrepaja todos saraos y melodías del mundo. Y llama a esta música callada porque, como habemos dicho, es inteligencia sosegada y quieta, sin ruido de voces; y así se goza en ella la suavidad de la música y la quietud del silencio» (*op. cit.*, p. 795).]

31. Juan de la Cruz, *Cantique*, *op. cit.*, p. 94; y *Cántico*, *op. cit.*, p. 655. [«vacía de todas las formas y aprehensiones naturales» (*op. cit.*, p. 795).]

32. Juan de la Cruz, *Cántico espiritual*, *op. cit.*, p. 656.

33. «Llámale "aspirar de el aire", porque es un delicadísimo toque y sentimiento de amor [...] en el alma» (Juan de la Cruz, *Cántico espiritual*, *op. cit.*, p. 725).

34. M. Sandaeus, *Pro theologia mystica clavis, elucidarium, onomasticon vocabulorum et loquutionibus obscurarum, quibus Doctores Mystici, tum veteres, tum recentiores utuntur ad proprium suae disciplinae sensum paucis manifestum*, Coloniae Agrippinae, ex officina Gualteriana, MDCXL [reimpr., de donde cito, Heverlee-Lovaina, 1963], p. 46: *Allocutio Mystica*.
35. Juan de la Cruz, *Cantique*, *op. cit.*, p. 87 y *Cántico*, *op. cit.*, p. 652. [«Y en decir que recibió su oreja las venas de su susurro como a hurtadillas, es decir la sustancia desnuda que habemos dicho que recibe el entendimiento; porque venas aquí denotan sustancia interior, y el susurro significa aquella comunicación y toque de virtudes, de donde se comunica al entendimiento la dicha sustancia entendida. Y llámale aquí susurro, porque es muy suave la tal comunicación» (*op. cit.*, p. 791).]
36. *Idem*, *Cántico*, *op. cit.*, pp. 653, 648.
37. *Idem*, *Cantique*, *op. cit.*, p. 84. [«sutil y delicada comunicación del espíritu le nacía la inteligencia en el entendimiento» (*op. cit.*, 788.)]
38. *Idem*, *Cántico*, *op. cit.*, pp. 650 y 652; Juan de la Cruz cita Job 4,16.
39. «Y no se ha de entender que esto que la alma entiende, porque sea sustancia desnuda (como habemos dicho), sea la perfecta y clara fruición como en el cielo, porque, aunque es desnuda de accidente, no es por eso clara, sino oscura, porque es contemplación, la qual es en esta vida, como dice san Dionisio, rayo de tiniebla; y así podemos decir que es un rayo e imagen de fruición. Esta sustancia entendida, que aquí llama el alma silbo, es "los ojos deseados"» (*ibid*, *Cántico*, *op. cit.*, p. 652).
40. «Sólo cuando el sonido se apaga —*verlöschend* [«muriendo»] es una de las consignas de ejecución que Webern privilegia— la criatura, despojada de toda reivindicación de poder, encuentra su consuelo en su desaparición» (Th. W. Adorno, *Anton von Webern*, 1932; en *Impromptus*, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1968).
41. Juan de la Cruz, *Cántico*, *op. cit.*, p. 651 y *Cantique*, *op. cit.*, p. 84.
42. Th. W. Adorno, *Anton von Webern*, en *Impromptus*, *op. cit.*
43. Como en el hálito retenido del *Apolo y Dafne* de Bernini.
44. Juan de la Cruz, *Cántico*, *op. cit.*, p. 666 y *Cantique*, pp. 114-115: «car c'est luy mesme qui se communique à elle avec une admirable gloire de transformation d'elle en luy, estans tous deux en un, comme par exemple la vitre avec le rayon de soleil, ou le charbon avec le feu, ou la lumière des estoilles avec le soleil, non pas toutesfois si essentiellement et entièrement comme en l'autre vie».
45. Ya la edición de 1621 de las *Œuvres* de Juan de la Cruz (*Les Œuvres spirituelles pour acheminer les âmes à la parfaite union avec Dieu*, en París, en Michel Sonnius, 1621) estaba precedida de una *Table des choses et matières principales qui sont contenues en ces œuvres spirituelles* de 41 páginas y orientada por ella.
46. Juan de la Cruz, *Cántico*, *op. cit.*, pp. 648-649.
47. Juan de la Cruz, *La vive flamme d'amour; et la déclaration des cantiques qui traittent de la plus intime union et transformation de l'Ame en Dieu*, en París, en la Viuda Chevalier, MDCXLI, «Table des Matières plus remarquables contenues en ces Œuvres mystiques», *ad vocem*. Esta edición está provista de un inmenso *Esclaircissement théologique des phrases et propositions de la Théologie mystique, contenues ès livres du bienheureux Père Jean de la Croix*, distribuido en dos partes que comportan, una, IX capítulos y 116 páginas, y la otra, XXI capítulos y 184 páginas, a las cuales también hay que añadir una muy rica *Table des chapitres et paragraphes de l'Esclaircissement contenant les choses qui concernent ces propositions de Théologie mystique en commun*. [Para los fragmentos citados a partir de esta edición así como a partir de la de 1621 (ver nota siguiente), traduciremos directamente del texto de Ossola; en este caso: «Aire. Aire denota las afecciones de la esperanza» (*N. de la T.*).]
48. Juan de la Cruz, *Les Œuvres spirituelles pour acheminer les âmes à la parfaite union avec Dieu* [ed. 1621], *op. cit.*, *Table des choses et matières principales...: Esprit*, p. 15. Para la definición de «silbo» («el silbo de los aires amorosos»), ver el *Cántico*, en *Obras completas*, *op. cit.*, p. 795. [«Espíritu. Ved la palabra purgación.»]
49. «*Libro primero* —En que se trata qué sea "Noche oscura" y cuán necesaria sea para pasar por ella a la divina unión; [...] "En una noche oscura, / con ansias, en amores inflamada, / ¡oh dichosa ventura!, / salí sin ser notada, / estando ya mi casa sosegada"» (Juan de la Cruz, *Subida del Monte Carmelo*, I, 1; en *Obras completas*, *op. cit.*, p. 258).

50. Juan de la Cruz, *La vive flamme d'amour et la déclaration des cantiques* [ed. 1641], *op. cit.*, «Table des matières»: *Nuict*. [«Noche oscura significa la Contemplación purgativa.»]
51. *Ibid.*, «Table des matières»: *Paroles* (1). [«palabras interiores que pueden sobrenaturalmente presentarse al espíritu»].
52. Melancolía de un legado cuyos herederos ignoramos; pero la mística ofrece, por sí misma, sus refugios, despliega sus humildes razones, las que sugería Antonio Ricciardi en sus *Commetaria symbolica*: «Mystica expositio est cum per minima intelliguntur maiora, vel per modica plura» (A. Ricciardi, *Commentaria symbolica*, *op. cit.*, vol. II, p. 53 a, *ad vocem*).
53. *Ibid.*, «Table des matières»: *Paroles* (10). [«las palabras de Dios licúan el alma.»]
54. Michel de Certeau, «Comme une goutte dans la mer», en *La Faiblesse de croire*, París, Seuil, 1987, p. 305.
55. *Idem*, *La Fable mystique. XVIe-XVIIe siècle*, París, Gallimard, 1982, *Introduction*, p. 25.
56. Citaré los *Dictionnaires de l'Académie*, 1694, 1762, 1798, 1832-1835, 1932-1835, del sitio ATILF / The ARTLF Project, Universidad de Chicago. Deseo agradecer a Madame Christine Jacquet-Pfau su preciosa colaboración lexicográfica. [Respetaremos el francés del original por tratarse de ediciones antiguas y traduciremos al pie. En este caso hay un problema, dado que «mystique» puede ser tanto masculino como femenino. «místico. Adj. de cualquier género. Figurado y misterioso. No se dice más que por lo que respecta a las cosas de la Religión. *El sentido místico de la santa Escritura. No hace falta entender este pasaje literalmente, eso es místico*» (N. de la T.)]
57. «mystique. Adj. Qui est mystérieux. Les Commentateurs de l'Écriture outre le sens littéral, y trouvent un sens *mystique*, allégorique, et un sens moral» (Furetière, *Dictionnaire universel*, 1690, *ad vocem*). [«místico. Adj. Que es misterioso. Los Comentadores de la Escritura además del sentido literal, encuentran un sentido místico, alegórico, y un sentido moral.»]
58. «mystique. Adj. De tout genre. Figuré, allégorique. Il ne se dit que par rapport aux choses de la Religion» (*Dictionnaire de l'Académie*, 1762.) [místico. Adj. De todo género. Figurado, alegórico. No se dice más que en relación a las cosas de la Religión.]; «mystique, adj. [...] figuré, allégorique, en parlant des choses de la Religion» (J.-F. Féraud, *Dictionnaire critique de la langue française*, Marsella, Mossy, 1787-1788; cito de I. Leroy —Turcan, *Le Grand atelier historique de la langue française. L'histoire des mots du Haut Moyen-Age au XIXe siècle: 14 grands dictionnaires de la langue française* [CD], Marsanne, Redon, 2002). [«místico, adj. [...] figurado, alegórico, hablando de las cosas de la Religión.»]
59. «místico. Adj. de cualquier género. Figurado, alegórico. No se dice más que en relación a las cosas de la Religión. [...] También significa: que refina sobre las materias de devoción, y sobre la espiritualidad. *Autor místico. Libro místico*. En este último sentido se emplea también sustantivamente. *Es un gran místico. Los verdaderos místicos. Los falsos místicos*» (N. de la T.).
60. M. de Certeau, «*Mystique*» au XVIIe siècle. *Le problème du langage mystique*, en *L'Homme devant Dieu. Mélanges offerts au père Henri de Lubac*, vol. II: *Du Moyen Age au siècle des Lumières*, París, Aubier, 1964, pp. 267-291; cita p. 279. Ver también el apartado «Le substantif d'une science», en M. de Certeau, *La Fable mystique*, *op. cit.*, pp. 138-155.
61. J. Nicot, *Le Thrésor de la langue française*, 1606, *ad vocem*; en I. LeroyTurcan, *Le Grand atelier historique de la langue française*, *op. cit.* [«Abandono. m. Abandono de su poder, como: *Poner su bosque en abandono, es no protegerlo, entregarlo a quienquiera que quiera llevar a pacer a su ganado, o restregar*. Caeduum sylvam pro derelicto habere. Ha puesto su cuerpo en abandono, Corpus suum cuique utendum prostituit. Se pudicitia abdicavit».]
62. *Dictionnaire de l'Académie*, 1694, *ad vocem*. [«abandono. Substantivo masculino verbal. Estado en que está una persona o una cosa abandonada. No está en uso más que en esta manera de hablar adverbial. *Al abandono. Dejar en abandono. Todo es para el abandono*. abandonado (o abandonada) [...] No se dice más que de un hombre perdido de libertinaje y de vicio, y de una mujer que se prostituye: *es un abandonado, es una abandonada*.»]
63. «abandon. subst. masc. Mépris, délaissement de quelque chose. Cet homme a quitté le monde, et a fait un *abandon* général de ses biens, pour se donner à Dieu. Ce débiteur a fait en justice l'*abandon* de tout son bien à ses créanciers» (*Dictionnaire universel*, 1690, en *Le Grand atelier*, *op. cit.*). [«abandono. subst. Masc.

Desprecio, abandono de alguna cosa. Este hombre ha dejado el mundo, y ha hecho un *abandono* general de sus bienes, para darse a Dios. Este deudor ha hecho con justicia el *abandono* de todo su bien a sus acreedores.»]

64. «abandono. s. m. Estado en que está una persona, una cosa abandonada [...]. También se dice para Resignación, *Un perfecto abandono a la voluntad de Dios*; y también para el olvido de sí mismo, *Dejarse ir al abandono*; *un amable abandono*; y generalmente para: *Renuncia, olvido*» (*N. de la T.*)

65. J. Nicot, *Le Thrésor...*, 1606, *op. cit., ad vocem*. [«anonadamiento. Ver Anonadar. anonadar. Perderse y anonadarse de voluptuosidad y pereza, *Defluere luxu et inertia.*»]

66. *Dictionnaire de l'Académie*, 1762, *ad vocem*. [«anonadamiento. s. m. Reducción a la nada. *La aniquilación de todas las criaturas depende de Dios*. También se dice en sentido figurado de una gran fortuna, del cambio, de la destrucción de un Imperio, de una monarquía, de una familia. [...] En términos de Devoción significa el descenso en el que nos situamos frente a dios. *Estar en un continuo anonadamiento frente a Dios.*»]

67. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société de gens de lettres*; cito de la segunda edición, por Octavien Diodati, Lucques, en Vincent Giuntini, 1760 *sqq.*, vol. I, p. 453. [«"aniquilación" o "anonadamiento" (*Comercio*), es empleado en un sentido moral en Inglaterra; y decimos: "el capital del mar del Sur se ha reducido a la mitad; si no tenemos mucho cuidado, las malversaciones de los factores producirán pronto infaliblemente otra *aniquilación* sobre todo el dividendo".»]

68. *Ibid.*, vol. I, p. 259. [«alineación (*Jurisp.*) es un término general que significa todo acto por medio del cual nos despojamos de la propiedad de un efecto, para transferirlo a otro. Tales son la venta, la donación. La alienación en general es libre y está permitida a todo propietario.»]

69. *Ibid.*, vol. V, p. 199. [«ebullición, efervescencia, fermentación (*Gram. y Química*). Estas tres palabras no son en modo alguno sinónimos, aunque las confundamos fácilmente [...]. Decimos en Química *ebullición*, cuando dos materias penetrándose hacen aparecer bolas de aire, como ocurre en las disoluciones de determinadas sales por los ácidos. Decimos *efervescencia*, cuando dos materias que se penetran producen calor, como ocurre en casi todas las mezclas de los ácidos y de los álcali, y en la mayor parte de las disoluciones minerales. Decimos finalmente *fermentación*, cuando en un mixto se hace naturalmente una separación de la materia sulfurosa con la salina.»]

70. *Ibid.*, vol. V, p. 200. [«La *ebullición* se hace en la máquina del vacío.»]

71. *Ibid.*, vol. V: *Embrasé*, p. 514. [«*abrasamiento* contiene en sí una gran idea, la de una masa considerable de materias encendidas.»]

72. *Ibid.*, vol. VI: *Extase*, p. 272. [«éxtasis, s. m. (*Medicina*). Este término, derivado del griego, se emplea bajo diferentes significaciones, por los autores; Hipócrates se sirve de él en varios lugares de sus obras, para marcar una alienación de espíritu muy considerable, un delirio completo, como el de los frenéticos, de los maníacos. [...] Ha prevalecido el hábito de llamar éxtasis a una enfermedad soporosa en apariencia, pero melancólica en efecto, en la que aquellos que están afectados por ella son privados de todo sentimiento y de todo movimiento, parecen muertos, y parecen a veces rígidos como una estatua, sin el ser, como en el *tétanos* y el *catochus*.»]

73. *Ibid.*, *Discours préliminaire des éditeurs*, vol. I, pp. II-III. [«La necesidad de preservar nuestro propio cuerpo del dolor y de la destrucción, nos hace examinar, entre los objetos exteriores, aquellos que pueden sernos útiles o perjudiciales, para buscar unos y evitar los otros. Pero apenas empezamos a recorrer estos objetos, descubrimos entre ellos un gran número de seres que nos parecen completamente parecidos a nosotros, es decir, cuya forma es semejante a la nuestra y que, mientras podamos juzgarla con el primer vistazo, parecen tener las mismas percepciones que nosotros: todo nos lleva pues a pensar que tienen también las mismas necesidades que nosotros experimentamos, y en consecuencia el mismo interés en satisfacerlas; de donde resulta que tenemos que encontrar muchas ventajas en unirnos con ellos para discernir en la naturaleza lo que puede conservarnos o nutrirnos.»]

74. *Ibid.*, vol. II, p. 22. [«besar: término de *Geometría*. Decimos que dos curvas, o dos ramas de curvas, se besan cuando se tocan girando sus concavidades hacia el mismo lado.»]

75. *Ibid.*, vol. XI, 1774, p. 620. [«osculación, s. f. o beso, término en uso en la teoría de los desarrollados. [...] La teoría de la *osculación* se debe a M. Leibniz, que fue el primero en enseñar la manera de servirse de los desarrollados de M. Huyghens, para medir la curvatura de las curvas.»]

76. G. Bona, *O Fons decori luminis*, poema inédito [«ex libello meorum Carminum nondum impresso»] publicado

como conclusión del capítulo X de su *Via compendii ad Deum, op. cit.* Ver también sus *Suspiria amantis animae pro Perfectis*, Decas I, 7: «O ignis increate, quando me totum incremabis flamma ardentissima amoris tui?» (*Via compendii ad Deum, op. cit.*, cap. XIII).

77. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, op. cit.*, vol. VI, 214. [«exhaución, término de Matemáticas. El método de *exhaución* es una manera de probar la igualdad de dos magnitudes, haciendo ver que su diferencia es más pequeña que cualquier magnitud asignable y utilizando, para demostrarlo, la reducción al absurdo. No es sin embargo porque reducimos al absurdo que hemos dado a este método el nombre de *método de exhaución*: pero como nos servimos de él para demostrar que existe una relación de igualdad entre dos magnitudes, cuando no podemos probarlo directamente, nos limitamos a hacer ver que suponiendo una más grande o más pequeña que la otra, caemos en una absurdidad evidente: a fin de llegar a ello, permitimos a aquellos que niegan la igualdad supuesta que determinen una diferencia a discreción, y les demostramos que la diferencia que existiría entre estas magnitudes (en el caso de que la hubiera) sería más pequeña que la diferencia asignada y que así, habiendo podido esta diferencia suponerse de una pequeñez que, por decirlo así, agotara toda magnitud asignable, es una necesidad convenir que la diferencia entre estas magnitudes se desvanece verdaderamente. Ahora bien, es esta pequeñez indecible, inasignable y que agota cualquier magnitud, lo que ha hecho dar al método presente el nombre de *método de exhaución*, de la palabra latina *exhaustio*, agotamiento.»]

78. É. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, París, Hachette, 1863-1872; CD-ROM *Atelier de la langue française, op. cit., ad vocem*. [«exhaución, s. f. 1.º Término didáctico. Acción de agotar. Bomba de *exhaución*, bomba situada en algunos barcos de vapor para sacar del fondo de la caldera determinada porción de agua sobresaturada, sea de sal marina, sea de cualquier otra materia mantenida en disolución. 2.º Fig. Término de lógica. Acción de agotar todos los casos posibles en una pregunta. La inducción es imposible, ya que supone la *exhaución* de todos los singulares, diderot, Opin. de los ant. filós. (Pirrónicos). Término de matemática. Método de *exhaución*, manera de probar que dos magnitudes son iguales, demostrando que la diferencia es más pequeña que cualquier cantidad dada.»]

79. G. Bona, *Gemitus animae poenitentis pro Incipientibus*, cap. XI de su *Via compendii ad Deum, op. cit.*, decas IX, 6. Ver también M. de Certeau, «L'absolu du pátir: passions de mystiques (xvi<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècles)», en *Le Bulletin du groupe des recherches sémio-linguistiques* 9 (1979), pp. 26-36; cito sin embargo de la edición en volumen, *Il «patire» mistico*, en *Il parlare angelico. Figure per una poetica della lingua (secoli XVI e XVII)*, por C. Ossola, traducción de D. De Agostini, Florencia, Olschki, 1989, pp. 111-124: «Le lacrime, afásica enunciazione del patire, riconducono il grido al mormorio, al brusio leggero di ciò che giunge senza saper da dove (da quale oscura ferita?), senza che si sappia come, senza la voce dell'altro» (cita pp. 122-123). Sobre el «don de las lágrimas», han sido hechos comentarios muy inspirados por R. Barthes en su *Michelet*, 1954, y sobre todo en *Fragments d'un discours amoureux*, 1977; ver *Œuvres complètes*, París, Seuil, 1993-1995, t. I, pp. 269, 346 y 354; y t. III, pp. 627-628: «llorando, me doy a un interlocutor enfático que recoge el más "verdadero" de mis mensajes, el de mi cuerpo, no el de mi lengua: "Las palabras, ¿qué son? Una lágrima dirá más" (Schubert)» (*ibid.*, III, p. 628).

80. Dag Hammarskjöld [1905-1961], *Vägmärken*, Estocolmo, Albert Bonniers, 1963; trad. franc. de C. G. Bjurström y Ph. Dumaine, *Jalons*, París, Plon, 1966, p. 99 [nota del año 1953]. Este «diario de meditación» es uno de los recopilatorios y testimonios de mística más profundos del siglo xx.

81. Maestro Eckhart, *Obras alemanas. Tratados y sermones*, trad., intr. y notas de Ilse M. de Brugger, Barcelona, Edhasa, 1983. La traducción citada por Ossola pertenece a Maestro Eckhart, *Du Détachement [Von Abgeschiedenheit]*, trad. franc. de Gw. Jarczyk y P.-J. Labarrière, París, Payot-Rivages, 1995, p. 50. (*N. de la T.*)

82. R. Barthes, *Retenue*, en *Le Neutre*, Curso en el Collège de France (1977/1978), por Thomas Clerc, París, Seuil-IMEC, 2002, p. 120. E, inmediatamente después, como en Cervantes y Dostoievski, la «Stupidité»: «Es evidentemente una "virtud" Tao: "Al sabio cuya virtud se ha realizado le gusta llevar en su rostro y en su exterior la apariencia de la estupidez"» (*ibid.*).

83. A. Manzoni, *I promessi sposi*, Milán, 1827 [*Los novios*].

84. G. Leopardi, *Zibaldone*, § 4201, 18 de septiembre 1826; trad. franc. de B. Schefer, *Zibaldone*, París, Allia, 2003, p. 1867.

85. N. Leskov, *Un Bêta*, 1892; en *Œuvres*, trad. franc. de Boris de Schloezer, París, Gallimard, 1967, p. 975.

86. *Ibid.*, p. 982.
87. G. Flaubert, *Un cœur simple*, 1877; en *Œuvres*, París, Gallimard, 1952, vol. II, pp. 606-607.
88. *Ibid.*, p. 622 (*explicit*).
89. Tourguéniev, *Roudine*, en *Romans et nouvelles complets*, París, Gallimard, 1981, vol. I, pp. 937-1068; citas pp. 1062 y 998.
90. *Ibid.*, cap. III, p. 969. Hemos visto en este hombre, en quien brilla «un hábito tan infatigable hacia el ideal...» (*ibid.*, p. 1064), el retrato de Bakunin, con quien Tourguéniev se encontró en París en 1848, en los movimientos y en las barricadas de la revolución del pueblo.
91. Y «Este *Polonais* era Dimitri Roudine»: *ibid.*, *Epilogo*, pp. 1067-1068. Las palabras en *italica* están en francés en el texto original.
92. Tourguéniev, *Le Journal d'un homme de trop*, in *Romans et nouvelles complets, op. cit.*, vol. I, p. 550. Un hombre de más, hasta su fin, donde está su redención: «Entrando en la nada, dejo de estar de más...» (*ibid.*, p. 598).
93. Una perfecta inmovilidad que Goncharov ya había descrito en su primera novela: «Tal como soy, así me quedaré. [...] Sea, me resigno para siempre» (*Une histoire ordinaire*, 1847; trad. franc. de E. Halpérine revisada por A. Cabaret, Belfort, Circé, 1998, p. 304).
94. Es el gran sueño, «El sueño de Oblomov» el recuerdo de su infancia en Oblomovka, que ocupa el capítulo IX de *Oblomov*, verdadera *mise en abyme* de la novela, perfecta ilustración de esta falta de «acontecimiento» — condición anterior a la felicidad perfecta — que evocará Barthes: «A continuación todo se reproducía: el nacimiento de los niños, los ritos, los festines, hasta que los objetos cambiasen momentáneamente el decorado; entonces, sin fin, rostros daban paso a otros rostros, los niños se tornaban en gente joven y así se prometían, se casaban y producían semejantes. Según este programa, la vida se desarrollaba como una tela monocroma y continua que no se desgarraba imperceptiblemente más que al borde de la tumba» (I. Goncharov, *Oblomov*, 1859; trad. franc. de L. Jurgenson, Lausanne, L'Âge d'homme, 1988; citas pp. 169 y 173).
95. *Ibid.*, p. 642.
96. *Ibid.*, pp. 521 y 642.
97. Misma actitud en Roland Barthes: «Fantasear el Vivir-Juntos como cotidianidad: negar, rechazar, vomitar el acontecimiento. El acontecimiento es el enemigo del Vivir-Juntos: a) prescripciones de Pacôme: ninguna intrusión de noticias en la comunidad; [...] Los sistemas durables-interminables: sin "iniciativas"» (*Événement*, en *Comment vivre ensemble*, Cursos y seminarios en el Collège de France (1976-1977), por Claude Coste, París, Seuil-IMEC, 2002, p. 123).
98. I. Goncharov, *Oblomov, op. cit.*, pp. 643-644.
99. *Ibid.*, p. 658.
100. D. Lodge, *The Man who wouldn't get up, and other stories*, 1998; trad. franc. de S. V. Mayoux, *L'homme qui ne voulait plus se lever; et autres nouvelles*, París, Payot-Rivages, 2002.
101. G. Perec, *Un homme qui dort*, París, Denoël, 1967; después París, Gallimard, 2004, p. 137.
102. F. Dostoievski, *L'Idiot. Les carnets de l'Idiot*, París, Gallimard, 1953, Carnet n° 10: *Le programme de la troisième partie*, p. 889.
103. *Ibid.*, Carnet n° 10, *La synthèse du roman*, p. 879. Paul Hazard añadirá un comentario espléndido sobre el lugar profundo que une a *Don Quijote* y al *Idiota*: «El mayor de todos, el enfermo y el errante, el realista y el místico, el proscrito que ha encontrado en medio de los galeotes el sentido profundo de la humanidad, el autor que nos conmueve hasta lo patético por los medios más simples, Dostoievski: también éste ha experimentado el encanto que emana de la ascética figura de Don Quijote. Parece que, escribiendo el *Idiota*, haya transportado a la vida contemporánea el carácter del héroe español. Detenido en su desarrollo físico, enfermo, epiléptico, el príncipe Mishkin sigue siendo bueno, obstinadamente bueno; la ironía, la arrogancia, el egoísmo, no existen para él; pasa a través de la vida con toda la ingenuidad de su alma de niño. En consecuencia, excitará los sentimientos crueles que el hombre experimenta de ordinario con respecto a los débiles. El milagro será que, poco a poco, sus burlones o sus perseguidores serán conquistados: reconocerán su superioridad, hasta el punto de que desearán

volver a empezar su vida siguiendo su ejemplo: hacia la bondad. Don Quijote triunfa...» (*Don Quichotte de Cervantes. Étude et analyse* por P. Hazard, París, Mellottée, 1931, libro VI, p. 358).

104. F. Dostoievski, *L'Idiot*, IV, XI, *op. cit.*, p. 746. Cf. una trad. española.

105. *Ibid.*, *Les Carnets de l'Idiot*, Carnet n° 10, p. 917.

106. Tourguéniev, «*Hamlet y Don Quichotte*», en *Romans et nouvelles complets*, *op. cit.*, vol. III, p. 949.

107. «Como he sabido más tarde, el pobre escriba no había opuesto la menor resistencia cuando le anunciaron que iba a ser conducido a las Tumbas: se había contentado con consentir en silencio a su manera lívida, impasible» (H. Melville, *Bartleby the Scrivener*, 1853; trad. franc. de P. Leyris, *Bartleby le scribe*, París, Gallimard, 1996, p. 72). Cf. trad. española en Siruela.

108. *Ibid.*, 78-79. Señalemos la bella lectura de Bartleby propuesta por J.-B. Pontalis, «L'affirmation négative», en *Traversée des ombres*, París, Gallimard, 2003, pp. 135-148.

109. G. Bernanos, *Nouvelle histoire de Mouchette*, París, Plon, 1937 y 1988, p. 144. Ver también la película de Robert Bresson, *Mouchette*, 1967.

110. *Ibid.*, p. 142.

111. N. Leskov, *Cheramour*; 1879; y en el recopilatorio *Trois Justes et un Cheramour*, San Petersburgo 1880; trad. franc. de B. Kreise, Toulouse, Éditions Ombres, 1996, cap. 21, p. 99.

112. *Ibid.*, cap. 22, p. 101.

113. *Ibid.*, 102. *Tout est fini*: en francés en el texto original.

114. *Ibid.*, cap. 24, pp. 110-111.

115. Dag Hammarskjöld, *Vägmärken*, Estocolmo, Albert Bonniers, 1963; trad. franc. de C. G. Bjurström y Ph. Dumaine, *Jalons*, París, Plon, 1966, p. 175 [pensamiento del «22 de diciembre de 1957»].

116. G. Ungaretti, *Le pauvre dans la ville*, en *À partir du désert*, trad. franc. de Philippe Jaccottet, París, Seuil, 1965, p. 60.

117. F. Dostoievski, *Les carnets de «L'Idiot»*, *op. cit.*, Carnet n° 10, p. 854.

118. D. Hammarskjöld, *Jalons*, *op. cit.*, el «24 de diciembre de 1957», p. 175.

119. «Priore cognoscimus quod Nihil sumus: et hanc [affectionem] discimus a nobis ipsis, et ab infirmitate propria; posteriore amamus coram Deo Nihil fieri; et, quantum est in nobis, ita nos abjicimus ac si Nihil essemus. An non hoc est *Annihilari*?» (M. Sandaeus, *Annihilatio*, en *Pro theologia mystica clavis*, Coloniae Agrippinae, MDCXL, p. 100b [reimpr. Heverlee-Louvain, 1963]).

120. Ch. de Foucauld, *Notes quotidiennes*, carnet de cuarenta y ocho páginas, de las que sólo quince se hallan escritas, del 1 al 21 de junio de 1916; en *Œuvres spirituelles*, París, Seuil, 1958, p. 333.

121. «Est substractio, absentia, aut inopia suavitatis spiritualis, sive consolationis sensibilis» (M. Sandaeus, *Desolatio*, in *Pro theologia mystica clavis*, *op. cit.*, p. 161b).

122. Ch. de Foucauld, *Notes quotidiennes*, *op. cit.*, p. 334.

123. Charles de Foucauld nace en Estrasburgo el 15 de septiembre de 1858; a la edad de seis años, se encuentra huérfano de padre; Charles y su hermana Maia son adoptados por su abuelo, el coronel de Morlet. Sigue sus estudios en Nancy, después en París, con los jesuitas de la calle de los Postes; en 1876 entra en la Armada, por cinco años, en la Escuela de Saint-Cyr, después es promovido oficial de caballería en la célebre Escuela de Saumur. En octubre de 1880, su regimiento es enviado a Argelia: Foucauld participa en operaciones militares en la región de Orán, pero acto seguido abandona definitivamente la armada. En 1883-1884, efectúa una larga exploración de Marruecos, de la que resultará, en 1888, su primer y magnífico libro, *Reconnaissance au Maroc* (ahora Clichy, Éditions du Jasmin, 1999). De vuelta en París, entra en un largo silencio que conduce a su conversión, en la Iglesia de san Agustín, a finales del mes de octubre de 1886. Después de una peregrinación a Tierra Santa (1888-1889), escoge retirarse en una Trapa en Siria, entonces desde allí postula como novicio (Marie-Alberic) y hace su profesión monástica en 1892. En 1897, a fin de seguir a Cristo al pie de la letra, se hace servidor en el convento de las clarisas de Nazaret. Ordenado sacerdote en 1901, parte para África, primero en Beni-Abbes, en la región de Orán, donde funda una Fraternidad, después en 1905 en Tamanrasset, en el Hoggar.

Empieza el estudio de la lengua targuia y emprende una selección de los cantos de los Tuareg así como un diccionario Tuareg-Francés, que acaba la víspera de morir asesinado, el 1 de diciembre de 1916.

124. Ch. de Foucauld, *Diaire*, en *Œuvres spirituelles*, *op. cit.*, p. 392.

125. *Ibid.*, 1901-1905, p. 339.

126. Ch. de Foucauld, carta a L. Massignon, de Tamanrasset, del 15 de mayo de 1910; en *Œuvres spirituelles*, *op. cit.*, p. 771.

127. *Chants Touaregs*, *op. cit.*, *Le Mariage* [autor desconocido], p. 299. [Se ha dejado el texto en francés para mantener la musicalidad de la traducción que hace Charles de Foucauld del poema; traducimos literalmente: «Gloria a Dios que derrama / calor sobre el corazón del hijo de Adán; / se extiende por todo su corazón y lo abraza. / El que no es ni tu hermano ni tu pariente, / que no está contigo en un mismo país donde os veis habitualmente, / llega a tener de ti hijos / que tienen gracia y hablan gorjeando» (*N. de la T.*.)]

128. Ch. de Foucauld, *Correspondance*, en *Œuvres spirituelles*, *op. cit.*, pp. 767-768.

129. *Ibid.*, p. 748.

130. Ch. de Foucauld, *Dictionnaire Touareg-Français*, París, Imprimerie Nationale de France, 1951, 4 vols.; cita en el vol. I, p. 400.

131. Sobre esta visión de la lingüística me remito no sólo al estudio de Leo Spitzer sobre la «Armonía» en el mundo clásico (*Classical and Christian ideas of world harmony: prolegomena to an interpretation of the word «Stimmung»*, Baltimore, J. Hopkins, 1963), sino sobre todo —en la perspectiva que va de Charles de Foucauld a Louis Massignon— al ensayo agudo de Andrea Celli, «Il tema delle "Lingue consacrate" nella scrittura di Louis Massignon», *Rivista di Storia e Letteratura Religiosa*, XLI, 2 (2005), pp. 433-479.

132. Ch. de Foucauld, *Dictionnaire Touareg-Français*, *op. cit.*, vol. I, p. 56. Una de las más profundas y de las más tiernas definiciones del acto de pensar que nuestra civilización greco-latina y romano-cristiana haya podido imaginar.

133. *Ibid.*, vol. I, p. 493.

134. *Ibid.*, p. 199.

135. *Ibid.*, p. 254.

136. «*Benoubek*. [...] estar enteramente oculto a los ojos; estar enteramente oculto al conocimiento // [...] por ext. "ser desconocido (ser ocultado al conocimiento en lo que concierne al interior, los pensamientos, las cualidades [...])". No significa que otra persona o un animal hayan sido vistos jamás, ni que ignoremos su nombre o su origen, pero significa que ignoramos lo que son interiormente, como valor real, carácter, pensamientos, etc.» (*Ibid.*, vol. I, p. 71.)

137. *Ibid.*, vol. I, pp. 362-363.

138. Dag Hammarskjöld, *Jalons*, *op. cit.*, p. 34. El libro ha aparecido en inglés con un prefacio de W. H. Auden en 1964; en italiano bajo el título *Linea della vita*, Milán, Rizzoli, en 1966. La cita está sacada del poeta sueco Erik Blomberg (1894-1965).

139. Dag Hammarskjöld, *Jalons*, *op. cit.*, 1950, p. 49.

140. Dag Hammarskjöld nace en Jönköping, en Suecia, el 29 de julio de 1905; hijo de Hjalmar Hammarskjöld (1862-1953), ex primer ministro sueco, miembro influyente de la Academia, sigue estudios de economía política, llegando a ser ministro de Estado en 1951. El 7 de abril de 1953, es elegido secretario general de las Naciones Unidas (1953-1958), mandato renovado en 1957 (1958-1963). En 1954, sucede a su padre en tanto que miembro de la Academia de Suecia. Muere trágicamente, en un accidente de avión, que permanecerá inexplicado, en la noche del 17 al 18 de septiembre de 1961, no lejos de la ciudad de Ndola, en la frontera entre el Katanga y la Rodesia del Norte, adonde iba para intentar apaciguar la crisis congoleña y la secesión del Katanga. Hammarskjöld, a la memoria de quien será otorgado, en 1961, el Premio Nobel de la Paz, fue un hombre de letras profundo y refinado; tradujo en sueco la *Chronique* de Saint-John Perse, contribuyendo a que se le atribuyera el Premio Nobel de Literatura (1960). Nutrido de intensas lecturas espirituales (Eckhart, Juan de la Cruz, Pascal) y de la de los escritores contemporáneos (Melville, T. S. Elliot, Ibsen, Hesse, Faulkner, en particular), Hammarskjöld nos ha dejado uno de los más nobles diarios del espíritu: sus *Jalons* han sido, con toda razón,

comparados con las meditaciones de Marco Aurelio.

141. Se trata del *leitmotiv* del Maestro Eckhart, «durch die Dinge durchzubrechen», citado en *Jalons, op. cit.*, 24 de diciembre de 1956, p. 155. [En esta ocasión traducimos directamente del francés (*N. de la T.*).]

142. D. Hammarskjöld, *Jalons, op. cit.*, 1950, p. 65. Y aún, en 1950, citando a Pascal directamente en francés: «Ce vertige devant *les espaces infinis*, nous le vainquons seulement en osant plonger le regard dans leurs profondeurs, en les reconnaissant pour la réalité par rapport à laquelle il nous faudra justifier notre existence» (*ibid.*, p. 60) [«Este vértigo frente a los *espacios infinitos*, lo vencemos solamente osando sumergir la mirada en sus profundidades, reconociéndolas por la realidad en relación con la cual nos hará falta justificar nuestra existencia»].

143. D. Hammarskjöld, *Jalons, op. cit.*, 31 de diciembre de 1956, p. 158.

144. *Ibid.*, 1950, pp. 61-62.

145. *Ibid.*, 1951, p. 72.

146. *Ibid.*, 1950, p. 54.

147. *Ibid.*, 1950, p. 48.

148. *Ibid.*, 1951, pp. 74 y 72 (la cita en cursiva está en francés en el texto de origen).

149. *Ibid.*, 1953, p. 97. Y también: «Traiter autrui comme une fin et jamais comme un moyen» (*ibid.*, p. 65) [«Tratar al prójimo como un fin y nunca como un medio»].

150. *Ibid.*, 1951, p. 72.

151. *Ibid.*, 1952, p. 94.

152. *Ibid.*, 1953, p. 99. Y, casi una glosa, a principios del año 1954: «L'orgueil de la coupe est le breuvage, son humilité est de servir. Quelle importance ont alors ses défauts?» (*ibid.*, p.103) [«El orgullo de la copa es el brebaje, su humildad es servir. ¿Qué importancia tienen entonces sus defectos?»].

153. *Ibid.*, p. 99; la cita, de 1953, es contigua, en el texto, a la precedente.

154. Y es en efecto en exergo de las palabras que las ediciones inglesa e italiana atribuyen a Eckhart, como se abre *Jalons (op. cit.*, p. 17): «Seule la main qui efface / peut écrire le mot juste» [«Sólo la mano que borra / puede escribir la palabra justa»]; mientras que la versión francesa atribuye esta sentencia al poeta sueco Bertil Malmberg (1889-1958).

155. «Mistici d'oggi», fascículo monográfico de la revista *Servitium* 155 (septiembre-octubre 2004).

156. D. Hammarskjöld, *Jalons, op. cit.*, 1954, p. 105. Las dos citas iniciales están sacadas de san Juan de la Cruz.

157. *Ibid.*, 1951, p. 73.

158. *Ibid.*, 1925-1930, p. 19.

159. *Ibid.*, 1951, pp. 83-84.

160. *Ibid.*, 1955, pp. 119-120. Y paralelamente: «Le mythe a toujours condamné ceux qui "ont regardé en arrière", quel que soit le paradis qu'ils avaient quitté. C'est pourquoi cette ombre sur chaque pas qui t'écarte de ton choix, *Morgenlandfahrer* ["Voyageur vers le pays de l'aurore" (Hermann Hesse)]" (*ibid.*, 1957, p. 167) [«El mito siempre ha condenado a aquellos que "han mirado atrás", cualquiera que sea el paraíso que habían abandonado. Por eso esta sombra a cada paso que te aparta de tu elección, *Morgenlandfahrer* ["Viajero hacia el país de la aurora" (Hermann Hesse)].»

161. «Le silence est l'espace qui enveloppe toute action et toute vie en commun. L'amitié se passe de paroles — elle est la solitude délivrée de l'angoisse de la solitude» (*ibid.*, 1925-1930, p. 20) [«El silencio es el espacio que envuelve toda acción y toda vida en común. La amistad se pasa sin palabras —es la soledad liberada de la angustia y de la soledad»].

162. *Ibid.*, finales de diciembre de 1955, p. 131.

163. *Ibid.*, 1945-1949, p. 45.

164. *Ibid.*, p. 201: «Que je sois sacrifié», poema fechado en «13 de septiembre [1959]».

\* Traducción de Begoña Llovet Barquero

1. Rolf Schönberger, Sermón 10 «In diebus suis placuit deo», en: Georg Steer/ Loris Sturlese (ed.), *Lectura Eckhardi. Predigten Meister Eckharts von Fachgelehrten gelesen und gedeutet*, vol. II, Stuttgart, 2003, pp. 53-87, aquí p. 64.

2. Aquí hablo desde la perspectiva de una posible *historiografía* de la mística. Con ello es indudable que existe y debe existir una investigación médico-psicológica de la experiencia mística referida directamente al estado del alma y a sus sucesos. Sin embargo, considero errónea su tendencia a separar lo espiritual de las situaciones y circunstancias vitales. El punto de vista del contexto también resulta imprescindible —en un sentido figurado— para la investigación empírica de la mística. Cf. Jean Baruzi, *Introduction à des recherches sur le langage mystique* (1932), en: Marie-Madeleine Davy, *Encyclopédie des mystiques*/I, París, 1996, pp. XXIXXLVI, especialmente p. XXXI: «Et pourtant, nous ne disposons guère que de textes». La compleja contextualidad de los textos místicos apuntada a continuación siempre me ha acompañado de forma implícita en mis investigaciones y aquí está formulado como un tanteo y un intento, y en ningún caso como algo definitivo, tal y como parece considerarlo hoy en día la actitud arrogante de la investigación. En este sentido, esta introducción constituye un ensayo (no conclusivo).

3. Heinz Vater, *Einführung in die Textlinguistik. Struktur und Verstehen von Texten*. Múnich, 2001, pp. 14-61.

4. Cf. Raimon Panikkar. *Das Göttliche in allem. Der Kern spiritueller Erfahrung*, Friburgo, 2000, pp. 30-34. Por su parte, la «experiencia estética» vinculada de forma directa a la experiencia religiosa, tampoco puede salir adelante sin la «contextualidad». Cf. Bernd Kleimann, *Das ästhetische Weltverhältnis. Eine Untersuchung zu den grundlegenden Dimensionen des Ästhetischen*. Múnich 2002, pp. 354ss.

5. La función sustentadora de los textos religiosos, que frecuentemente son los únicos documentos que se han conservado de una religión, ya fue constatada en repetidas ocasiones de forma contundente por el gran historiador de la religión Friedrich Max Müller; cf. Friedrich Max Müller, *Teosophie oder Psychologische Religion*, Leipzig, 1895, 28ss., 55.

6. Cf. G. Kalovoda, A. Haas, P. Gerlitz, S. Tammen, R. Margreiter, *Mystik* en: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, vol. VI, Darmstadt, 2003, pp. 50-52, 52-55, 55-70, 70-77, 77-80.

7. Cf. con Robert M. Gimello, «Mysticism in its Context», en: Steven T. Katz (editor), *Mysticism and Religious Traditions*, Oxford, 1983, pp. 61-88; Vater *op. cit.*, pp. 148s.

8. Vater, *ibid*, pp. 129s. Para el ámbito de las tradiciones místicas cf. el artículo de Steven T. Katz que apunta contra el cliché existente en la investigación acerca de la orientación individualista y enemiga de las instituciones de la mística, *The «Conservative» Character of Mystical Experience*, en: Katz, *op. cit.*, pp. 3-60. Cf. también con la bibliografía indicada más adelante en las notas 24, 27 y 28.

9. Gerald Funk, Gert Mattenklott, Michael Pauen, *Ästhetik des Ähnlichen. Zur Poetik und Kunstphilosophie der Moderne*, Fráncfort del Meno, 2000, Introducción de los editores, pp. 7-34, 26ss.

10. Paul Valéry, *Cahiers*. vol. III, Fráncfort del Meno, 1989, p. 121; *Cahiers* I. Édition établie, présentée et annotée par Judith Robinson, París, 1973, p. 959.

11. Citado en: Funk, *op. cit.* p. 27.

12. Valéry, *op. cit.*

13. El texto en su calidad de constructo lingüístico y significativo relevante en la producción estética corresponde —como producto de miles de combinaciones lingüísticas— de manera muy exacta a lo que sucede —en el ámbito de la estética de la recepción— en la fusión de horizontes. Cf. Hans-Georg Gadamer, *Text und Interpretation*, en: id., *Gesammelte Werke*, vol. II, Tübinga, 1986, pp. 330-360, especialmente p. 351, *ibid* pp. 14, 55, 109, 436, 475.

14. Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübinga, 1965, pp. 289s, 356s, 375. Esa denominación, que en algunos círculos ha provocado desagrado (Karlheinz Stierle, *Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff*, Múnich, 1997, p. 31), me parece que ilustra claramente la cosa de la que se trata en la percepción de la contextualidad, en el nivel del recipiente.

15. Dominique de Courcelles, *Langages mystiques et avènement de la modernité*, Paris, 2003, pp. 16-21; *Augustin ou le génie de l'Europe*, Paris, 1995, pp. 35-55.
16. Conf. VIII, 4, 7.
17. Conf. VIII, 29. Acerca de este complejo cf. Pierre Courcelle, *Recherches su les Confessions de Saint Augustin*, Paris, 1950, pp. 56-60, 175-202; *id.*, *Les Confessions de Saint Augustin dans la tradition littéraire. Antécédents et Postérité*, Paris, 1963, pp. 91-197; Jean Pépin, «*Ex Platoniorum Persona*». *Études sur les lectures philosophiques de Saint Augustin*, Amsterdam, 1977.
18. Carlo Ossola, *Apoteosi ed Ossimoro. Retorica della Traslazione e retorica dell'unione nel viaggio mistico a Dio: testi italiani dei secoli XVI-XVII*, en Franco Bolgiani (ed.), *Mistica e retorica*, Florencia, 1977, pp. 47-103.
19. Stierle, *op. cit.*, pp. 52s.
20. Karlheinz Stierle, «Zur Begriffsgeschichte von Kontext», *Archiv für Begriffsgeschichte* 18 (1974), pp. 144-149, aquí p. 144: «El término contexto (lat. *contextus*) pone de manifiesto en su origen metafórico un modelo del contexto que se ha hecho sentir hasta la actualidad. *Contexere* significa en primera instancia tejer, entretejer, hilvanar, intrincar. De ahí se deriva en un sentido figurado el anudamiento, entrelazamiento, ensamblaje del discurso. *Contextus* es la unión, el nexo, más allá del ámbito originario del tejer y del ensamblar, en todo tipo de consistencia material y en definitiva también lingüística».
21. Stierle, *op. cit.* p. 309.
22. Virginia Woolf, «Von der Unkenntnis des Griechischen», en: *Der gewöhnliche Lesser. Essays*, vol. I, Fráncfort del Meno, 1997, pp. 33-51.
23. Wolfhart Pannenberg, citado por Hans Robert Jauss, «Über religiöse und ästhetische Erfahrung», en: *Wege des Verstehens*, Múnich, 1994, p. 377.
24. Cf. el ensayo clásico de Ninian Smart, «Interpretation and Mystical Experience», en: Richard Woods (ed.), *Understanding Mysticism*, Nueva York, 1980, pp. 78-91.
25. Cf. Lutz Danneberg, *Kontext, Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, II, Berlín, 1990, pp. 333-337. Cf. también *Ezcykl. Phil. und Wiss.'stheorie*, Stuttgart, 1995, pp. 454s (*Kontext als aussersprachlichen Umgebung eines Textes nach Y. Bar-Hillel, Aspects of Language*, Amsterdam, 1970, pp. 206-221).
26. Thomas Pittrof, «Kontexte der Gottesfrage" in germanistischer Perspektive», *Lit.-wiss. Jb.* 43 (2002), pp. 391-400.
27. Para poder medir, desde el punto de vista de la historia de la cultura, la fuerza explosiva que han tenido las «espiritualidades» en el ámbito de influencia del cristianismo, hay que hojear los 16 volúmenes del *Dictionnaire de Spiritualité Ascétique et Mystique*. Cf también Panikkar, *op. cit.*, pp. 34ss. Cf. también Louis Bouyer, *Mysterion. Du mystère à la mystique*, París, 1986. En esta obra apenas valorada por la investigación, se agota de manera adecuada la enorme cantidad de significados que se agrupan en torno al término «Mysterion», «Mística», «místico».
28. Robert K. C. Forman (ed.), *The Problem of Pure Consciousness. Mysticism and Philosophy*, Nueva York-Oxford, 1990 (aquí de forma especial el ensayo de Forman contra Katz: «Mysticism, Constructivism, and Forgetting», pp. 3-49); Robert K. C. Forman, *Meister Eckhart. Mystic as Theologian*, Rockport-Shaftesbury, 1991; Robert K. C. Forman (ed.), *The Innate Capacity. Mysticism, Psychology and Philosophy*, Nueva York-Oxford, 1998; Robert K. C. Forman, *Mysticism, Mind, Consciousness*, Nueva York, 1999.
29. Cf. con la literatura indicada en las notas 7 y 28, sobre todo Steven T. Katz (ed.), *Mysticism and Philosophical Analysis*, Londres, 1978 (Studies in Philosophy and Religion 5); *id.* (ed.), *Mysticism and Language*, Nueva York-Oxford 1992; *id.* (ed.), *Mysticism and Sacred Scripture*, Oxford, 2000.
30. Dante Alighieri, *Die göttliche Komödie*, Italiano y alemán. Traducido por Hermann Gmelin. Parte Tercera: «Das Paradies», Stuttgart, 1975, pp. 354-365; *id.*, *Kommentar*, Parte Tercera: «Das Paradies», *ibid.*
31. Gmelin, *Komm. op. cit.* p. 510.
32. Etienne Gilson, «À la recherche de l'Empyrée», en: *id.*, *Dante et Béatrice. Études dantesques*, París, 1974, pp. 67-77.
33. Gilson, *ibid.*, p. 77.

34. *Ibid.*

35. Versión española de Nicolás González Ruiz, en *Obras Completas de Dante Alighieri*, Madrid 1973, p. 591. En lo sucesivo se citarán siempre los textos de Dante según esta traducción.

36. *Op. cit.*, p. 609.

37. Cf. el bello comentario de Ferdinand Barth en *Dante Alighieri, Die göttliche Komödie erläutert von Ferdinand Barth aufgrund der Übersetzung von Walter Naumann*, Darmstadt, 2003, pp. 572-574.

38. De esta manera este instante cristiano del momento final queda siempre separado del antiguo «Kairos» (que se puede experimentar en cualquier momento). La experiencia mística de la unión con Dios gravita en Dante, al igual que en muchos otros místicos cristianos, en la hora final. Cf. Hans Robert Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Fráncfort del Meno, 1991, pp. 313-315 y *Wege des Verstehens*, Múnich, 1994, pp. 153-155.

39. Cf. Arthur Koestler, *Der göttliche Funke. Der schöpferische Akt in Kunst und Wissenschaft*, Bernd et. al. 1966; Karl Heinz Bohrer, *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jünger Frühwerk*, Múnich, 1978; *id.*, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Fráncfort del Meno, 1981; Susanne Ledanff, *Die Augenblicksmetapher. Über Bildlichkeit und Spontaneität in der Lyrik*, Múnich, 1981; Günter Wohlfart, *Der Augenblick. Zeit und ästhetische Erfahrung bei Kant, Hegel, Nietzsche und Heidegger mit einem Exkurs zu Proust*, Múnich, 1982; Christian W. Thomsen, Hans Holländer (eds.), *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften*, Darmstadt, 1984; Catherine Clément, *La syncope. Philosophie du Ravissement*, París, 1990; Thomas Wägenbaur, *The Moment. A History, Typology and Theory of the Moment in Philosophy and Literatur*, Fráncfort del Meno, 1993; Karl Heinz Bohrer, *Das absolute präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit*, Fráncfort del Meno, 1994; Bruno Hillebrand, *Ästhetik des Augenblicks. Der Dichter als Überwinder der Zeit —von Goethe bis heute*, Gotinga, 1999; Michael Maffesoli, *L'instant éternel. Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*, París, 2000; Marianne Massin, *Les figures du ravissement. Enjeux philosophiques et esthétiques*, París, 2001; Karl Heinz Bohrer, *Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung*, Múnich, 2003 (¡con un soberano desprecio al deber de informar al lector, al cual le hubiera gustado comprobar las citas!); Aleida Assmann, *Obsesion der Zeit in der englischen Moderne*, en: Tilo Schabert, Matthias Riedl (eds.), *Das Ordnen der Zeit*, Würzburg, 2003, pp. 175-193; E. Moutsopoulos, *Variations sur le teme du kairos de Socrate à Denys*, París, 2002; *id.*, *Structure, présence et fonctions du Kairos chez Proclus*, Atenas, 2003.

40. Shizuteru Ueda, *Die Gottesgeburt in der Seele und der Durchbruch zur Gottheit. Die mystische Anthropologie Meister Eckharts und ihre Konfrontation mit der Mystik des Zen-Buddhismus*, Gütersloh, 1965, pp. 99-139; Christian Steineck, *Grundstrukturen mystischen Denkens*, Würzburg, 2000, pp. 39s; Bernard McGinn, *The Mystical Thought of Meister Eckhart, The Man from whom God hid Nothing*, Nueva York, 2001, pp. 132, 141-145, 148s, 207, 214, 257.

41. Bohrer, *Ekstasen der Zeit, op. cit.*, pp. 72-91, aquí p. 91.

42. Erich Auerbach, *Dante als Dichter der irdischen Welt. Mit einem Nachwort von Kurt Flasch*, Nueva York, 2001, p. 108.

43. Erich Auerbach, «Figura», *Archivum Romanicum* 22 (Florencia, 1939), pp. 436-489; cito según Erich Auerbach, *Neue Dantestudien*, Estambul, 1944, pp. 11-71, aquí 66. Cf. a este respecto Hans Robert Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Fráncfort del Meno, 1991, p. 413 e *id.*, *Wege des Verstehens*, Múnich, 1994, pp. 1147-1180; para seguir en el contexto en la propia obra de Dante cf. Johan Chydenius, *The Typological Problem in Dante, Commentationes Humanarum Litterarum XXV* (Helsingfors 1960) 1, pp. 1-159; A. C. Charity, *Events and their Afterlife. The Dialectics of Christian Typology in the Bible and Dante*, Cambridge, 1966.

44. Cf. a este respecto Jacqueline Risset, *Dante écrivain ou l'Intellette d'amore*, París, 1982, pp. 40-45.

45. En relación con la Enseñanza de las tres Vías de Dionisio Areopagita se ha contemplado escasamente en qué medida la vía de eminencia está íntimamente unida con la Apofática: al exceso del que afirma corresponde un estilo retórico de una desmesura fundamental y de recursos y destrezas lingüísticos que en realidad está en la base de todos los discursos religiosos. Respecto a Dante y Dionisio, cf. Edmund G. Gardner, *Dante and the Mystics. A Study of the Mystical Aspect of the Divina Commedia and its Relations with some of its Medieval Sources*, Nueva York, 1968, pp. 77-110.

46. *Op. cit.* pp. 514-515. Sigo la versión alemana de Herrman Gmelin, *op. cit.* cuyo comentario, además, utilizo con agradecimiento para llevar a cabo mi interpretación.
47. Hans Urs van Balthasar, *Gloria. Una estética teológica*, trad. J.L. Albizu, vol. III, Madrid, 1987, p. 88.
48. En *Obras completas de Dante Alighieri, op. cit.*, p. 532.
49. Cf. Walter Haug, «Der Durchbruch durch die Ordnung der Zeit in der abendländischen Mystik», en: Tilo Schabert, Matthias Riedl (eds.), *op. cit.*, pp. 15-41, aquí p. 38 (con referencia a los filósofos occidentales Platón, Agustín y el Maestro Eckhart).
50. Dante, *op. cit.*, p. 515.
51. *Op. cit.*, p. 517.
52. Cf. Romano Guardini, «Das Phänomen des Lichtes in der Divina Commedia» en: *id.*, *Landschaft der Ewigkeit*, Múnich, 1958, pp. 157-176.
53. Cf. con el maravilloso volumen de Giovanni Pozzi, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milán, 1993.
54. Gmelin, *Kommentar, op. cit.* p. 511.
55. Gmelin, *Kommentar, op. cit.*, pp. 527s.
56. Cf. Th. Ricklin, (ed.), *Das Schreiben an Cangrande della Scala. Übersetzt, eingeleitet und kommentiert*, Hamburgo 1993; Ulrich Prill, *Dante*, Stuttgart, 1999, pp. 89-94.
57. Cf. William Anderson, *Dante the Maker*, Londres, 1980.
58. Cf. Romano Guardini, *Der Engel in Dantes Göttlicher Komödie* (Dantestudien 1), Maguncia, 1995.
59. Peter Dronke, *Dante and Medieval Latin Traditions*, Londres, 1986, p. 35.
60. Charles S. Singleton, *La poesia della Divina Commedia*, Bolonia, 1978; Anderson, *op. cit.*, pp. 418ss.
61. Cf. G. A. Scartazzini, *Dante-Handbuch. Einführung in das Studium des Lebens und der Schriften Dante Alighieri's*, Leipzig, 1892, pp. 460ss; Gardner, *op. cit.*; Olaf Graf, *Die Divina Commedia als Zeugnis des Glaubens*, Friburgo, 1965, pp. 454ss; Steven Botteril, *Dante and the Mystical Tradition. Bernard of Clairvaux in the Commedia*, Cambridge, 1994, pp. 64ss.
62. Luigi Valli, *Il linguaggio segreto di Dante et die Fedeli d'Amore*, Milán, 1994.
63. Cf. P. Mandonet, *Dante le théologien*, París, 1935; Etienne Gilson, *Dante und die Philosophie*, Friburgo, 1953; *id.*, *Dante et Béatrice. Études dantesques, op. cit.*
64. Jauss, *Ästhetische Erfahrung, op. cit.*, pp. 103-191.
65. *Teología fundamental contextual*, Sígueme, Salamanca, 1994. Hans Waldenfels, *Kontextuelle Fundamentaltheologie*, Paderborn, 1985, el cual ha demostrado una y otra vez que su contextualidad de datos relevantes desde el punto de vista religioso también está abierta a aspectos comparativos.

### Notas al capítulo III

1. Estoy cordialmente agradecida tanto al prof. Pedro Madrigal por su excelente traducción como a Pepita Richter por su atenta lectura tanto del texto alemán como del español.
2. Lao-tse, *Tao-Te-King. Das Heilige Buch vom Weg und von der Tugend*, trad., introducción y notas de Günther Debon, Stuttgart, 1979 (Reclam Universal-Bibliothek, 6798), II, 78, p. 107 [trad. cast. en versión de Anne-Hélène Suárez, Madrid, Siruela, 1998].
3. Teresa de Ávila, *El castillo interior; Obras completas*, transcripción, introducciones y notas de Efrén de la Madre de Dios, O.C.D. y Otger Steggink, O. Carm., Madrid, BAC, 1997, p. 499.
4. Mechthild von Magdeburg, *Das fliessende Licht der Gottheit*, según el manuscrito de Einsiedeln contrastado críticamente con todas las versiones transmitidas, ed. por Hans Neumann, con el contenido siguiente: en el primer volumen, el texto, y, en el segundo, los estudios sobre el mismo, completado, todo ello, y reimpresso por Gisela Vollmann-Profe, Múnich / Zúrich, 1990/1993 (*Münchener Texte und Untersuchungen*, 100/101), vol. I, libro II, cap. 6, p. 45,3. En lo sucesivo, citaré *Das Fliessende Licht* según esta edición, indicando con números romanos el libro y con árabes el capítulo correspondiente.
5. Esta analogía se apoya en el estudio que aducimos a continuación: Stuart Clark, *Thinking with Demons. The Idea of Witchcraft in Early Modern Europe*, Nueva York, 1997.
6. Paul Claudel, *Œuvre poétique*, p. 241, cit. en Jean-Louis Chrétien, *Corps à corps. À l'écoute de l'œuvre d'art*, París, 1997, p. 134.
7. Chrétien, *op. cit.*, p. 145.
8. *Ibid.*, p. 125.
9. Sobre estos y otros recipientes de una fuerza vital que emana de ellos cf. A. Thomas, s.v. «Brunnen» del *Lexikon der christlichen Ikonographie*, fundado por Engelbert Kirschbaum y continuado por Wolfgang Braunfels (reimpr. de la edición de 1968-1976), Friburgo de Brisgovia, 1994, vol. I, cols. 330-333. Sobre el mismo tema, y también sobre el grial, Karl Matthäus Woschitz, *Fons Vitae —Lebensquell. Sinn— und Symbolgeschichte des Wassers*, Friburgo de Brisgovia, 2003 (*Forschungen zur europäischen Geistesgeschichte*), pp. 625-666.
10. Cf. Juan 3,5. Mircea Eliade, *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*, Fráncfort del Meno, 21985, pp. 114-119 [trad. cast.: *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 1998]; Woschitz, *op. cit.*, pp. 527-588.
11. Tertuliano, *De baptismo*, 3-4.
12. Ferdinand Vetter (ed.), *Die Predigten Taulers*, tomando como base tanto el manuscrito de Friburgo como también las transcripciones de los manuscritos de Estrasburgo, Berlín, 2000 (*Deutsche Texte des Mittelalters*, 11), Sermón octavo, p. 38,4-7.
13. Robert E. Lerner, «The Image of Mixed Liquids in Late Medieval Mystical Thought», en *Church History*, 40 (1971), pp. 397-411. Jean Pépin, «Théories du mélange et théologie mystique», en «*Ex platoniorum persona*». *Études sur les lectures philosophiques de Saint Augustin*, Amsterdam, 1977, pp. 269-315. Este autor trata de las comparaciones tradicionales usadas para las mezclas y la unión (la gota de agua que se disuelve en el vino; el hierro que se funde en el fuego; el sol que penetra con sus rayos el espacio) desde la antigüedad hasta la Edad Media, diferenciando las meras uniones, en las que las substancias participantes conservan su naturaleza (*míxis, synthesis*) de lo que es una unión total (*Krásis*).
14. Bernardo de Claraval, *Sämtliche Werke*, en versión latino-alemana, ed. por Gerhard B. Winkler con la colaboración de Alberich Altermatt, Denis Farkasfalvy y Polykarp Zakar, Innsbruck, 1990, vol. I, pp. 74-151. Sobre la discusión sobre la identidad en Bernardo de Claraval véase Caroline Walker Bynum, *Metamorphosis and Identity*, Nueva York, 2001, pp. 127-162, aquí, especialmente, pp. 128-130.
15. «Also sich der hohe fürste unde die kleine dirne alsust behalsent und vereinet sint als wasser und win, so wirt si ze nihte und kumet von ir selben» [Así como el alto príncipe y la pequeña puta se mezclan y unen como agua y vino, así ella queda anonadada y fuera de sí misma.] (Mechthild von Magdeburg, *op. cit.*, vol. I, libro 1, cap. 4, pp. 10,6-11,8). Sobre la imagen de lo fluido en Mechthild véase James C. Franklin, *Mystical Transformation. The Imagery of Liquids in the Work of Mechthild von Magdeburg*, Londres, 1978; como también, con algunos otros

ejemplos de mística alemana, Helena Stadler, *Konfrontation und Nachfolge. Die metaphorische und narrative Ausgestaltung der unio mystica im Fliessenden Licht der Gottheit von Mechthild von Magdeburg*, Berna, 2001 (Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700, 35), pp. 100-103.

16. Grete Lüers, *Die Sprache der deutschen Mystik des Mittelalters im Werke der Mechthild von Magdeburg*, Múnich, 1926. Kurt Berger, *Die Ausdrücke der «unio mystica» im Mittelhochdeutschen*, Berlin, 1935 (Germanische Studien, 168), pp. 55-59. Michael Egerding, *Die Metaphorik der spätmittelalterlichen Mystik* (el volumen primero se ocupa de una investigación sistemática del tema, el segundo de los emisores y receptores de imágenes, así como su contexto, documentación e interpretación), Paderborn, 1997; véase, en el vol. I, pp. 28-33, y *passim*. Es de lamentar que Egerding (como Lüers y Berger) renuncie también bastante a tener en cuenta la tradición conceptual neoplatónica. En torno a la metafórica de lo fluido somete a consideración la teoría de las metáforas de Harald Weinrich y describe el «antagonismo entre lo sintagmático y lo paradigmático», o bien la «contradicción léxica que se basa en la no solidaridad de los términos vinculados sintagmáticamente», como una «colisión de significados» (vol. I, p. 24).

17. Últimamente, Jörg Seelhorst, *Autoreferentialität und Transformation. Zur Funktion mystischen Sprechens bei Mechthild von Magdeburg, Meister Eckhart und Heinrich Seuse*, Tübinga, 2003 (Bibliotheca Germanica, 46).

18. Alois M. Haas, «Bildresistenz des Göttlichen und der menschliche Versuch, Unsichtbares sichtbar zu machen. Feindschaft und Bild in der Geschichte der Mystik», en Gottfried Böhm (ed.), *Homo Pictor*, Múnich-Leipzig, 2001 (Colloquium Rauricum, 7), pp. 282-301. *Id.*, «Unsichtbares sichtbar machen — christlich-mystische Bildtheorie», en *Mystik im Kontext*, Múnich, 2004, pp. 105-123, y 265-286. Desde la perspectiva de la teoría del arte, Jeffrey F. Hamburger, «Idol Curiosity», en Klaus Krüger (ed.), *Curiositas. Welterfahrung und ästhetische Neugierde in Mittelalter und früher Neuzeit*, Gotinga, 2002 (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, 15), pp. 19-58.

19. Jeffrey F. Hamburger, «Speculations on Speculation. Vision and Perception in the Theory and Practice of Mystical Devotion», en Walter Haug y Wolfram Schneider-Lastin (eds.), *Deutsche Mystik im abendländischen Zusammenhang. Neu erschlossene Texte, neue methodische Ansätze, neue theoretische Konzepte*, Tübinga, 2000, pp. 353-408. *Id.*, *Nuns as Artists. The Visual Culture of a Medieval Convent*, Berkeley-Los Angeles-Londres, 1997, así como *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, Nueva York, 1998.

20. *Das St. Trudperter Hohelied. Eine Lehre der liebenden Gotteseckennntnis*, ed. por Friedrich Ohly, con la colaboración de Nicola Kleine, Fráncfort del Meno, 1998 (Bibliothek des Mittelalters, 2), pp. 891-892 y 964-965.

21. Véase más adelante lo referente al *Speculum Virginum*. Con más frecuencia que la sed y el beber, sirven de alegorías de la hermenéutica bíblica actos que tienen que ver con la comida; cf. Hans-Jörg Spitz, *Die Metaphorik des geistigen Schriftsinns. Ein Beitrag zur allegorischen Bibelauslegung des ersten christlichen Jahrtausends*, Múnich, 1972 (Münstersche Mittelalter-Schriften, 12). Las metáforas «comer la palabra», y, sobre todo, «rumiar la palabra», se vieron propagadas por la práctica de lectura de los monasterios [Ivan Illich, «Lectio divina», en Ursula Schaefer (ed.), *Schriftlichkeit im frühen Mittelalter*, Tübinga, 1993 (ScriptOralia, 53), pp. 19-35], pudiendo asimismo conectarse, a través del motivo del cuerpo eclesial de Cristo, con los conceptos de la *unio*. Véase, sobre este punto, Hildegard Elisabeth Keller, *Wort und Fleisch. Körperallegorien, mystische Spiritualität und Dichtung des St. Trudperter Hoheliedes im Horizont der Inkarnation*, Berna, 1993 (Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700, 15), pp. 326-356 y 395-451.

22. Apenas si rozamos aquí la historia de la cultura del agua en cuanto elemento físico o como alegoría *ad malam partem*. Véase, al respecto, Hartmut Böhme (ed.), *Kulturgeschichte des Wassers*, Fráncfort del Meno, 1988 (sobre todo, en este volumen, Heimo Reinitzer, «Wasser des Todes und Wasser des Lebens. Über den geistlichen Sinn des Wassers im Mittelalter», pp. 99-144). Por lo que se refiere a los fascinantes aspectos histórico-sociales e históricoculturales, por ejemplo, sobre cómo se fue abriendo paso la tecnología del abastecimiento del agua en las ciudades europeas medievales, véase Roberta J. Magnusson, *Water Technology in the Middle Ages: Cities, Monasteries, and Waterworks after the Roman Empire*, Baltimore, 2001.

23. Cf. Hans-Jörg Spitz, *op. cit.*

24. Brigitte Miriam Bedos-Rezak, «Medieval Identity: A Sign and a Concept», *American Historical Review* 105 (2000), pp. 1489-1533.

25. Cf. Miri Rubin, «Blut: Opfer und Erlösung in der christlichen Ikonographie», en James M. Bradburne (ed.),

con Annette Weber, *Blut. Kunst Macht Politik*, Múnich-Londres-Nueva York, 2001, pp. 88-99.

26. Sobre dos ejemplos recientemente analizados, uno de Catalina de Siena, en su carta 273 (a Raimundo de Capua), véase Eugene Vance, *The Axe and the Altar: Catherine of Siena, Bridal Mysticism and the Hermeneutics of Blood* (en prensa en 2005), y respecto al otro, de Elsbeth von Oye, véase Monika Gsell, «Das fließende Blut der Offenbarungen Elsbeths von Oye», en Walter Haug y Wolfram Schneider-Lastin (eds.), *op. cit.*, pp. 455-482.

27. Difícilmente sobrevaloraremos la importancia del costado sangrante como *fons vitae* en la producción iconográfica de los monasterios. Véase, sobre esto, Jeffrey F. Hamburger, *Nuns as Artists. The Visual Culture of a Medieval Convent*, Berkeley-Los Angeles-Londres, 1997, así como, del mismo autor, *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, Nueva York, 1998.

28. James Clifton, «"Ein Brunnen voll Blut": Darstellungen des Blutes Christi vom Mittelalter bis zum achtzehnten Jahrhundert», en Bradburne, *op. cit.*, pp. 64-87. Es importante la iconografía de Cristo como varón de dolores, Cristo en el lagar y como *fons vitae* (y las combinaciones correspondientes). Véase Ewald M. Vetter, *Die Kupferstiche zur Psalmodia Eucaristica des Melchor Prieto von 1622*, Múnster, 1972 (Spanische Forschungen der Görresgesellschaft, serie segunda, 15), pp. 243-340.

29. Cito las obras latinas en su traducción inglesa en Robert Willis (ed.), *The Works of William Harvey*, Nueva York-Londres, 1965 (The Sources of Science, 13) [trad. cast., *De motu cordis: movimiento del corazón y de la sangre en los animales*, Pineda de Mar, Advise 2000, 2002].

30. William Harvey, «An Anatomical Disquisition of the Circulation of the Blood», en *The Works of William Harvey*, *op. cit.*, pp. 87-141, aquí p. 118.

31. William Harvey, «Anatomical Exercises on the Generation of Animals», *op. cit.*, pp. 143-518, aquí p. 381.

32. «It is both the author and the preserver of the body; it is the principal element moreover, and that in which the vital principle (anima) has its dwellingplace», *ibid.*, p. 379.

33. «Besides, if it be matter of such difficulty to understand the spermatic fluid as we have found it, to fathom how through it the formation of the body is made to begin and proceed with such foresight, art and divine intelligence, wherefore should we not, with equal property, admit an exalted nature in the blood, and think at least as highly of it as we have been let to do of the semen? —the rather, as this fluid is itself produced from the blood», (*ibid.*, pp. 381s.).

34. Homero, *Iliada*, 14, 200ss. Cf. Woschitz, *op. cit.*, pp. 101-105; Karl Kerényi, *Die Mythologie der Griechen*, en el vol. I, que trata de las historias de los dioses y de la humanidad, en su cap. 1 («Sobre el principio de las cosas»).

35. *Die Vorsokratiker I. Milesier; Pythagoreer; Xenophanes, Heraklit, Parmenides* en versión griega y alemana, con selección de los fragmentos, traducción y comentarios a cargo de Jaap Mansfeld, Stuttgart, 2003 (Reclam Universal-Bibliothek, 7965), pp. 39-55, aquí pp. 39-40; la fórmula «*incipit* filosófico-natural» proviene de Woschitz, *op. cit.*, p. 19.

36. Acerca de la *Homilía de los naasenos* véase W. Ullmann, «Fons vitae», en Joachim Ritter (ed.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basilea-Stuttgart, 1972, vol. II, col. 962-963; también Woschitz, *op. cit.*, pp. 609-616. [Los naasenos constituyen una secta gnóstica, estrechamente vinculada a los ofitas, que tomaron su nombre del término hebreo "n—h—s", «serpiente». Como los ofitas, basaban su sistema en una reinterpretación alegórica y dualista de textos bíblicos seleccionados por ellos (*N. de T.*.)]

37. *Homilía de los naasenos*, 7, 38, cit. aquí según Woschitz, *op. cit.*, p. 610.

38. Entre los pensadores esenciales de la filosofía neoplatónica se cuentan Plotino (hacia 205-270), Yámblico (hacia 250-330) y Proclo (411-485). Véase, al respecto, Endre van Ivánka, *Plato Christianus*, Einsiedeln, 1964; Werner Beierwaltes, «Reflexion und Einung. Zur Mystik Plotins», en Werner Beierwaltes, Hans Urs von Balthasar y Alois M. Haas, *Grundfragen der Mystik, Einsiedeln*, 2ª ed., 2002 (Kriterien, 33), pp. 7-37; *id.*, *Denken des Einen. Studien zur neoplatonischen Philosophie und ihrer Wirkungsgeschichte*, Fráncfort del Meno, 1985, y *Platonismus im Christentum*, Fráncfort del Meno, 1998 (Philosophische Abhandlungen, 73).

39. Sobre la problemática del proceso no causal para los cristianos, véase Klaus Kremer, «*Bonum est diffusivum sui*. Ein Beitrag zum Verhältnis von Neuplatonismus und Christentum», en Wolfgang Haase (ed.), *Aufstieg und Niedergang der römischen Kultur. Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung* (la parte II de la obra habla del «Principado», el vol. XXXVI sobre la filosofía, las ciencias, la técnica; en el segundo libro de

este volumen se trata de lo referente al platonismo y al aristotelismo), Berlín-Nueva York, 1987, pp. 994-1032.

40. Cf. Vetter, *op. cit.*, Sermón 7, p. 30, 8-10.

41. El sustantivo latino *abundantia*, que proviene de *abundo ab-*, prefijo que connota aquí «plenitud», y *undo*, de *unda*, «ola», «agua». Cf. Karl-Ernst Georges, *Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, Darmstadt, 2003, I, 43-45. También, sobre esto, Woschitz, *op. cit.*, pp. 181-192.

42. En la perspectiva de Kremer, *op. cit.*, p. 1002.

43. Ferdinand Vetter (ed.), *Das Leben der Schwestern zu Töss*, Berlín, 1906 (Deutsche Texte des Mittelalters, 6), pp. 60-69, en especial 65,35-36 y 65,17. En este contexto véase también la literatura mencionada en la nota 26.

44. Albrecht Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, Múnich, 1999. Sólo en el capítulo «Die Verschliessung des Körpers» (pp. 54-66) se ocupa del estudio de cada uno de los elementos de la patología humoral griega y medieval; sin embargo, esto no permite ni siquiera vislumbrar las continuidades y las rupturas que, de hecho, ocurrieron entre la Edad Media y la Ilustración.

45. Cf. Ernst Schlee, *Die Ikonographie der Paradiesesflüsse*, Leipzig, 1937 (Studien über christliche Denkmäler, 24), así como Vetter, *op. cit.*, pp. 302ss.

46. Acerca del *Speculum Virginum* cf. Urban Küsters, Jutta Seyfarth, «Speculum Virginum», en *VL* 9 (1995), col. 67-76, y, de una forma más detallada, en la introducción de Jutta Seyfarth (ed.), *Speculum Virginum*, Turnhout, 1990 (Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis, 30/5). Sobre la autoría (controvertida) de Konrad von Hirsau cf. B. Bultot; «Konrad von Hirsau», en *VL* 5 (1984), col. 204ss, y la versión, latino-alemana, del *Speculum Virginum*, trad. y prol. por Jutta Seyfarth, 4 vols., Friburgo de Brisgovia, 2000 (Fontes Christiani, 30/1-4), pero los comentarios se encuentran en Jutta Seyfarth (ed.), *Speculum Virginum*, Turnhout, 1990 (Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis, 30/5), pp. 37\*-42\* (ella propone tomar como un seudónimo del autor el nombre «Peregrinus» que aparece en algunos manuscritos, lo cual correspondería a una unión personal entre el participante en el diálogo y el autor del texto, como se muestra en pp. 41-42\*).

47. En el manuscrito W 72, folio 12r; en el manuscrito más antiguo (Arundel, 44), folio 13r.

48. La ilustración procede del manuscrito H de la abadía cisterciense Himmerod, y se data en el primer cuarto del siglo xiii (Seyfarth escribe: «De principios a mediados del siglo xiii»). Sobre este manuscrito véase Seyfarth, *op. cit.*, pp. 70\*-71\*. Este manuscrito, cuyas miniaturas aparecen en los sitios habituales, depende directamente del manuscrito Arundel, 44 (1140-1150), de la British Library, de Londres, y procede, probablemente, de la abadía cisterciense de Eberbach del Rin, que nos ha transmitido el texto más antiguo accesible.

49. Respecto a otras referencias del *Cantar de los cantares* cf. Seyfarth, *op. cit.*, 1990, pp. 27\* y 43\*-44\*.

50. *Epistula*, 38-60; IV, 18-23 y *passim*. Un «espejo de las esposas de Dios», del incipiente alto alemán medieval lo encontramos en el *St. Trudperter Hohenlied* (hacia 1160); respecto al espejo como concepto específico véase Uta Störmer-Caysa, «Spiegel», en Jan-Dirk Müller (ed.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, nueva ed. reelaborada, Berlín-Nueva York, 2003, vol. III, pp. 467-469.

51. Cf. Sabina Flanagan, «The Speculum virginum and the Traditions of Medieval Dialogue», en Constant J. Mews (ed.), *Listen, Daughter. The Speculum Virginum and the Formation of Religious Women in the Middle Ages*, Nueva York, 2001 (The New Middle Ages), pp. 181-200.

52. Seyfarth, *op. cit.*, pp. 51\*-53\*. Además de referirse al carácter cíclico de la ordenación de las imágenes, hace referencia, sobre todo, a las imágenes organicistas y vegetales.

53. Heike Ebli, de la Universidad de Regensburg, está escribiendo una disertación sobre teoría del arte que investiga la relación texto-imagen en los manuscritos del *Speculum Virginum*, así como las fuentes de su iconografía. Le estoy cordialmente agradecida por nuestro cruce de opiniones. Respecto a la relación de los tres medios utilizados en la obra (texto, imagen, música) cf. Seyfarth (1990), *op. cit.*, pp. 18\*-21\*.

54. Sobre las iluminaciones del códice véase Eleanor Greenhill Simmons, *Die geistigen Voraussetzungen der Bilderreihe des Speculum virginum. Versuch einer Deutung*, Münster, 1962 (basado en el manuscrito Arundel, 44); en especial, acerca de la representación aquí discutida, pp. 59-70.

55. En el centro de la ilustración se encuentran dos figuras, luego, junto a los árboles, las 8 *Beatitudines*, y, después, en el margen, un conjunto de dieciséis figuras, donde están representadas, aparte de las que hemos indicado arriba, las cuatro virtudes cardinales (*Iustitia, Fortitudo, Temperantia, Prudentia*). Todos los elementos

con su respectiva personificación: véase, sobre esto, Wilhelm Molsdorf, *Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst* (reimpr. de la 2ª edición de Leipzig, 1926), Graz, 1984, nº 1152.

56. Sobre la iconografía de la cita de Juan cf. Greenhill Simmons, *op. cit.*, 62ss. De una forma más general, Woschitz, *op. cit.*, pp. 483-485.

57. Greenhill Simmons, *op. cit.*, pp. 68-70.

58. *Ibid.*, pp. 59ss.

59. Cf. *St. Trudperter Hohelied*, *op. cit.*, 145, pp. 14ss.

60. Abre nuevos caminos, sobre todo, la reconstrucción histórico-sistemática de los conceptos centrales que integran la semántica medieval de la categoría «autor» (*auctor*, *commentator*, *compiler*, *scriptor*). Cf., acerca de ello, las aportaciones de Martin J. Schubert (ed.), *Das Mittelalter* 7, 2 (2000), y de Elizabeth A. Andersen, Jens Haustein, Anne Simon y Peter Strohschneider (eds.), *Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meißner 1995*, Tübinga, 1998; así como las de Sebastian Coxon, *The Presentation of Authorship in Medieval German Narrative Literature, 1220-1290*, Oxford, 2001 (Oxford modern languages and literature monographs) o Michel Zimmermann (ed.), *Auctor et auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale. Actes du colloque tenu à l'Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yveline*, París, 2001.

61. Jan-Dirk Müller, «Auctor-Actor-Author. Einige Anmerkungen zum Verständnis vom Autor in lateinischen Schriften des frühen und hohen Mittelalters», en Werner Wunderlich y Felix Philipp Ingold (eds.), *Der Autor im Dialog. Beiträge zu Autor und Autorschaft*, St. Gallen, 1995, pp. 17-31. Cf. también Marie Dominique Chenu, «Auctor, actor, autor», en *Archivum Latinitatis Medii Aevii* III (1927), pp. 81-86.

62. Las confusiones entre lo que es la autoría, el texto y los protagonistas internos del mismo impregnan también la obra, en lenguaje coloquial, de Heinrich Seuse. Véase Jeffrey F. Hamburger, «Medieval Self-Fashioning: Authorship, Authority, and Autobiography en Seuse's Exemplar», en su obra *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, Nueva York, 1998, pp. 233-278. Acerca de la auto-estilización como escritor «desprendido» de su condición y como mera materia descriptiva véase Hildegard Elisabeth Keller, «Kolophon im Herzen. Von beschrifteten Mönchen an der Rändern der Paläographie», en *Das Mittelalter* 7, 2 (2000), pp. 157-182.

63. Hans-Jochen Schiewer, «Uslesen. Das Weiterwirken mystischen Gedankenguts im Kontext dominikanischer Frauengemeinschaften», en Walter Haug y Wolfram Schneider-Lastin (eds.), *op. cit.*, pp. 581-603.

64. Udo Tworuschka, «Inspiration», en Hubert Cancik, Burkard Gladigow y Karl-Heinz Kohl (eds.), *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*, Stuttgart-Berlín-Colonia, 1993, vol. III, pp. 249-255. Cf. también Walter Haug, *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts*, Darmstadt, 1992, 47-50 y *passim*; André de Bovis, «Inspirations divines», en Marcel Viller *et al.* (eds.), *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique, doctrine et histoire*, París, 1971, vol. VII, col. 1791-1803; Friedrich Ohly, «Metaphern für die Inspiration», en *Euphorion* 87, 2/3 (1993), pp. 119-171, sobre todo pp.143ss, así como, del mismo autor, *Das St. Trudperter Hohelied*, *op. cit.*, pp. 519-520.

65. Vollmann-Profe apoya tal atribución en su nueva edición. Véase las explicaciones sobre la estructura textual del prólogo en esa edición de Mechthild von Magdeburg, *Das fliessende Licht der Gottheit*, Fráncfort del Meno, 2003 (Bibliothek deutscher Klassiker, 19), pp. 702-704.

66. Cf. la nota 39. Se pueden encontrar, esparcidas, más expresiones formuladas desde la perspectiva lingüística del propio Dios, que atestiguan que este libro está escrito con la propia sangre del corazón divino (V, 34).

67. Mechthild von Magdeburg, según la ed. preparada por Gisela Vollmann-Profe, Múnich-Zürich, 1990/1993, vol. I, pp. 5, 8-11. Ninguna de las ediciones admite aquí un influjo neoplatónico (Cf., sin embargo, la ed. del 2003, p. 704, a la que se alude en la nota 65).

68. «Probablemente añadido de un redactor», según la edición de la obra cit. en la nota anterior, vol. I, p. 251; en el comentario que en ella hay sobre la obra se indica que en el manuscrito falta el número y el encabezamiento del capítulo (vol. II, pp. 142-143). Posiblemente, el capítulo servía de epílogo a aquella edición parcial que los dominicos de Halle habían sacado y que tomaron como base de su versión. Gisela Vollmann-Profe se adhiere a esta valoración, haciendo hincapié en que se hace referencia al nombre de la autora y que resulta totalmente inhabitual que Mechthild se nombre a sí misma con su nombre de pila (véase esa ed. de 2003, pp. 828-829).

69. Libro VI, 43, p. 251.

70. *Ibid.*, cap. 13, p. 127.
71. Mechthild von Magdeburg, *op. cit.*, vol. I, libro V, cap. 55, p. 301. A continuación de ese pasaje se explica la metáfora del recipiente en relación con Dios, interpretándose alegóricamente esa interacción de fluidos.
72. Cf. Hildegard von Bingen, *Scivias. Edidit Adelgyndis Führkötter O.S.B. collaborante Angela Carlevaris OSB*, Turnhout, 1978 (Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis, 43/43<sup>a</sup>), Pars I, 3. Todas las citas son de esta edición. [Trad. cast.: *Scivias, conoce los caminos*, trad. Antonio y Mónica Castro, Madrid, Trotta, 1999.]
73. Cf. Hildegard von Bingen, *Scivias*, XIII. Este gesto ha de ser considerado dentro de su contexto; cf., al respecto, Hildegard Elisabeth Keller, «Absonderungen. Mystische Texte als literarische Inszenierung von Geheimnis», en Walter Haug y Wolfram Schneider-Lastin (eds.), *op. cit.*, pp. 195-221.
74. Sobre el programa de las ilustraciones cf. Lieselotte E. Saurma-Jeltsch, *Die Miniaturen im «Liber Scivias» der Hildegard von Bingen. Die Wucht der Vision und die Ordnung der Bilder*, Wiesbaden, 1998.
75. *Liber Divinorum operum*, Lucca Biblioteca Statale, Ms 1942, reproducido de Heinrich Schipperges: *Die Welt der Hildegard von Bingen*, Freiburg i.Br. 1997, p. 50.
76. Saurma-Jeltsch, *op. cit.*, pp. 25-32. Cf. también la imagen de la autoría del códice de Lucca (Lucca, Bibl. Stat., Cod. 1942, folio 1v, *ibid.*, p. 16).
77. Hildegard von Bingen, *Scivias*, p. 3.
78. *Ibid.*, p. 9.
79. *Ibid.*, pp. 9-10.
80. Saurma-Jeltsch, *op. cit.*, pp. 33-41, y, en especial, las pp. 36-38.
81. Jeffrey F. Hamburger, «The "Various Writings of Humanity": Johannes Tauler on Hildegard of Bingen's *Scivias*», en Thérèse de Hemptinne y María Eugenia Góngora (editoras), *The Voice of Silence: Women's Literacy in a Men's Church*, Turnhout, 2004 (Medieval Church Studies, 9), pp. 167-192; la versión más elaborada se encuentra en la obra del mismo autor *Die «verschiedenartigen Bücher der Menschheit»: Johannes Tauler über den Scivias Hildegards von Bingen*, trad. y editado por Michael Embach, Tréveris, 2005 (Mitteilungen und Verzeichnisse aus der Bibliothek des Bischöflichen Priesterseminars zu Trier 20).
82. Vetter, *Die Predigten Taulers*, *op. cit.*, en la nota 11, Sermón 69, p. 379, 24-30 (subrayado mío).
83. Respecto a las *ákheiropoiotoi* véase Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Múnich, 5ª ed., 2000, pp. 6470; Marie-José Mondzain, «The wholly shroud. How invisible hands weave the undecidable», en Bruno Latour, Peter Weibel (eds.), *Iconoclasm: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, Karlsruhe-Cambridge, 2002, pp. 324-335; Joseph Leo Körner, «The Icon as Iconoclasm», en Latour, Weibel, *op. cit.*, pp. 164213; sobre la validez del modelo *non-manufactum* para cuerpos de escritores místicos véase Keller, «Kolophon im Herzen...», *op. cit.* Una concepción análoga sirve de base al material textil (*ákheiroplékta*) hecho, igualmente, por Dios.
84. Véase, en este punto, Joseph Leo Körner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago-Londres, 1993, en el cap. 5: «Not Made by Human Hands», pp. 80-126, cita de la p. 84.
85. Hildegard Elisabeth Keller, «*in uera uisione uidi*. Ein visionsgeschichtlicher Längsschnitt von der "Feder im Schatten" bis zum "Engel des Herrn im Küchenschurz"», en *Zeitschrift für Germanistik* IX, 3 (1999), pp. 598-615, especialmente pp. 599-601.
86. Cf. las aportaciones de Marion Ackermann, Helmut Zander, Christine Maillard y Justus H. Ulbricht en Moritz Bassler y Hildegard Châtellier (eds.), *Mystique, mysticisme et modernité en Allemagne autour de 1900*. Prefacio de Antoine Faivre, Estrasburgo, 1998 (Faustus. Études germaniques).
87. Cf. Keller, «*in vera uisione uidi...*», *op. cit.*
88. Walter Morgenthaler, *Ein Geisteskranker als Künstler. Adolf Wölfli*, Berna, 1921; Hans Prinzhorn, *Bildneri der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Heidelberg, 1922.
89. Paul Klee, *Tagebücher 1898-1918*, nueva edición con crítica textual a cargo de Wolfgang Kersten, Stuttgart, 1988, p. 322 [trad. cast.: *Diarios 1898-1918*, Madrid, Alianza, 3ª 1993).
90. La carta apareció en la revista *La révolution surréaliste*; cit. por Josef Helfenstein en *Adolf Wölfli. Schreiber*

*Dichter Zeichner Componist*, Basilea, 1996, p. 3.

91. Klee, *op cit.*, p. 365.

92. Cf. Adolf Wölfli. *Schreiber Dichter Zeichner Componist*, con trabajos de Daniel Baumann, Marie-Françoise Chanfrault-Duchet, Josef Helfenstein, Louis A. Sass, Elka Spoerri, Harald Szeemann, Max Wechsler y Allen S. Weiss, *op. cit.*, pp. 213-217, aquí p. 216.

93. Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, Oxford, 2000; *id.*, *Liquid Love: On the Frailty of Human Bonds*, Oxford, 2003.

94. Beuys cooperó, por ejemplo, con los artistas de «Fluxus» Nam June Paik, George Maciunas y Allan Kaprow: *Erdklavier*, Düsseldorf, 1962; *Sibirische Symphonie, 1. Satz*, Düsseldorf, 1963; *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet*, Colonia, 1964; *Wie man dem toten Hasen die Kunst erklärt*, Berlín, 1965; *Hauptstrom*, Berlín, 1967, junto con Henning Christiansen; *I like America and America likes me*, Nueva York, 1974.

95. Cf., en este contexto, Hans Markus Horst, *Kreuz und Christus. Die religiöse Botschaft im Werk von Joseph Beuys*, Stuttgart, 1998, pp. 167-283; respecto al anterior arte sagrado de Beuys, pp. 13ss. En relación con la posición de Beuys dentro de la tradición iconográfica cf. Hiltrud Westermann-Angershausen (junto con Dagmar Täube), *Beuys und das Mittelalter*, Schnütgen-Museum, Colonia, 1997.

96. Para el bosquejo siguiente me apoyo en Wolfgang Zumdick, *Joseph Beuys als Denker. Pan XXX ttt: Sozialphilosophie — Erkenntnistheorie — Anthropologie*, Stuttgart-Berlín, 2002.

97. Joseph Beuys en una entrevista, aparecida en el *Rheinische Bienenzeitung*, de diciembre de 1975, cit. según Heiner Stachelhaus, *Joseph Beuys*, Düsseldorf, 2002, p. 90.

\* Traducción de Maria Cucurella

1. *La Fable mystique XVIe-XVIIe siècle*, París, Gallimard, 1982.
2. *La faiblesse de croire*, París, Seuil, 1987, pp. 315-318.
3. «Extase blanche», en *Traverses* 29, titulado *L' Obscène* (octubre de 1983), pp. 16-18.
4. *L'Âge de Rose*, París, Librairie José Corti, 1997.
5. *Le recours au mythe*, París, Librairie José Corti, 1998.
6. Pascal, *Les Pensées*, París, Seuil, 1963, p. 436 (Br. 628), n.º 556.
7. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, París, Gallimard, 1945, p. 475.
8. Maquiavelo, *Œuvres complètes*, presentación y traducción de Edmond Barincou, París, Gallimard, 1952 (Pléiade), p. 1436.
9. *Thérèse d' Avila femme d'écriture et de pouvoir dans l'Espagne du Siècle d'Or*, Grenoble, Jérôme Millon, 1993.
10. *Le sang de Port-Royal*, París, L'Herne, 1995.
11. *L'écriture dans la pensée de la mort: les goigs de Catalogne*, París, L'École des Chartes, 1992.
12. *La faiblesse de croire*, *op. cit.*, en la presentación de Luce Giard «Cherchant Dieu», p. III.
13. Juan de la Cruz, *Les cantiques spirituels*, traducidos en versos franceses por el R. P. Cyprien, texto presentado por Paul Valéry, París, Desclée de Brouwer, 1996 (Les Carnets), pp. 17, 21.
14. *Extase blanche*, en *La faiblesse de croire*, *op. cit.*, p. 315.
15. Presentación de Luce Giard «Cherchant Dieu», en *La faiblesse de croire*, *op. cit.*, p. XIX.
16. *Extase blanche*, en *La faiblesse de croire*, *op. cit.*, p. 316.
17. *Ibid.*, p. 317.
18. *Ibid.*, p. 318.
19. *Ibid.*
20. Se trata del grabado titulado *L'ascension de sainte Rose de Lima*, por Aubrey Beardsley, 1896.
21. *L'Âge de Rose*, *op. cit.*, p. 59.
22. *Ibid.*, p. 207.
23. *Ibid.*, p. 153.
24. *Miroirs du texte*, Deyrolle, 1995, p. 12.
25. *Ouverture du cri*, Cadex, 1992, p. 23.
26. Sobre lo arriesgado de la unión entre el negro absoluto y el blanco absoluto, sobre el arte humano de ver lo divino por medio de la sombra he concebido mi estudio «L'ombre du divin», *La Recherche Photographique* 11, titulada *L'ombre* (diciembre de 1991), pp. 130-135.
27. Carta preliminar a *Voyage au centre de la ville*, Flammarion, 1974, p. 9.
28. *L'Âge de Rose*, *op. cit.*, pp. 207— 208.
29. *Ibid.*, p. 91.
30. *Ibid.*, p. 219.
31. Me permito remitir aquí a mi análisis: «Entrée dans "L'Âge de Rose" et adresse a Claude Louis-Combet», en: Jacques Houriez (ed.), *Claude LouisCombet, mythe, sainteté, écriture*, París, Librairie José Corti, 2000 (Les Essais), pp. 59-72.
32. *L'Âge de Rose*, *op. cit.*, p. 289.

33. *Ibid.*, p. 60.

34. *Ouverture du cri*, *op. cit.*, p. 318.

35. *Extase blanche*, en *La faiblesse de croire*, p. 318.

1. María Zambrano, *De la Aurora*, Madrid, Turner, 1986; reeditado y anotado recientemente por Jesús Moreno Sanz, quien adjunta, en forma de anexos, fragmentos inéditos y esquemas de la autora, Madrid, Tabla Rasa, 2004. Cito por esta segunda edición.
2. Ha hablado de lenguaje oracular en María Zambrano María Milagros Rivera Garretas, sosteniendo que, a diferencia de la epistemología, el lenguaje oracular muestra, no demuestra, y en ese sentido se trata de una verdadera epifanía de la realidad, «Il linguaggio oracolare di María Zambrano» en Chiara Zamboni (ed.) *María Zambrano, in fedeltà alla parola vivente Alinea*, Florencia, 2002, pp. 117-125. La propia María Zambrano escribe en esa dirección en *De la Aurora*, refiriéndose a la Aurora como guía de conocimiento: «La Aurora, que no nos ha ofrecido la posibilidad de ser un conocimiento propiamente filosófico, una *episteme*, nos impone inexorablemente su condición de pertenecer al mundo de lo cognoscible». *De la Aurora*, p. 50.
3. Se suele hablar de hallazgo, de descubrimiento, pero la «razón poética» está tan profundamente enraizada en múltiples tradiciones del pensamiento, olvidadas u ocultadas quizá por el imperio de la razón discursiva en Occidente, que más bien sería justo hablar de reconquista o reencuentro, tal como por demás sugieren múltiples pasajes de la propia Zambrano.
4. En este sentido María Zambrano viene a plantear la necesidad de llevar hasta el final, al límite y más allá del límite, la negatividad como única salida posible para atravesar la noche del nihilismo occidental. El nihilismo del pensamiento occidental haría referencia a una «nada relativa», en la línea, por ejemplo, de lo que sugiere Amador Vèga al seguir las reflexiones de los filósofos de la escuela de Kioto «Nihilisme d'Orient, nihilisme d'Occident» en *Passió, meditació i contemplació*, Barcelona, Empúries, 1999, pp. 61-83. Una nada —dirá María Zambrano— que perdida entre sí misma no consigue llegar hasta la Nada, (véase al respecto el poema de la nota 11).
5. *De la Aurora*, *op. cit.*, pp. 51, 55.
6. Jesús Moreno Sanz apunta en las notas 15 y 16 de su edición que María Zambrano menciona la razón poética por vez primera en una reseña de *La Guerra*, de Antonio Machado, en 1938 y habla de su búsqueda personal en una carta dirigida a Dieste en 1944, en un texto que, como él señala, es fundamental para entender el pensamiento de la autora: «Hace ya años —escribe allí—, en la guerra, sentí que no eran "nuevos principios" ni "una Reforma de la Razón" como Ortega había postulado en sus últimos cursos, lo que ha de salvarnos, sino algo que sea razón, pero más ancho, algo que se deslice también por los interiores, como una gota de aceite que apacigua y suaviza, una gota de felicidad. Razón poética [...] es lo que vengo buscando. Y ella no es como la otra, tiene, ha de tener muchas formas, será la misma en géneros diferentes». *De la Aurora*, *op. cit.*, pp. 216-217.
7. Las primeras notas de María Zambrano destinadas a la escritura de *De la Aurora* están fechadas el 14 de julio de 1973, las últimas, en cambio, pertenecen ya al año 1983. En el invierno y primavera de 1984-85, regresada del exilio, llevó a cabo su redacción final con la ayuda de Jesús Moreno Sanz; véase al respecto el «Prólogo del editor» en *De la Aurora*, *op. cit.*, p. 17.
8. Exactamente en 1939 en «San Juan de la Cruz. De la noche oscura a la más clara mística», *Sur* (Buenos Aires), 63 (1939), reeditado en *Senderos*, Barcelona, Anthropos, 1986, pp. 184-198.
9. Jesús Moreno Sanz, *El Ángel del límite y el confín intermedio. Tres poemas y un esquema de María Zambrano*, Madrid, Endymion, 1999.
10. *Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral, 1977.
11. En Jesús Moreno Sanz, *El Ángel del límite y el confín intermedio...*, *op. cit.*, p. 87
12. En 1970, en una carta a Antoine Bernan citada por J. Moreno Sanz, María Zambrano expresa un juicio, a propósito de Cioran, que en líneas generales resume su pensamiento acerca de la necesidad de superar la noche del nihilismo occidental, operando hasta el final el descenso a la noche oscura donde se enciende el alba: «Él ya tiene una obra realizada bajo el ocaso de la civilización, de esta hora de la historia. Ahora ya no le queda más que, atravesando lo que le quede de "noche oscura", asomarse al alba», cit. en *De la Aurora*, *op. cit.*, p. 233, nota 67.
13. *El Hombre y lo Divino*, México, FCE, 1955; Madrid, Siruela, 1992.
14. Cf., entre otros: Oscar Adán «Lo specchio di Dioniso. La parola nell'aurora», en Chiara Zamboni (ed.), *María Zambrano, in fedeltà alla parola vivente*, *op. cit.*, pp. 103-115 y «La entraña y el espejo. María Zambrano y los

griegos», en Carmen Revilla (ed.), *Claves de la razón poética. María Zambrano: un pensamiento en el orden del tiempo*, Madrid, Trotta, 1998, pp. 173-191. Y sobre todo Jesús Moreno Sanz, quien ha señalado con insistencia en diversos artículos y estudios los lazos de un lado con el gnosticismo, y de otro con la mística sufi aprendida de Louis Massignon y de Henry Corbin, así como con el propio san Juan de la Cruz y con el budismo. En Jesús Moreno Sanz, *El Ángel del límite y el confín intermedio...*, op. cit., Prólogo y notas de su edición de *De la Aurora*, op. cit.

15. Son muchas las expresiones en la obra de María Zambrano que asocian íntimamente, simbólicamente, el agua y el fuego: «agua ígnea», «mar de llamas», «fuente de gotas luminosas», «llama-agua», «mar de tinieblas revelado por la luz», «río que deposita al borde de la Zarza ardiente», etc., y entre todas ellas, acogiéndolas y unificándolas en un solo y definitivo símbolo está la aurora. J. Moreno Sanz ha visto en estas expresiones, muchas de las cuales confluyen en el texto que María Zambrano dedicó en 1975 a Lezama Lima, un lazo estrecho con los símbolos de la mística sufi: Jesús Moreno Sanz, *El Ángel del límite y el confín intermedio...* op. cit., p. 27.

16. La mística del descenso tiene algunas de sus más significativas representantes entre las escritoras del siglo xiii fundadoras del «nuevo misticismo». Así, Mechthild von Magdeburg, en el libro V de *La luz fluyente de la divinidad*, compara la caída del alma con la caída del sol que se abisma en la noche, abismamiento que hará exclamar al alma: «Cuanto más profundo caigo, más dulcemente bebo», en una experiencia que además la conduce hacia la Nada: Mechthild von Magdeburg, *Das fliessende Licht der Gottheit*, Hans Neumann (ed.) Múnich-Zúrich, Artemis, 1990; cf. Victoria Cirlot y Blanca Garí, *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*, Barcelona, Martínez Roca, 1999, en especial pp. 162-163. También para Margarita Porete y su *Espejo de las almas simples*, el alma libre, a la que llama «pozo profundo, sellada fuente / donde el sol se esconde sutilmente» (c. 120) sabe que más allá de los siete estados de la escalera ascendente de perfección, el verdadero camino es la caída, y así escribe en el capítulo 118: «Entonces el alma cae de amor en nada, nada sin la cual no podría ser enteramente. Y es tan profunda la caída, si es verdadera caída, que el alma no puede levantarse de ese abismo». Margarita Porete, *El espejo de las almas simples* /ed. Blanca Garí, Madrid, Siruela, 2005.

17. María Zambrano, «A modo de autobiografía», *Anthropos* 70/71, «María Zambrano. Pensadora de la Aurora» (1987), p. 70.

18. «[...] y la aurora resulta la mediación entre lo sagrado y lo divino [...] esa es la transformación que puede ser alquimia también, pero alquimia del pensamiento claro, de la luz, y de ahí está, o con ello está en conexión el culto a la Virgen María, a la Santa Virgen, a la que ya he aludido, a la que estaba prefijada o presupuesta en las aguas amargas del primer día de la creación, cuando el Espíritu Santo reposaba sobre ella antes de la creación». «A modo de autobiografía», op. cit., pp. 72.

19. Especialmente presente en la mística islámica, véase por ejemplo en relación a ello el artículo de Louis Massignon, «L'expérience musulmane de la compassion, ordonnée à l'universel: à propos de Fatima et de Hallâj», *Eranos Jahrbuch*, 1955, XXIV, Zúrich, 1956, pp. 119-132. María Zambrano conoció muy bien las tradiciones místicas del Islam a través de Henry y Corbin, pero muy especialmente a través del propio Massignon, del que llega a decir, en una carta a Lezama Lima de 1973 (citada en nota por J. Moreno Sanz y publicada en *Fascinación de la memoria*, La Habana, Letras Cubanas, 1993): «Louis Massignon es el único maestro que desde hace larguísimos años he encontrado», *De la Aurora*, op. cit. p. 221, nota 32. Ha relacionado también el pensamiento de la aurora zambraniana con Massignon Enrique de Rivas, «María Zambrano o la mayéutica de la aurora», en *Archipiélago*. (diciembre de 2003), 59. «María Zambrano, la razón sumergida», pp. 105-108.

20. Tomo la expresión de Bernard McGinn, *The Flowering of Mysticism. Men and Women in the New Mysticism 1200-1350*, Nueva York, 1998.

21. *De la Aurora*, op. cit., pp. 55.

22. Se trata de la «palabra inicial», palabra «que fue colocada sobre la fuente "que mana y corre" aun en la noche. Y quizá sólo en la noche. Cuando el acallamiento de todos los decires permite sentir su palpar. El inextinguible palpar de lo vivo de verdad». *De la Aurora*, op. cit., 144.

23. Friederich Ohly, «Die Gestirne des Heils. Ein Bildgedanke zur Heilsgeschichte von der Schöpfung bis zum Jüngsten Tag», en *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 85 (1991), pp. 237-272.

24. *Ibid.*, p. 254-255. Los fragmentos dedicados a la aurora en el *Cantar* se centran muy especialmente en la figura de María, cf. *Das St.Trudperter Hohelied. Eine Lehre der Liebenden Gotteserkenntnis*, Friedrich Ohly (ed.), *Deutscher Klassiker*; Fráncfort 1998, pp. 87, 100 y 101. Ha planteado el tema de María-aurora en

Hildegard, Hildegard Elisabeth Keller, *Wort und Fleisch. Körpernategorien, mystische Spiritualität und Dichtung des St. Trudperter Hoheliedes im Horizont der Inkarnation*, Zürich, Peter Lang, 1992.

25. *De la Aurora*, *op. cit.*, p. 80.

26. *De la Aurora*, *op. cit.*, p. 76.

27. *Ibid*, p. 31.

28. Tal como ha planteado Victoria Cirlot, *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*, Barcelona, Herder, 2005, pp. 159-182.

29. «Sed, o aurora, *de ventre tuo novus sol processit* [...]»: Secuencia «O virga ac diadema», Hildegard von Bingen, *Lieder*; Pudentiana Barth, Immaculata Ritscher y Joseph Schmidt-Görg (eds.), Salzburgo, 1969, pp. 224-227; «Et filius Dei per secreta ipsius quasi aurora exivit»: Responsorio a la Virgen «O quam preciosa est virginitas», traducido en Victoria Cirlot, *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*, Madrid, Siruela, (1997) 2001, p. 285. Véase también Hildegard Elisabeth Keller, *Wort und Fleisch*, *op. cit.*, pp. 295-296.

30. Victoria Cirlot, *Hildegard von Bingen y la trad. visionaria de Occidente*, *op. cit.*, p. 169.

31. *De la Aurora*, *op. cit.*, p. 104.

32. Victoria Cirlot, *ibid*, p. 170.

33. «sicut punctus in medio loco circuli», *Arbor scientiae*, ROL XXV (CCCM), 12, 5, 147. También Blanca Garí, *Al despuntar el alba. María y el árbol de la madre*, en Fernando Domínguez Reboiras, Pere Villalba y Peter Walter (eds.), *Arbor scientiae. Der Baum des Wissens von Ramon Llull*. Akten des Internationalen Kongresses aus Anlass des 40-jährigen Jubiläums des RaimundusLullus-Institutes der Universität Freiburg Brepols, Turnhout, 2002, pp. 265-272.

34. Sobre el simbolismo del «punto» en Llull ha escrito Jordi Gayà «La concepción luliana de "punctum" en su contexto medieval», *Estudios Lulianos* 19 (1975), pp. 41-51.

35. *De la Aurora*, *op. cit.*, p. 75.

36. Ramon Llull, *Liber de Sancta Maria*, Blanca Garí (ed.) ROL XXVIII (CCCM) cap. 30 7-9; 42-44; 52-54.

37. *De la Aurora*, *op. cit.*, p. 55.

38. *Ibid.*, pp. 50-51.

39. Juan Fernando Ortega Muñoz cita en «La perenne aurora del pensamiento», *Archipiélago* 59 (diciembre de 2003), p. 35-38, un sugerente texto inédito de María Zambrano: «El mayor acontecimiento ha sido el entregarme al entendimiento pasivo, a la pasividad, a la sensibilidad, a la recepción, a ese recibir que llega a concebir y en el cual el concepto procede del ser concebido».

40. Se trata del último de los *exempla* de Intención, *Liber de Sancta Maria op. cit.*, XXX, pp. 239-240.

41. Helmut Hatzfeld, «Influencia de Raimundo Lulio y Jan van Ruysbroeck en el lenguaje de los místicos españoles», en: *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid, 1976, p. 83.

42. Sobre las connotaciones marianas de la experiencia mística cf. Marzena Górecka, *Das Bild Mariens in der deutschen Mystik des Mittelalters*, Berna, Peter Lang, 1999; así como Maria Elisabeth Gössmann, «Die mystische Verschmelzung der Verkündigung an Maria mit dem Geschehen an der gottminnenden Seele bei Mechthild von Magdeburg», en: *Die Verkündigung an Maria in dogmatische Verständniss des Mittelalters*, Múnich, 1957, pp. 185-190; sobre el tema del alma embarazada de amor, cf. Frank Willaert en: «Peregrinos al país de amor. Mistagogía y memoria en Hadewijch de Brabante» *Revista Chilena de Literatura* (Santiago de Chile), 62 (2003), pp. 165-182.

43. *Senderos*, *op. cit.*, pp. 189-190.

44. *Claros del bosque*, *op. cit.*, p. 53.

45. «Miguel de Molinos, reaparecido», *Ínsula* 338, (1975), pp. 3-4. Corregía así un juicio contrario emitido en el propio artículo sobre san Juan donde había definido la mística de Miguel de Molinos como una «mística nihilista» de la «quietud» del «aplacamiento», contraria prácticamente a la de san Juan. Una rectificación que recoge y explicita nuevamente en «Fragmentos para una autobiografía...», *op. cit.*, p. 73.

46. *De la Aurora, op. cit.*, p. 97.
47. *Claros del bosque, op. cit.*, pp. 70-71.
48. *Ibid.*, pp. 22-24.
49. *Ibid.*, p. 39.
50. «La sola Aurora, sería la más cierta garantía del ser, la vida y la razón», *De la Aurora, op. cit.*, p. 38.
51. *Ibid.*, p. 79.
52. *Ibid.*, p. 29.
53. *Ibid.*

## Notas al capítulo VI

1. S. Weil, *La pesanteur et la grâce*, ed. G. Thibon, París, Plon, 1947, inicio del cap. «Celui qu'il faut aimer est absent»; la ed. Thibon está reproducida, en versión italiana ed. F. Fortini, Milan, Bompiani, 2002, p. 196; cf. la edición de bolsillo 10/18 dell'Union Générale d'Éditions, París 1962, 146; en versión italiana están publicados en 4 vol. p. 177. Adelphi de Milan (1982) en base a la ed. Plon 1970. Cf. la versión española: *La gravedad y la gracia*, trad. introd. y notas de Carlos Ortega, Madrid, Trotta, 1994, p. 147.
2. *Ibid.*, inicio del cap. «Metaxú», ed. 2002, p. 258; ed. 1962, p. 146.
3. *Ibid.*, cap. «L'intelligence et la grâce»; ed. 2002, p. 234; ed. 1962, p. 133; cf. trad. Adelphi, vol. I; trad. esp. p. 163.
4. *Ibid.*, ed. 2002, p. 258; ed. 1962, p. 146; cf. trad. Adelphi vol. I; trad. esp. p.177.
5. C. Campo, *Il flauto e il tappeto*, en Id., *Il flauto e il tappeto*, Rusconi, Milán, 1971, pp. 143-144; cf. también en Id., *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milán 1987, p. 113.
6. *Ibid.*, ed. 1971, pp. 149-151; ed. 1987, pp. 118-119.
7. *Ibid.*, ed. 1971, p. 155; ed. 1987, p. 122.
8. S. Weil, *La pesanteur et la grâce*, *op. cit.*, ed. 2002, pp. 58-71, *Décreation* (tradotto da Fortini: *Discreazione*); cfr. ed. 1962, pp. 41-47; trad. esp. p. 81.
9. C. Campo, *Il flauto e il tappeto*, *op. cit.*, ed. 1971, pp. 151-152; ed. 1987, p. 119.
10. Meister Eckhart, *I sermoni*, ed. M. Vannini, Milán, Paoline Editoriale Libri, 2002, sermón 2,5, p. 104.
11. G. Agamben, *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*, Einaudi, Turín, 1982, p. 87.
12. C. Campo, *Il flauto e il tappeto*, *op. cit.*, ed. 1971, p. 151; ed. 1987, p. 119.
13. *Ibid.*, ed. 1971, p. 151; ed. 1987, p. 119.
14. S. Weil, *La pesanteur et la grâce*, *op. cit.*, cap. «Désirer sans objet», ed. 2002, pp. 42-47; ed. 1962, p. 31-34; trad. esp. p. 71.
15. *Ibid.*, cap. «Détachement», ed. 2002, p. 26; ed. 1962, p. 22; cfr. trad. esp. p. 63.
16. *Ibid.*, ed. 2002, p. 28; ed. 1962, p. 23; trad. esp. p. 64.
17. *Ibid.*, cap. «Vide et compensation», ed. 2002, p. 16; ed. 1962, p. 17; trad. esp. p. 59.
18. *Ibid.*, inicio del cap. «La pesanteur et la grâce», ed. 2002, p. 4; ed. 1962, p. 11; trad. esp. p. 53.
19. *Ibid.*, ed. 2002, p. 8; ed. 1962, p. 13; trad. esp. p. 55.
20. *Ibid.*, inicio del cap. «Vide et compensation», ed. 2002, pp. 12 y 14; ed. 1962, pp. 15 y 17; trad. esp. p. 57.
21. *Ibid.*, cap. «Accepter le vide», ed. 2002, p. 22; ed. 1962, p. 20; cf. trad. esp. p. 61.
22. *Ibid.*, inicio del cap. «L'imagination combleuse», ed. 2002, p. 34; ed. 1962, p. 26; cf. trad. esp. p. 67.
23. *Ibid.*, cap. «Illusions», ed. 2002, pp. 96 y 104; ed. 1962, pp. 60 y 64-65; cf. trad. esp., p. 97 y p.100.
24. La fórmula es desarrollada en diversas direcciones por G. Agamben, Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Turín, Einaudi, 1995.
25. Bernardo de Claraval, *Apología ad Guilelmum*, 12.
26. Cf. M. Calvesi, *Alberto Burri*, Milán, Fratelli Fabbri, 1971, pp. 1-14.
27. Cf. H. Corbin, *Temple et contemplation*, ed. Ch. Jambet, Flammarion, París, 1980.
28. Cf. M. Philonenko, *Le Notre Père*, París, Gallimard, 2001; trad. it., *Il Padre nostro. Dalla preghiera di Gesù alla preghiera dei discepoli*, Turín, Einaudi, 2003, p. 85. En el cap. VII de su libro (*La quarta domanda*), pp. 81-91, Philonenko examinó con gran finura la exégesis secular y la probable raíz aramea del valor escatológico atribuible al adjetivo griego *epiúsios*. Para la distinción entre "oración" y "afán" en la demanda del "pan para el mañana", Philonenko cf. O. Cullmann, *Das Gebet im Neuen Testament*, Tubinga, Mohn & Siebert, 1997; trad. it.

*Introduzione al Nuovo Testamento*, Bologna, Il Mulino, 1968, pp. 91-92.

29. S. Weil, *La pesanteur et la grâce*, *op. cit.*, inicio del cap. «L'imagination combleuse», ed. 2002, p. 24; ed. 1962, p. 26; cf. trad. esp., p. 67.
30. Cf. C. Brancusi, *Aforismi*, nn. 21 y 27 en *Constantin Brancusi*, ed. F. Grazioli (=«Riga», 19), Milán, Marcos y Marcos, 1991, pp. 28-29.
31. M. Eliade, *Témoignages sur Brancusi*, París Arted, 1967; trad. it. *Brancusi a la mitologie*, en *Constantin Brancusi*, *op. cit.*, p. 93.
32. S. Weil, *La pesanteur et la grâce*, inicio del cap. «L'imagination comoleuse»; ed. 1962, p. 26; trad. esp., p. 67.
33. G. Bigliani, *Pittura zen* (1982); Roma, Stampa Alternative, 1962, p. 26.
34. F. Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, París, Senil, 2001, p. 107.
35. Cf. C. Bologne, «Fisiologia del Disamore», en *Critica del testo* IV/1 (2001), pp. 59-87.
36. Cf. M. Vannini, «La morte dell'anima. Dalla mistica alla psicologia», Florencia, *Le Lettere* 2003, pp. 173-204 (Cartesio: la meccanica delle passioni). Las referencias a las *Passions de l'âme*: cf. la ed. S. Obinu, con texto francés y versión italiana, Milán, Bompiani, 2003.
37. Cf. B. Pascal, *Pensées*, «La place de l'homme dans la nature», I, n° 84 (347351), en ed., *Œuvres complètes*, J. Chevalier, París 1969 (Pléiade), pp. 1105-1107.
38. *Ibid.*, «Misère de l'homme», 104 (361), p. 1116.
39. *Ibid.*, *Œuvres physiques*, pp. 345-471.
40. S. Weil, *La pesanteur et la grâce*, *op. cit.*, cap. «Accepter le vide», ed. 2002, pp. 42-47; ed. 1962, p. 31-34; trad. esp. p. 61.
41. *Ibid.*, cap. «L'imagination combleuse», ed. 2002, pp. 34 y 36; ed. 1962, pp. 26-27; trad. esp. p. 67.
42. Hildegard von Bingen, *Liber divinorum operum*, Quarta visio prime partis, XXII, en *id. Il libro delle opere divine*, M. Cristiani y M. Pereira, con un ensayo introductivo de M. Cristiani, traducción de M. Pereira, Milán, Mondadori, 2003, p. 394.
43. Ch. Baudelaire, *Journaux intimes. Fusées. Mon coeur mis à nu. Carnet*, ed. crítica de J. Crépet y G. Blin, París, Corti, 1949, p. 39, n° XVI (=Fusées. Hygiène. Projets, n° 86); para el «tourbillon» (conectado con una percepción panteística de la relación entre «yo» y el universo), cf. *ibid.* p. 9, n° II (=Fusées, n° 2).
44. A. Giacometti, *Écrits*, París, Hermann, p. 29. Cf. J. Clair, *Le nez de Giacometti. Faces de Carême, figures de Carnaval*, París, Gallimard, 1992, pp. 35ss.
45. *Ibid.*, cap. «Le moi», ed. 2002, p. 54; ed. 1962.
46. Ch. Baudelaire, *Journaux intimes. Fusées. Mon cœur mis à nu. Carnet*, *op. cit.*, p. 51, n° 1.
47. F. Pessoa, *Livro do desassossego composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*, ed. R. Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998, p. 217, n° 213.

1. Como ejemplo citaré *Voici Maître Eckhart*, textos y estudios reunidos por Emilie Zum Brunn, Grenoble, Jérôme Millon, 1994, o el catálogo de la exposición *Unaussprechlich schön. Das mystische Paradoxen in der Kunst des 20. Jahrhunderts im Rahmen des kulturellen Themenschwerpunktes 2003 in Erfurt* «Wege zu Meister Eckhart - Mystiker, Theologe, Europäer» 4.Mai bis 22.Juni 2003, edición de Kai Uwe Schierz y Silke Opitz, Erfurt-Berlin 2003. Para la relación concreta entre Eckhart y el arte abstracto, cf. Amador Vêga, «La imagen desnuda de Dios: apuntes de estética apofática», en *Zen, mística y abstracción*, Madrid, Trotta, 2002, pp. 97-108.
2. *Bruno Taut 1880-1938. Architekt zwischen Tradition und Avantgarde*, edición de Winfried Nerdinger, Kristiana Hartmann, Matthias Schirren y Manfred Speidel, Stuttgart-Múnich, Deutsche Verlag-Anstalt GmbH, 2001.
3. Cf. Winfried Brenne, «Wohnbauten von Bruno Taut. Erhaltung und Wiederherstellung farbiger Architektur», en *Bruno Taut 1880-1938, op. cit.*, pp. 275-289. De su obra escrita, destacan las ediciones preparadas por Manfred Speidel que serán citadas a lo largo de este texto.
4. La referencia está tomada de Matthias Schirren, «Weltbild, Cosmos, Proportion. Der Theoretiker Bruno Taut», de *Bruno Taut 1880-1938, op. cit.*, pp. 91113, nota 3, estudio de gran importancia para la comprensión de Taut como teórico y de las «influencias» que en él pueden percibirse. La presencia de la mística en B. T. es tratada en las páginas 104-108. La traducción de Gustav Landauer utilizada por B. T. apareció en 1903: *Meister Eckharts Mystische Schriften. In unsere Sprache übertragen von Gustav Landauer*, Berlín, 1903, y ha sido reeditada por Insel, Fráncfort, 1991. Citaré siempre por esta traducción.
5. «Meister Eckhart ist mein Evangelium.», carta a Hedwig Taut fechada el 2 de septiembre de 1917, citada por Manfred Speidel en su epílogo, a la nueva edición facsímil, p. 30: Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, con contribuciones de Paul Scheerbart, Erich Baron, Adolf Behne, Berlín, Gebr. Mann, 2002. 1ª ed. Mena, 1919.
6. Estos cuatro libros son: *Die Stadtkrone* (edición cit.), *Alpine Architektur*, *Der Weltbaumeister*, y *Die Auflösung der Städte* (cuyas ediciones originales iré citando a lo largo de este estudio), y que han sido traducidas al castellano: Bruno Taut, *Escritos expresionistas. 1919-1920. La corona de la ciudad. Arquitectura alpina, El constructor del mundo, La disolución de las ciudades*, edición de Iñaki Abalos y traducción de Mª Dolores Abalos, Madrid, El Croquis, 1997 (Biblioteca de Arquitectura). En estos cuatro libros se encuentra desarrollado lo que aquí denomino el «proyecto utópico y visionario».
7. Ver, por ejemplo, A. Coomaraswamy, «The symbolism of the dome» en *1: Selected Papers. Traditional art and Symbolism*, edición de Roger Lipsey, pp. 415-459. Princeton-Nueva Jersey-Oxford, Princeton University Press, 1989. (Bollingen Series LXXXIX).
8. Así lo expresó el propio B. T. en su obra póstuma *Architekturlehre*, citado por Kristiana Hartmann, «Ohne einen Glaspalast ist das Leben eine Last (Paul Scheerbart)», en *Bruno Taut 1880-1938, op. cit.*, pp. 56-68.
9. Adolf Behne, *Wiederkehr der Kunst*, Leipzig, 1920, citado por Kristiana Hartmann, *op. cit.*, p. 59. Fue en la revista dirigida por B. T., *Frühlicht* (verano de 1922, donde Mies von der Rohe publicó el proyecto que había presentado para la esquina de la Friedrichstrasse de Berlín, p. 124, un edificio de cristal, material que le permitía «un rico juego de reflejos lumínicos».
10. «Das Glashaus hat keinen anderen Zweck, als schön zu sein», citado por Kristiana Hartmann, *op. cit.*, p. 58.
11. Véase Rosemarie Haag Bletter, «The Interpretation of the Glass Dream —Expressionist Architecture and the History of the Crystal Metaphor», *Journal of the Society of Architectural History*, XL, 1 (marzo 1981), pp. 20-43, en donde se plantea el empleo del cristal en la arquitectura expresionista como una metáfora de transformación para significar una sociedad en cambio; la argumentación de la hipótesis descansa en un recorrido exhaustivo por el sueño arquitectónico de cristal tanto en la tradición occidental como en la oriental, desde la tradición salomónica hasta el templo del Grial, desde la arquitectura árabe, la Alhambra, hasta el romanticismo alemán.
12. Una traducción al castellano de esta obra: Paul Scheerbart, *La arquitectura de cristal*, edición y prólogo de Antonio Pizza, traducciones de Alejandro Pinós y Marisa García, Murcia, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, 1998. (Colección de arquitectura 37)
13. Para su obra propiamente literaria, cf. Paul Scheerbart, *Dichterische Hauptwerke*, Stuttgart, Goverts, 1962, con un epílogo de Elsa Harke, en el que comenta la traducción de Cyrano de Bergerac al alemán realizada en 1913

(«Histoire comique des états et empires de la lune et du soleil»), y el interés de Paul Scheerbart por la mística, el pietismo, romanticismo y sufismo, p. 732.

14. «XVIII. La belleza de la tierra cuando la arquitectura de cristal aparezca por doquier: la faz de la tierra experimentaría un profundo cambio a partir del momento en que la arquitectura de cristal suplantase por completo a la arquitectura de ladrillo. Sería como si a la tierra se la engalanase con joyas de esmalte y de brillantes. La maravilla de un espectáculo semejante es del todo inimaginable. De este modo tendríamos por todo el planeta algo todavía más espléndido que los jardines de las mil y una noches. Tendríamos entonces el verdadero paraíso terrenal y no sentiríamos la necesidad de anhelar el reino de los cielos. XIX. Las catedrales y los castillos góticos: sin el gótico la arquitectura de cristal sería impensable. En su tiempo, cuando aparecieron las catedrales y los castillos góticos, también se deseó una arquitectura de cristal. Sin embargo, ésta no pudo realizarse de forma completa porque no se disponía del hierro apropiado para su construcción. Tan sólo a partir de su obtención ha resultado posible realizar el sueño de cristal. En la época del gótico el uso de cristal se desconocía en la mayor parte de las casas privadas. Hoy, el cristal se ha convertido en un elemento indispensable en cualquier tipo de construcción. Sin duda le falta aún el color, pero también el color llegará...», pp. 108-109 de la traducción castellana citada.

15. Bruno Taut y Paul Scheerbart se conocieron en el verano de 1913; la muerte de PS, el 15 de octubre de 1915, impidió el posible futuro de una colaboración más intensa entre ambos. Es indiscutible la comunidad de ideas y la influencia de Scheerbart en Taut, en especial, según Ute Maasberg, del último capítulo de su relato «Lesabendio» (cf. P. Scheerbart, *Dichterische, op. cit.*), cf. «Der Weg zur Kunst führt über die Natur. Ein Blick auf das künstlerische Schaffen Bruno Tauts», en *Bruno Taut 1880-1938, op. cit.*, pp. 208-230, donde cita también otras obras como decisivas para Bruno Taut en la época de la Primera Guerra Mundial —Apocalipsis 21, pp. 9-27, el texto veterotestamentario del profeta Haggai 1, pp. 1-27, pasajes de Martín Lutero, Karl Liebesknecht y Friedrich Nietzsche— y curiosamente no menciona al Maestro Eckhart, p. 219.

16. Obra que no pudo publicarse hasta 1919, *op. cit.*

17. Cf. el Epílogo de Manfred Speidel a la nueva edición de *Die Stadtkrone, op. cit.*; así comenta Speidel los dibujos de las páginas 74 y 75 del libro.

18. Bruno Taut, *Escritos expresionistas, op. cit.*, p. 59; *Die Stadtkrone, op. cit.*, p. 67.

19. «La luz recorrerá todo el universo, y está viva en el cristal», p. 60 de la traducción y p. 69 de la edición original.

20. *Meister Eckharts Mystische Schriften, op. cit.*, p. 182: «Ich will Gott niemals bitten, dass er sich mir hingeben soll; ich will ihn bitten, dass er mich leer und rein mache. Denn ware ich leer und rein, so müsste Gott aus seiner eigenen Natur sich mir hingeben und in mir beschlossen sein». La traducción es de Amador Vega: Maestro Eckhart, *El fruto de la nada*, edición y traducción de A.V., Madrid, Siruela, 1998 (El Árbol del Paraíso). Nótese que en la traducción al castellano sólo aparece un único adjetivo «puro», mientras que Landauer tradujo «leer und rein» (vacío y puro) y así lo citó Bruno Taut. En la edición original común a ambas traducciones, la de Amador Vega y la de Gustav Landauer (aunque Landauer no cite la edición en que basa su traducción, lo más verosímil es que fuera ésta), *Deutsche Mystiker des 14. Jahrhunderts. II. Meister Eckhart*, edición de Franz Pfeiffer, Leipzig, 1857 (2ª edición), reimpr. Aalen, Scientia 1991, sólo aparece un adjetivo: *lúter*.

21. Bruno Taut, *Escritos expresionistas, op. cit.*, p. 61; *Die Stadtkrone, op. cit.*, p. 69.

22. En *Die Stadtkrone, op. cit.*, se incluyeron dos textos de Paul Scheerbart (que no aparecen en la traducción castellana, que sólo recoge los textos de Bruno Taut): «Das neue Leben. Architektonische Apokalypse», pp. 10-15, y «Der tote Palast. Ein Architektentraum», p. 137: «Die Kunst, die du erträumest, ist immer tot. Die Paläste haben kein Leben. Bäume leben —Tiere leben— aber Paläste leben nicht».

23. *Meister Eckharts Mystische Schriften, op. cit.*, pp. 50-51; la traducción al castellano es de Ilse M. de Brugger, Maestro Eckhart, *Tratados y sermones*, Barcelona, Edhasa, 1983, pp. 492-493.

24. *Meister Eckharts mystische Schriften, op. cit.*, pp. 56-57; la traducción es de Amador Vega, *El fruto...*, *op. cit.*, p. 49; es el sermón 5b.

25. *Ibid.* Esta frase continúa la cita anterior.

26. «Según brille el sol, así ve el ojo», en el tratado que G. Landauer tituló «Von der Überfahrt zur Gottheit», p. 158, *Meister Eckharts mystische Schriften, op. cit.*

27. «Sólo lo semejante tiene motivo para la unión con lo semejante» «gñich und gñich aleine ein sache ist der einunge» del sermón 2 «La virginidad del alma» en la traducción de Amador Vêga, *El fruto...*, op. cit., p. 41 y nota en 186, en donde señala la larga tradición a la que pertenece esta tesis (Aristóteles, *De anima*).

28. En el sermón 48, por ejemplo, «Von der Einheit der Dinge», en *Meister Eckharts mystische Schriften*, op. cit., pp. 76-77. En la traducción de Ilse M. de Brugger, *Tratados y sermones*, op. cit., pp. 651-652: «A veces he hablado de una luz sita en el alma, que es increada y no creable. En mis prédicas siempre acostumbro a referirme a esa luz, y Dios recibe esa misma luz sin medio ni velo y desnudo como Él es en sí mismo; se trata de una acogida en el proceso del engendramiento. Entonces puedo decir de veras que esa luz tiene más unidad con Dios de la que tiene con cualquier potencia [del alma] con la cual es, sin embargo, una en esencia. Porque debéis saber que esa luz no es más noble en la esencia de mi alma que la potencia más baja o burda, como son el oído, o la vista [...] Por eso digo: cuando el hombre da la espalda a sí mismo y a todas las cosas creadas [...] en la medida en que procedas así, serás unido y hecho feliz en la chispa del alma que nunca jamás tocó ni [al] tiempo ni [al] espacio. Esta chispa renuncia a todas las criaturas y no quiere nada fuera de Dios desnudo, tal como Él es en sí mismo. No se contenta ni con el Padre ni con el Hijo ni con el Espíritu Santo ni con las tres personas [juntas] en cuanto cada una subsiste en su peculiaridad.. Digo por cierto que esa luz tampoco se contenta con la uniformidad de la índole fructífera de la naturaleza divina...».

29. *Meister Eckharts Mystische Schriften*, op. cit., p. 141; *El fruto...*, op. cit., pp. 128-129.

30. «Denn dass Gott, Gott ist, das hat er von seiner unbeweglichen Abgeschiedenheit, und davon hat er *Reinheit* und seine *Einfachheit* und seine *Unwandelbarkeit*», *Meister Eckharts mystische Schriften*, op. cit., p. 141.

31. Véase nota 20.

32. *Op. cit.*, véase nota 22.

33. «Hay que ayudar también a quienes están en el purgatorio, así como dar apoyo a quienes todavía viven.» En «Dios y yo somos uno», *El fruto...*, op. cit., p. 52, y en nota A. Vêga comenta: «Extraña expresión [quienes todavía viven, *die noch lebt*] que puede hacer referencia a los que, todavía, no han comprendido la vida eterna, es decir, aquellos que no han atravesado su condición propia y que, más bien, están muertos», p. 192.

34. Alois Maria Haas, «Meister Eckharts Auffassung von Zeit und Ewigkeit», en id., *Geistliches Mittelalter*, Friburgo (Suiza), Universitätsverlag, 1984, pp. 325-355: «Eckhart kennt und erkennt die Möglichkeit, sich von der Zeit völlig zu lösen, als eine innerste Gegebenheit des Menschen in seiner irdischen Verfasstheit, die in "Gelassenheit", "Abgeschiedenheit", "Ledigkeit", usf. Gewissermassen eingeholt und eingelöst wird. Allerdings bezieht sich diese Dimension der Ewigkeit offensichtlich nicht auf die leibliche, Zeit und Ort unterworfenen Verfasstheit des Menschen. Zeitlosigkeit ist eine Dimension der geistigen Natur des Menschen und muss —in der Ausschaltung noch der kleinstdenkbaren Zeiteinheit: des Nu, —realisiert werden, soll der Mensch nicht sein Wesentlichstes verfehlen» p. 332.

35. *Meister Eckharts mystische Schriften*, op. cit., p. 45; *El fruto...*, op. cit., p. 41.

36. *Ibid.*, p. 117; se trata del sermón 9 traducido por Ilse de Brugger, op. cit., p. 336.

37. Citada por Manfred Speidel en su epílogo a *Die Stadtkrone*, op. cit., p. 31. La traducción es mía.

38. En una carta a Hedwig Taut fechada el 2 de noviembre de 1917: «Gestern morgen wurde es mir ganz klar: Die Stadtkrone ist überwunden, Städte schön zu bauen und zu bekrönen, bringt die Menschen nicht allzuviel weiter —man muss ihnen das grosse einsame Hohe bringen und sie in so riesenhafte Aufgaben einspannen, dass alles sich nur diesen Aufgaben unterordnet. Die Schönheit obenan», citada en el epílogo de Manfred Speidel a *Die Stadtkrone*, op. cit., pp. 32-33.

39. Ian Boyd White, «Der Visionär Bruno Taut», en *Bruno Taut 1880-1938*, op. cit., pp. 68-89: «Alpine Architektur spiegelt auch die Überzeugung der deutschen Romantiker wider, dass die Natur in ihren extremsten Manifestationen moralische und metaphysische Einsichten in den menschlichen Geist bietet», p. 74. Por su parte, Matthias Schirren, «Weltbild», advierte que el proyecto de B. T. nada tiene que ver con la megalomanía, sino con la disolución de las fronteras entre arte y naturaleza: «[...] war kein Aufruf zur megalomanen Überbauung der Alpen, als welche sie bis heute gerne missverstanden wird. Taut ging es vielmehr um das künstlerische Äquivalent einer Weltsicht, in der Subjekt und Objekt verschmelzen, in der es keinen Unterschied mehr gibt zwischen natürlich Gewachsenem und künstlich Geschaffenem», p. 92.

40. «Es war "Friedensmanifest", indem es forderte, alle wissenschaftlichen und kulturellen Energien in die

kristallene Überbauung der Alpen zu investieren, um weitere Kriege zu verhindern, und es war mit Kristallformen aus Glas, die auf Bergesspitzen leuchten und strahlen sollten, ein "Gruss an die Sterne", sozusagen ein Sprungbrett von der Erde zu den Sternen oder umgekehrt der Glanz des Kosmos auf dieser Welt, ein grosses Gebet der Menschheit an den "Weltbaumeister"», p. 24 del prólogo de Manfred Speidel a su edición de Bruno Taut, *Ich liebe die japanische Kultur. Kleine Schriften über Japan*, Gebr. Berlin, Mann, 2003.

41. «[...] Dionisio dice: la carrera no es más que un retorno de todas las criaturas y un unirse en la descreación. Y cuando el alma llega a este punto, entonces pierde su nombre y Dios la atrae hacia sí, de manera que se anonada, así como el sol atrae hacia sí a la aurora para que se aniquile», p. 134 de *El fruto...*, *op. cit.*; en nota Amador Vega comenta así la *ungeschaffenheit*: «El término "descreación", que adoptamos aquí, hace referencia al retorno que deshace (*Entwerden-Entbilden*) la obra de creación y alcanza el origen anterior a la misma; también es conocido como "expresión" en Simone Weil (1909-1943); "pierde su nombre" (*verliuset si im namen*). Por la "descreación", el alma pierde su nombre para unirse con aquel que se halla más allá de todo nombre; pero en un contexto ontológico del lenguaje, perder el nombre es lo mismo que perder el ser (*Entwerdung*) para ganar el ser de Dios, que es idéntico a su nombre (Éx 3, 13-14)», p. 214. El tratado acerca «Del ser separado», «Von der Abgeschiedenheit», se encuentra parcialmente traducido en la antología de Gustav Landauer, *Meister Eckharts mystische Schriften*, *op. cit.*, pp. 138-150, y este pasaje en concreto fue traducido así: «Dazu also sagt Dionysius: Der Lauf ist nichts anderes als ein Abwenden von allen Kreaturen und ein Vereinen mit der Ungeschaffenheit. Und wenn die Seele dazu kommt, dann verliert sie ihren Namen und zieht Gott in sich, dass sie an sich selbst zunichte wird, wie die Sonne das Morgenrot anzieht, dass es zunichte wird. Dazu bringt den Menschen nichts als reine Abgeschiedenheit», p. 147.

42. *Alpine Architektur*, Hagen Folkwang 1919. He consultado el microfilm procedente de la Abteilung Historische Drücke, Staatsbibliothek, Berlín, cat. núm. 268. Cf. la traducción castellana en Bruno Taut, *Escritos expresionistas*, *op. cit.*, pp. 85-161.

43. Paul Scheerbart, *Münchhausen und Clarissa. Ein Berliner Roman von...* Oesterheld und Co. Berlín 1906. El texto citado en la página 4 de *Alpine Architektur* dice lo siguiente: «En los templos no se puede hablar; entrar, en cambio, siempre se puede, incluso por la noche. Pero aquí no hay nada que se corresponda con nuestro oficio divino. Estos templos únicamente impresionan por su arquitectura grandiosa y por un gran silencio que sólo de vez en cuando es interrumpido por una delicada música de órgano y orquesta. En ocasiones pueden verse magníficas pinturas y esculturas cósmicas [...] pero lo visible debe mostrarse cada vez menos porque es incompatible con los sublimes sentimientos de veneración del mundo, sobre todo cuando alude a lo individual y concreto, como sucede con demasiado frecuencia».

44. *The Crystal Chain Letters. Architectural Fantasies by Bruno Taut and His Circle*, edición y traducción de Iain Boyd Whyte, Cambridge (Mass.) —Londres, MIT Press, pp. 159-164; la cita se encuentra en la página 159. El 24 de noviembre de 1919 Bruno Taut invitó a los arquitectos más avanzados de su momento a una correspondencia en la que proyectaran sus visiones arquitectónicas. Durante un año participaron en este proyecto de construcción cristalina Hermann Finsterlin, Wenzel Hablik, Wassili Luckhardt, Hans Scharoun, Carl Krayl, Paul Goesch, Hans Hansen, Max Taut, Wilhelm Brückmann.

45. Keiji Nishitani, *La religión y la nada*, Madrid, Siruela, 1999. (El Árbol del Paraíso).

46. «Wie soll ich ihn den lieben? Du sollst ihn lieben wie er ist: ein Nichtgott, ein Nichtgeist, eine Nichtperson, ein Nichtbild, sondern: wie er ein blosses, pures, reines Eins ist, gesondert von aller Zweiheit, und in dem Einen sollen wir ewiglich versinken von Nichts zu Nichts». *Meister Eckharts Mystische Schriften*, *op. cit.*, p. 105, que corresponde en la edición de Pfeiffer, *op. cit.*, al sermón XCIX, pp. 317-320: «Wie sol ich in denne minen? Dû solt in minnen als er ist: ein nihtgot, ein nihtgeist, ein nihtperson, ein nihtbilde, mêr: als er ein lûter pûr klâr ein ist, gesundert von aller zweiheite, und in dem einen sullen wir êwiclîche versinken von nihte zuo nihte», p. 320. La traducción al castellano es mía. Alois Maria Haas entiende este pasaje no como un aniquilamiento total de todo lo que es, sino como una exigencia de lo Uno que es Dios para el hombre, cf. «Das Ereignis des Wortes. Sprachliche Verfahren bei Meister Eckhart und im Zen-Buddhismus», en *Gottleiden-Gottlieben. Zur volkssprachlichen Mystik im Mittelalter*, Fráncfort, Insel, 1989, pp. 201-240, y la cita de p. 221.

47. Alois Maria Haas, «Das Ereignis des Wortes», *op. cit.*: «Das Neinsagen im Sinne einer auch existentiellen Loslösung von allem und jedem, die radikale Negation als eine dynamische Wegbewegung weg von allem und hin zum Nichts, ist immer schon als ein entscheidender Vergleichspunkt zwischen Meister Eckhart und dem Zen-Buddhismus empfunden worden», p. 215. Justamente a esta relación entre la mística del Maestro Eckhart y el budismo zen nos referiremos más adelante, en el tercer apartado. Por el momento, me interesa sólo destacar la

idea de «movimiento dinámico de camino», que creo está plasmada en el recorrido trazado en la *Alpine Architektur*.

48. Bruno Taut, *Der Weltbaumeister. Architektur Schauspiel für symphonische Musik*, Hagen, Folkwang, 1920, reedición en Berlín, Gebr. Mann, 1999, con un estudio de Manfred Speidel, «Das Architektur-Schauspiel». Cf. la traducción al castellano en Bruno Taut, *Escritos expresionistas*, *op. cit.*, pp. 165-229.

49. Me refiero a las piezas de teatro como «Sonoridad amarilla» o «Sonoridad verde», de 1909, cf. Wassily Kandinsky, *Écrits complets. III. La synthèse des arts*, edición de Philippe Sers, París, Denoël, 1975, pp. 41-119. En *Frühlicht 1922*, apareció el comentario del Dr. Riesemann acerca del estreno del *Prometeo*, de Alexander Scriabin, en Berlín, el 19 de enero de ese año, en el que sobre todo se destacaba la «síntesis de las artes» que conducen al éxtasis, la intensificación de las facultades aperceptivas, y se mencionaba el «piano de luz» para proyectar en la pantalla colores que correspondieran a las notas y a las tonalidades. Matthias Schirren, «Weltbild...», *op. cit.*, menciona también su inspiración en la estética de Lothar Schreyer, p. 92.

50. La narración apocalíptica de esta obra es muy próxima a uno de los textos de Paul Scheerbarth que acompañaron a *Die Stadtkrone*, *op. cit.*: «Das Neue Leben. Architektonische Apokalypse», pp. 10-15, cf. nota 22.

51. Bruno Taut, *Escritos expresionistas*, *op. cit.*, *El constructor del mundo*, «Sobre teatro y música», p. 229. He traducido *Bühne* por «escenario» y no por «teatro» según el traductor vertió el título del artículo, aunque en el pasaje citado no he cambiado nada de su traducción, porque ahí sí que aparece el término «escenario».

52. Maestro Eckhart, *El fruto...*, *op. cit.*, p. 45; es el sermón 2, que también se encuentra en la antología de G. Landauer, pp. 47-48.

53. Bruno Taut, *Die Auflösung der Städte*, Hagen, Folkwang, 1920, que he consultado en microfilm de la Preussische Staatsbibliothek de Berlín. Cf. la traducción, Bruno Taut, *Escritos expresionistas*, *op. cit.*, *La disolución de las ciudades*, pp. 233-297. Aquí la planteo como la «cuarta obra», porque he entendido *La corona de la ciudad*, como la primera, lo cual está claramente justificado desde la perspectiva aquí adoptada. La editorial Folkwang publicó la obra de Taut (*Das Taut-Werk*) como una trilogía formada por *Alpine Architektur*, *Der Weltbaumeister*, y *Die Auflösung der Städte*. Cf. el estudio de M. Speidel en *Die Weltbaumeister*, *op. cit.*, pp. 1-7.

54. Bruno Taut, *Escritos expresionistas*, *op. cit.*, *La disolución*, p. 239.

55. Sobre el fenómeno visionario, me permito citar mi *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*. Barcelona, Herder, 2005.

56. Kenzo Tange, Yasuhiro Ishimoto, *Katsura. Tradition and Creation in Japanese Architecture*, Tokio, Zokeisha, 1960; reedición New Haven y Londres, Yale University Press, 1972, en que el arquitecto japonés sostiene: «The cultural energy which budded at Katsura can, I think, be brought to full bloom in this new period. In this sense I stand on the Katsura tradition», p. 46; no cita a Bruno Taut. Arata Isozaki, *Katsura, Raum und Form*, Stuttgart-Zürich, 1987.

57. Citado en la introducción de Manfred Speidel, Bruno Taut, *Ich liebe die japanische Kultur. Kleine Schriften über Japan*, Berlín, Gebr. Mann, 2003, p. 21: «Reine nackte Architektur. Ergreifend —unschuldig wie ein Kind. Erfüllung heutiger Sehnsucht».

58. Una reproducción del álbum en: Manfred Speidel, *Bruno Taut. Natur und Fantasie*, Magdeburgo, Ernst and Sohn, 1995 (catálogo de una exposición retrospectiva que tuvo lugar en Tokio, 1994, y Magdeburgo, 1995), pp. 312-316: «da denkt das Auge», se lee en la segunda hoja.

59. Citado por M. Speidel en la introducción a Bruno Taut, *Ich liebe*, *op. cit.*, p. 21.

60. «Das Leben selbst gibt die einfachsten Formen. Form ist Natur. Haus, Baum als Knotenpunkte, Steinwege, Rasen, Büsche, Azaleen, alles einfache Lebensformen», M. Speidel, *Bruno Taut. Natur*, *op. cit.*, p. 314.

61. «Er ist nicht wie ein von Natur geschaffener Berg, sondern als Berg ein Kunstwerk. Hätte jemand die Aufgabe einen schönen Berg zu bauen, er könnte seine Linien nicht reiner in der Form machen», en una carta a Paulsen fechada en Kioto, 29 de octubre de 1933, citada por M. Speidel, Bruno Taut, *Ich liebe*, *op. cit.*, p. 70.

62. «Warum seht sich keine Linie des Hauses im Garten fort? Weil jedes Element —Haus, Wasser, Baum, Stein— sein Eigenleben hat.», p. 314 de M. Speidel, *Bruno Taut. Natur*, *op. cit.*

63. Cf. notas 24 y 25.

64. Artículo publicado el 12 de noviembre de 1934, incluido en la edición de M. Speidel, Bruno Taut, *Ich liebe, op. cit.*, pp. 93-103.
65. «Ein wahres Wunder in dieser unserer Welt, diese Anlage von Haus und Garten, die gar nichts anderes ist als eine lückenlose Darstellung der Beziehungen, so lückenlos, dass gerade infolge der Kraft der Einzelteile, infolge ihrer Freiheit und Selbstständigkeit die stärkste Einheit des Ganzen, unzerreisbar wie eine Kette, entsteht», p. 98, Bruno Taut, «Das architektonische Weltwunder...», *Ich liebe, cit.*
66. M. Speidel, introducción a Bruno Taut, *Ich liebe, op. cit.*, p. 26.
67. «Vom Stall zum Stern ist eine feste Kette...». «Wer einen Stall baut, braucht kein Kristallhaus bauen können. Aber er wird ihn nicht richtig, einfach, wie es sich gehört, bauen können, wenn er nicht weiss, auf welche Sprosse der Himmelsleiter sein Stall gehört» (Bruno Taut, «Architektur neuer Gemeinschaft», citado por M. Speidel, en Bruno Taut, *Ich liebe, op. cit.*, p. 26). Sobre el simbolismo de la cadena, cf. René Guénon, «La chaîne des mondes», en *Symboles fondamentaux de la science sacrée*, París, Gallimard, 1962, pp. 365-373.
68. Un comentario sobre la legendaria autoría en las notas de M. Speidel al artículo «Das architektonische Weltwunder, *op. cit.*» en Bruno Taut, *Ich liebe, op. cit.*, pp. 99-100. Cf. también Kenzo Tange, *op. cit.*
69. «Er fand seine Form ganz und gar aus den Zwecken, die er zu erfüllen hat. Wo sich das alltägliche Leben abspielt, da zeigte er nur die grösste Verfeinerung im sozusagen Praktischen und gewöhnlich Nützlichen. Seine besonderen, nur aus den Gedanken der zen-Philosophie hervorgegangenen Formen, enthielt er nur da, wo auf dem Gang zum Teehaus der Geist darauf eingestellt war. Und trotzdem von aussen her, von jener Stelle am Eingangstor her, wo der Blick quer in diesen Garten fiel, und ebenso auch von der idyllischen Brücke am Wasserfall, trotzdem enthüllte er da noch nichts von diesen, zur Aussenwelt nicht passenden, philosophischen Elemente», p. 279, en Bruno Taut, *Das japanische Haus und sein Leben*, edición de Manfred Speidel, Berlín, Gebr. Mann, 1997 (32000).
70. Alois Maria Haas, «Poesía en la mística cristiana y en el budismo zen», en *Visión en azul. Estudios de mística europea*, edición y traducción de V. Cirlot y A. Vêga, Madrid, Siruela, 1999, (El Árbol del Paraíso), pp. 67-87; la cita en p. 83.
71. Cf. nota 5. «Meister Eckhart ist mein Evangelium. Noch nie hat mich etwas so direkt erfasst. Er baut direkt in mir», citado por M. Speidel en el epílogo de Bruno Taut, *Die Stadtkrone, op. cit.*, pp. 30-31.

## Notas al capítulo VIII

1. Una primera versión de este texto fue leída públicamente el 16 de diciembre de 2003, en la «Sala de Reflexió» de la Universidad Pompeu Fabra con motivo de la celebración del 80 aniversario de Antoni Tàpies.
2. San Juan de la Cruz, *Obras completas* (Maestros Espirituales Carmelitas, 3/B), edición a cargo de Eulogio Pacho, Burgos, Monte Carmelo, 1990 (2ª edición «minor»), p. 96.
3. Es la misma fórmula empleada, por ejemplo, por Eckhart en sus sermones alemanes: «versagen des versagennes», cf. Alois M. Haas, *Gottleiden-Gottlieben. Zur volkssprachlichen Mystik im Mittelalter*, Fráncfort del Meno, Insel, 1989, p. 161.
4. *Exercices spirituels et philosophie antique*, prefacio de Arnold I. Davidson, París, Albin Michel, 2002, p. 233.
5. El aspecto liberador de la doble negación, siempre en el contexto del neoplatonismo pagano, se encuentra en los comentarios platónicos de Proclo, cf. Werner Beierwaltes, *Proklos. Grundzüge seiner Metaphysik* (Philosophische Abhandlungen, XXIV), Fráncfort del Meno, Vittorio Klostermann, 1979, p. 361.
6. M. Brian Stock, *La connaissance de soi au Moyen Âge*, (Leçon Inaugurale, 9 de enero de 1998), Collège de France (Chaire Internationale), París, 1998, pp. 18-19.
7. Cf. Alois M. Haas, *Maestro Eckhart. Figura normativa para la vida espiritual*, Barcelona, Herder, 2002, pp. 23ss.
8. Cf. Michel Fromaget, *Dix Essais sur la conception anthropologique «corps, âme, esprit»*, París-Montreal, L'Harmattan, 2000.
9. Sobre este aspecto véanse los trabajos de Antonio Rigo, «Le tecniche d'orazione esicastica e le potenze dell'anima in alcuni testi ascetici bizantini», en *Rivista di Studi Bizantini e Slavi* 4 (1984), pp. 75-115 y especialmente: *Monaci esicasti e monaci bogomili. Le accuse di Messalianismo e Bogomilismo rivolte agli esicasti ed il problema dei rapporti tra Esicasmò e Bogomilismo*, Florencia, Leo S. Olschi, 1989, (Orientalia Venetiana II).
10. Entre los pocos estudios de síntesis sobre los sentidos espirituales hay que destacar: Karl Rahner, «Die Lehre von den Geistlichen Sinnen im Mittelalter» en *Schriften zur Theologie*, vol. XII, Zúrich, Einsiedeln, Colonia, 1975, pp. 137-172 y Hans Urs von Balthasar, *Gloria. Una estética teológica*, vol. I, Madrid, Encuentro, 1985, pp. 323-375.
11. Para este tema me permito remitir a mi libro *Ramon Llull y el secreto de la vida*, Madrid, Siruela, 2002, pp. 68-92.
12. Es el caso de las obras de pensadores como, por ejemplo, Teilhard de Chardin, *Himno del Universo*, Madrid, Trotta, 1996 y Raimon Panikkar, *La intuición cosmoteándrica*, Madrid, Trotta, 1999.
13. «[...] vita activa, secundum quam aliqui praedicando et docendo contemplata aliis tradit, est perfectior quam vita quae solum contemplatur», Tomás de Aquino, *Summa theologiae* (III 40 a. 1 ad 2), cit. en *Contemplata aliis tradere. Studien zum Verhältnis von Literatur und Spiritualität*, edición de Claudia Brinker, Urs Herzog, Niklaus Largier y Paul Michel, Berna, Peter Lang, 1995, p. VII.
14. Aun cuando el término *abgrünt* (abismo) procede de la tradición mística medieval alemana, que se remonta probablemente a Mechthild von Magdeburg y que constituye uno de los términos centrales del vocabulario en *mittelhochdeutsch* del Maestro Eckhart, ha sido Heidegger quien ha hecho una reflexión para el mundo moderno del «abismo» (*Abgrund*), como fundamento que carece de fundamento, por ejemplo en su obra publicada póstumamente: *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, *Gesamtausgabe*, vol. 65, Fráncfort del Meno, Vittorio Klostermann, 1989 (*Aportes a la Filosofía. Acerca del Evento*, trad. de Dina V. Picotti, Buenos Aires, Almagesto—Biblos— Biblioteca Internacional Martin Heidegger, 2003).
15. También el artista anglo-indio Anish Kapoor ha creado una obra escultórica a partir de esta visión de la realidad, véase su entrevista con Friedhelm Mennekes a propósito de la exposición: «Wege zu Meister Eckhart-Mystiker, Theologe, Europäer» (Kunsthalle Erfurt 4.5.-22.6.2003), en el catálogo: *Unaussprechlich Schön. Das mystische Paradoxon in der Kunst des 20. Jahrhunderts/ Ineffable Beauty. Mystical Paradox in 20th Century Art*, edición de Kai Uwe Schierz con la colaboración de Silke Opitz, Colonia, Salon, 2003, pp. 243-246.

16. Martin Heidegger, *Holzwege*, Vittorio Klostermann, Fráncfort del Meno, 1950, (*Caminos de bosque*, trad. de Helena Cortés, Madrid, Alianza, 1995). Remito aquí a mi trabajo: «Experiencia mística y experiencia estética en la modernidad», en *La experiencia mística. Estudio Interdisciplinar*, edición de Juan Martín Velasco, Madrid, Trotta, pp. 247-264.
17. El texto completo, en catalán, de Tàpies dice así: «Un espai de meditació. // Davant els excessos d'agitació mental / i dels innombrables cultes a "realitats falses" als quals estem/ sotmesos en les societats actuals, m'ha semblat molt oportú/ contribuir a crear un espai i unes imatges que afavoreixin el / recolliment, la concentració i, en definitiva, un millor apropament / a la nostra veritable naturalesa. // Hi ha una tradició de creences que practica i aconsella / aquesta posible modificació del nivell primari de consciència per / dur-la a les zones més autèntiques de l'ésser. Són tècniques que, / adaptades a l'actualitat, fins es poden considerar una teràpia de/ gran importància per al nostre equilibri. I, de fet, el tronc principal / de l'art de tots els temps no solament ha estat sempre aliat a elles / sinó que sovint n'és l'element principal. // En uns moments, doncs, tan dominats per les «cultures» de la / distracció i del negoci, quan fins alguns museus es passen als / bulliciosos i sovint tan alienats espectacles de masses, crec molt/ significatiu que des del món universitari recordem la necessitat / d'uns espais de silenci i de reflexió amb els quals l'art justament / pot exercir les seves funcions més nobles i segur que més útils / als ciutadans» (oct. 1996).
18. Friedrich Nietzsche, *Fröhliche Wissenschaft, Sämtliche Werke* (Kritische Studienausgabe), vol. III, Múnich, de Gruyter, 1980, pp. 524-525. *La ciencia jovial*, trad. de G. Cano, Biblioteca Nueva Madrid, 2001, p. 271.
19. Cf. Mircea Eliade, *El vuelo mágico y otros ensayos sobre simbolismo religioso*, edición de Victoria Cirlot y Amador Vega, Madrid, Siruela, 1995, pp. 111-125 y 127-137.
20. Cf. mi edición de Maestro Eckhart, *El fruto de la nada*, Madrid, Siruela, 42003, pp. 42, 36-38.
21. En el sermón de Eckhart: «Intravit Iesus in templum...» (*El fruto de la nada, op. cit.*, pp. 35-40) se encuentra una de las exposiciones más completas de su idea del vacío del alma, de la que el templo es su símbolo más próximo.
22. Es el tema del Comentario de Eckhart al Prólogo del Evangelio de Juan, cf. mi libro *Arte y Santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*, Pamplona, Cátedra Jorge Oteiza, 2005, pp. 83-136.
23. Acerca del simbolismo del color negro puede verse: Henry Corbin, *El hombre de luz en el sufismo iranio*, Madrid, Siruela, 1984.
24. Cf. Corrado Pensa, «L'approccio di Mircea Eliade alle religioni asiatiche: alcune riflessioni», en *Mircea Eliade e le religioni asiatiche*, a cargo de Gherardo Gnoli, Roma, Istituto per il Medio ed Estremo Oriente (Serie Orientale Roma, LXIV), 1989, pp. 133-161.
25. El juego de las dobles negaciones conduce a este filósofo, inspirado en el pensamiento del maestro Dôgen (s. xiii), a las siguientes, entre otras, formulaciones paradójicas: «El samsâra es verdaderamente samsâra como samsâra —en el nirvana, samsâra no es samsâra, luego es samsâra— esta es su verdad—. Este ser/ no-ser en el samsâra y ser/no-ser en el nirvana se funden en uno». Nishitani, *La religión y la nada*, trad. de R. Bouso, Madrid, Siruela, 1999, p. 243.
26. Cf. Ueda Shizuteru, *Zen y filosofía*, Barcelona, Herder, 2004, pp. 25-50.
27. Cf. Las reflexiones de Enrico Castelli, *Il demoniaco nell'arte*, introducción de Corrado Bologna, Turín, Nino Aragno Editore, 2005.
28. Maestro Eckhart, *El fruto de la nada, op. cit.*, p. 176.
29. He tratado, recientemente, de estos problemas en mi libro *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática, op. cit.*
30. Cf. «Conversación entre Antoni Tàpies y José Ángel Valente», en José Ángel Valente, *Elogio del calígrafo. Ensayos sobre arte*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2002, pp. 89-98.

## INFORMACIÓN ADICIONAL



VICTORIA CIRLOT VALENZUELA, (Barcelona 1955) es profesora de literatura medieval y literatura comparada de la Facultad de Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra (Barcelona). Es coordinadora de las actividades del Institut Universitari de Cultura de la Universitat Pompeu Fabra. Es codirectora de la colección “El Árbol del Paraíso” de la Editorial Siruela y vicepresidenta de la Asociación de la Biblioteca Mystica et Philosophica Alois Maria Haas. Sus publicaciones se refieren a la cultura medieval (armamento, caballería, arte medieval, novela artúrica, lírica trovadoresca, mística femenina), a la estética del siglo XX y a la simbología. Entre sus últimos libros destacan: *Vida y visiones de Hildegard von Bingen* (Siruela, Madrid 1997, 2000), *La mirada interior. Escritoras y visionarias en la Edad Media* (en colaboración, Martínez Roca, Barcelona 1999, Siruela, Madrid 2008), *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval* (Siruela, Madrid 2005), *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente* (Herder, Barcelona 2005).

Se ha dedicado también a la edición de la obra de su padre, Juan Eduardo Cirlot (Barcelona 1916-1973), entre la que destaca, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid 1997 y *Bronwyn* (Siruela, Madrid 2001).

AMADOR VEGA ESQUERRA es doctor en Filosofía por la Universidad de Friburgo de Brisgovia (Alemania), profesor de Estética en la Facultad de Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra y miembro correspondiente del Collège International de Philosophie (Paris). Es autor de *Maestro Eckhart. El fruto de la nada; Zen, Mística y Abstracción; Ramón Llull y el secreto de la vida; El bambú y el olivo; Arte y Santidad. Cuatro lecciones de estética apofática y Tratado de los cuatro modos del espíritu.*

## SÍNTESIS >>

Este libro es el fruto de un encuentro de estudiosos realizado en mayo del año 2004, en la Biblioteca Mystica et Philosophica Alois Maria Haas de la Universidad Pompeu Fabra en Barcelona. Con el título *Mística y creación en el sxx* se señala la principal tendencia de investigación de este centro, que no es otra que la de encontrar las huellas de la mística como fenómeno fundador de la identidad espiritual europea en los movimientos artísticos y de pensamiento del siglo XX. El presente volumen, a través de los diferentes artículos escritos por los profesores Corrado Bologna (Universidad de Roma), Carlo Ossola (Collège de France), Alois Maria Haas (Universidad de Zurcú), Dominique de Courcelles (CNRS), Blanca Garí (Universidad de Barcelona), Victoria Cirlot (Universidad Pompeu Fabra) y Amador Vega (Universidad Pompeu Fabra) sitúa al lector frente al fenómeno místico y su pervivencia, así como ante los problemas metodológicos y las actuales discusiones en torno a esta temática. Asimismo, perfila el camino místico desde el siglo XVII hasta el XX, y dibuja itinerarios que permiten unir la mística medieval de raíz neoplatónica con el arte de las vanguardias europeas mostrando, tanto la contemporaneidad de la vivencia de los místicos, como la impronta del misticismo en la escritura y arquitectura contemporáneas. De interés para los estudiosos del aspecto místico de su disciplina, como filosofía, literatura, historia del arte, estética...

Desde aquí puedes acceder a la [ficha del libro](#) y a la [ficha de al autora y del autor](#).

## OTROS TÍTULOS DE INTERÉS >>

Victoria Cirlot

[Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente \(eBook\)](#)

Amador Vega

[El bambú y el olivo](#)

Louis Cattiaux

[El mensaje reencontrado – o el Reloj de la noche y del día de Dios](#)

Raimon Arola

[El Símbolo Renovado. A propósito de la obra de Louis Cattiaux](#)

Alois Maria Haas

[Maestro Eckhart. Figura normativa para la vida espiritual](#)

Javier Melloni

[Voces de la mística I \(ebook\)](#)

[Voces de la mística II \(ebook\)](#)

**VIKTOR EL HOMBRE  
FRANKL EN BUSCA  
DE SENTIDO**



Herder

# El hombre en busca de sentido

Frankl, Viktor

9788425432033

168 Páginas

[Cómpralo y empieza a leer](#)

\* Nueva traducción\*

El hombre en busca de sentido es el estremecedor relato en el que Viktor Frankl nos narra su experiencia en los campos de concentración.

Durante todos esos años de sufrimiento, sintió en su propio ser lo que significaba una existencia desnuda, absolutamente desprovista de todo, salvo de la existencia misma. Él, que todo lo había perdido, que padeció hambre, frío y brutalidades, que tantas veces estuvo a punto de ser ejecutado, pudo reconocer que, pese a todo, la vida es digna de ser vivida y que la libertad interior y la dignidad humana son indestructibles. En su condición de psiquiatra y prisionero, Frankl reflexiona con palabras de sorprendente esperanza sobre la capacidad humana de trascender las dificultades y descubrir una verdad profunda que nos orienta y da sentido a nuestras vidas.

La logoterapia, método psicoterapéutico creado por el propio Frankl, se centra precisamente en el sentido de la existencia y en la búsqueda de ese sentido por parte del hombre, que asume la responsabilidad ante sí mismo, ante los demás y ante la vida. ¿Qué espera la vida de nosotros?

El hombre en busca de sentido es mucho más que el testimonio de un psiquiatra sobre los hechos y los acontecimientos vividos en un campo de concentración, es una lección existencial. Traducido a medio centenar de idiomas, se han vendido millones de ejemplares en todo el mundo. Según la Library of Congress de Washington, es uno de los diez libros de mayor influencia en Estados Unidos.

[Cómpralo y empieza a leer](#)





Jean Grondin

La filosofía de la religión



Herder

# La filosofía de la religión

Grondin, Jean

9788425433511

168 Páginas

[Cómpralo y empieza a leer](#)

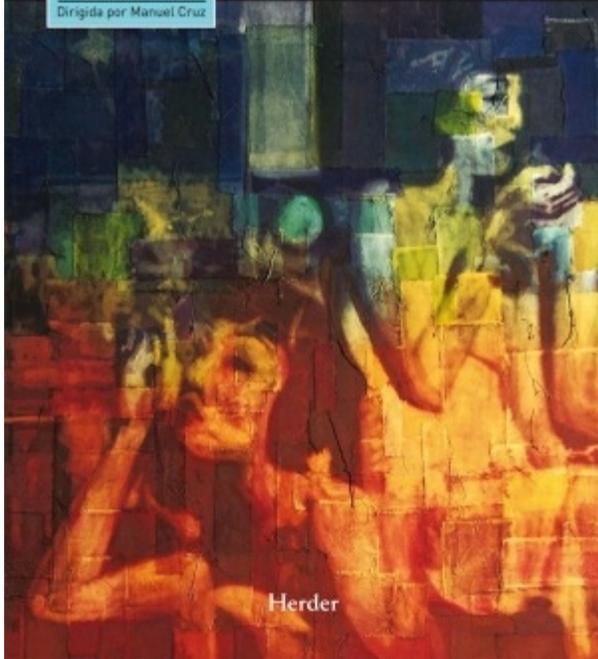
¿Para qué vivimos? La filosofía nace precisamente de este enigma y no ignora que la religión intenta darle respuesta. La tarea de la filosofía de la religión es meditar sobre el sentido de esta respuesta y el lugar que puede ocupar en la existencia humana, individual o colectiva.

La filosofía de la religión se configura así como una reflexión sobre la esencia olvidada de la religión y de sus razones, y hasta de sus sinrazones. ¿A qué se debe, en efecto, esa fuerza de lo religioso que la actualidad, lejos de desmentir, confirma?

[Cómpralo y empieza a leer](#)

Byung-Chul Han  
La sociedad del cansancio

PENSAMIENTO HERDER  
Dirigida por Manuel Cruz



# La sociedad del cansancio

Han, Byung-Chul

9788425429101

80 Páginas

[Cómpralo y empieza a leer](#)

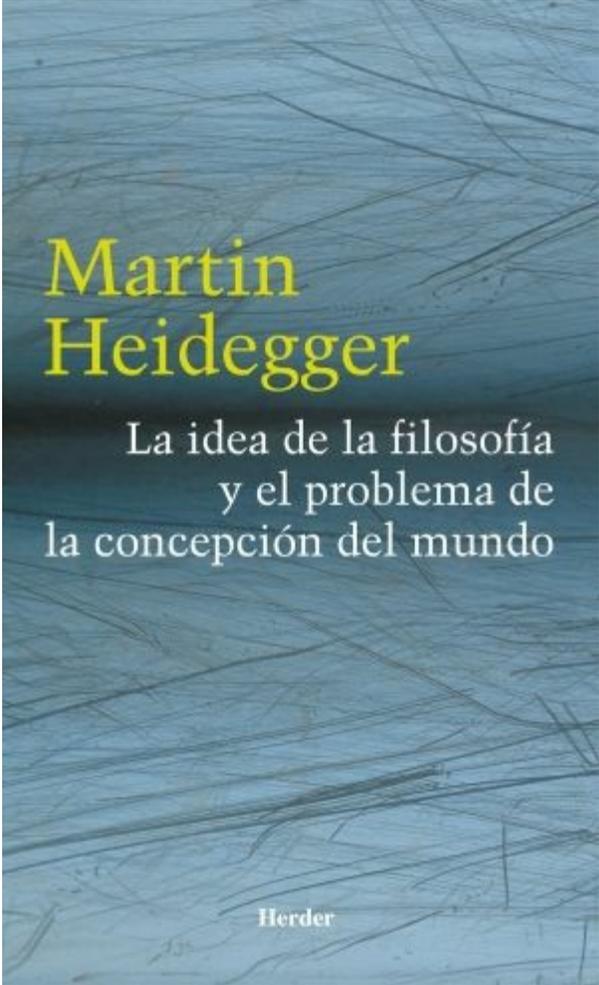
Byung-Chul Han, una de las voces filosóficas más innovadoras que ha surgido en Alemania recientemente, afirma en este inesperado best seller, cuya primera tirada se agotó en unas semanas, que la sociedad occidental está sufriendo un silencioso cambio de paradigma: el exceso de positividad está conduciendo a una sociedad del cansancio. Así como la sociedad disciplinaria foucaultiana producía criminales y locos, la sociedad que ha acuñado el eslogan Yes We Can produce individuos agotados, fracasados y depresivos.

Según el autor, la resistencia solo es posible en relación con la coacción externa. La explotación a la que uno mismo se somete es mucho peor que la externa, ya que se ayuda del sentimiento de libertad. Esta forma de explotación resulta, asimismo, mucho más eficiente y productiva debido a que el individuo decide voluntariamente explotarse a sí mismo hasta la extenuación. Hoy en día carecemos de un tirano o de un rey al que oponernos diciendo No. En este sentido, obras como Indignaos, de Stéphane Hessel, no son de gran ayuda, ya que el propio sistema hace desaparecer aquello a lo que uno podría enfrentarse. Resulta muy difícil rebelarse cuando víctima y verdugo, explotador y explotado, son la misma persona.

Han señala que la filosofía debería relajarse y convertirse en un juego productivo, lo que daría lugar a resultados completamente nuevos, que los occidentales deberíamos abandonar conceptos como originalidad, genialidad y creación de la nada y buscar una mayor flexibilidad en el pensamiento: "todos nosotros deberíamos jugar más y trabajar menos, entonces produciríamos más".

[Cómpralo y empieza a leer](#)





# Martin Heidegger

La idea de la filosofía  
y el problema de  
la concepción del mundo

Herder

# La idea de la filosofía y el problema de la concepción del mundo

Heidegger, Martin

9788425429880

165 Páginas

[Cómpralo y empieza a leer](#)

¿Cuál es la tarea de la filosofía?, se pregunta el joven Heidegger cuando todavía retumba el eco de los morteros de la I Guerra Mundial. ¿Qué novedades aporta en su diálogo con filósofos de la talla de Dilthey, Rickert, Natorp o Husserl? En otras palabras, ¿qué actitud adopta frente a la hermeneútica, al psicologismo, al neokantismo o a la fenomenología? He ahí algunas de las cuestiones fundamentales que se plantean en estas primeras lecciones de Heidegger, mientras éste inicia su prometedora carrera académica en la Universidad de Friburgo (1919- 1923) como asistente de Husserl.

[Cómpralo y empieza a leer](#)

JESPER JUUL



**Decir no, por amor**

Padres que hablan claro:  
niños seguros de sí mismos

Herder

# Decir no, por amor

Juul, Jesper

9788425428845

88 Páginas

[Cómpralo y empieza a leer](#)

El presente texto nace del profundo respeto hacia una generación de padres que trata de desarrollar su rol paterno de dentro hacia fuera, partiendo de sus propios pensamientos, sentimientos y valores, porque ya no hay ningún consenso cultural y objetivamente fundado al que recurrir; una generación que al mismo tiempo ha de crear una relación paritaria de pareja que tenga en cuenta tanto las necesidades de cada uno como las exigencias de la vida en común.

Jesper Juul nos muestra que, en beneficio de todos, debemos definirnos y delimitarnos a nosotros mismos, y nos indica cómo hacerlo sin ofender o herir a los demás, ya que debemos aprender a hacer todo esto con tranquilidad, sabiendo que así ofrecemos a nuestros hijos modelos válidos de comportamiento. La obra no trata de la necesidad de imponer límites a los hijos, sino que se propone explicar cuán importante es poder decir no, porque debemos decirnos sí a nosotros mismos.

[Cómpralo y empieza a leer](#)

# Índice

Cubierta	2
Portada	3
Créditos	4
Índice	5
Prólogo	6
I. Caminos de la mística: siglos XVII-XX	9
La eclosión mística. Siglo XVII	10
La «exhaución» mística. Siglo XVIII	17
«En pura pérdida.» Siglo XIX	23
¡Oh! «Morgenlandfahrer». Siglo XX	28
II. Mística en contexto	35
¿Qué es el contexto?	36
¿Cómo funciona la contextualidad?	39
El ejemplo de Dante	42
III. Abundancia	48
Introducción: unidad y origen	49
Pensar el principio y el fin: ciclos circulatorios	55
Estética literaria de lo líquido: loa de lo medial	64
«Liquid Modernity»: estética, antropología y sociología	74
IV. Arrobamientos de los escritores y contemporaneidad mística	81
V. María Zambrano y el lenguaje De la Aurora	93
Aurora de la luz y la palabra	96
«Vendría él a ser como una aurora»	100
Aurora de la razón	105
VI. La imaginación o la gracia: Simone Weil	106
VII. El maestro Eckhart y la arquitectura de Bruno Taut	119
La Casa de Cristal	121
La arquitectura alpina	129
La «segunda arquitectura alpina»: villa Katsura	137
VIII. Antoni Tàpies: «negatio negationis». Un espacio de meditación y silencio	143

Índice de imágenes	162
Notas	164
Información adicional	202