

LA PIROFANÍA

EN LA POÉTICA DE NAHUI OLIN

Félix Alejandro Delgadillo Zepeda



UNIVERSIDAD DE COLIMA

La pirofanía en la poética de Nahui Olin

enfoque académico

UNIVERSIDAD DE COLIMA

Dr. Christian Jorge Torres Ortiz Zermeño, Rector

Mtro. Joel Nino Jr, Secretario General

Mtro. Jorge Martínez Durán, Coordinador General de Comunicación Social

Mtra. Ana Karina Robles Gómez, Directora General de Publicaciones

La pirofanía en la poética de Nahui Olin

Félix Alejandro Delgadillo Zepeda



UNIVERSIDAD DE COLIMA

© UNIVERSIDAD DE COLIMA, 2023
Avenida Universidad 333
Colima, Colima, México
Dirección General de Publicaciones
Teléfonos: 312 316 1081 y 312 316 1000, ext. 35004
Correo electrónico: publicaciones@ucol.mx
<http://www.ucol.mx>

ISBN electrónico: 978-607-8814-84-8
DOI: 10.53897/LI.2023.0019.UCOL
5E.1.1/32200/055/2023 Edición de publicación no periódica
Derechos reservados conforme a la ley

Impreso en México / *Printed in Mexico*

Obra de portada: Lenni Pruneda (Lenia Elizabeth Pruneda Pruneda),
Sumergido en el sueño de Nahui, 2023, técnica mixta, 47x66 cm



Este libro está bajo la licencia de Creative Commons, Atribución – NoComercial - CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

Usted es libre de: Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato. Adaptar: remezclar, transformar y construir a partir del material bajo los siguientes términos: Atribución: Usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante. NoComercial: Usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales. CompartirIgual: Si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

You are free to: Share: copy and redistribute the material in any medium or format. Adapt: remix, transform, and build upon the material under the following terms: Attribution: You must give appropriate credit, provide a link to the license, and indicate if changes were made. You may do so in any reasonable manner, but not in any way that suggests the licensor endorses you or your use. NonCommercial: You may not use the material for commercial purposes. ShareAlike: If you remix, transform, or build upon the material, you must distribute your contributions under the same license as the original.

Proceso editorial certificado con normas ISO desde 2005
Dictaminación y edición registradas en el Sistema Editorial Electrónico
PRED

Registro: LI-019-22
Recibido: Junio de 2022
Publicado: Septiembre de 2023

*Dedicado a la memoria de Dolores Castro
y Samuel Gordon Listonkin.*

*Agradecimiento a Gloria Vergara, Michael Schuessler, Tomás Zurián,
Adriana Malvido, Homero Aridjis y Patricia Rosas Lopátegui.*

*Especial agradecimiento a Eduardo Ceballos González
por su revisión y correcciones puntuales en esta edición.*

ÍNDICE

Introducción.....	9
Capítulo I. Pléyades terrestres, rebeldía y transgresión de Nahui Olin.....	17
Capítulo II. Lo sagrado: una búsqueda en solitario.....	25
Capítulo III. La oscura lumbrera. La mística y lo sagrado en la tradición poética de España y México.....	43
Capítulo IV. Arrobamiento del Eros. Deseo sagrado: una poética de la mística del cuerpo en Nahui Olin	75
Capítulo V. El fuego cósmico de Gaston Bachelard en la poesía de Nahui Olin.....	111
Conclusiones.....	135
Bibliografía.....	141

Introducción

La trascendencia del cuerpo en relación con su alma fue un cambio en la visión del mundo a principios del siglo XX, desde el contexto de la tradición judeo-cristiana. La divinización del cuerpo encarna una herejía para la mayoría de las culturas, ya que es lo opuesto a lo santo o lo sagrado; precisamente, en la unión de lo sagrado con lo profano es donde se encuentra la iluminación de la poética femenina surgida a principios de ese siglo.

En la presente obra hacemos un acercamiento entre estos dos polos, acuñando el término pirofanía para analizar la poética de Nahui Olin¹. Estudiaremos el fuego como la unión de lo sagrado y lo erótico en la pirofanía de nuestra autora, apoyándonos en las bases teóricas y filosóficas de María Zambrano, Gaston Bachelard y Georges Bataille.

De acuerdo con los estudiosos de esta línea de pensamiento, podemos decir que lo erótico y lo sagrado encarnan la unión ambivalente de los opuestos, los límites se tocan (lo profano y lo divino) y mediante la poesía se puede nombrar la música callada de este encuentro inefable. Es, entonces, un pacto de silencio que confronta los límites; por tanto, resulta impronunciable, pues aguarda un angustioso suspenso.

Como vínculo está la pirofanía, concepto que se configura y desarrolla a lo largo de este texto. Se puede nombrar pirofanía a la epifanía del fuego, ya sea el fuego como renovador o como hoguera fecunda, generadora de vida y destrucción recalcitrante, que comienza desde un hálito. Igual que todo germen primigenio, tiene su génesis en una brasa que alcanza un punto álgido hasta la incandescencia.

¹ La obra poética de Nahui Olin es una muestra de la ruptura dentro de la vanguardia.

De tal manera, es importante analizar y reexaminar la obra de Nahui Olin, porque se mueve en un territorio en donde es posible encontrar una fusión entre el espíritu humano y lo erótico. El ruido y espanto que causó en su época como mujer de la perdición, provocó que así se les llamará a quienes le sucedieron. “En su momento fue una mujer admirada, amada, solicitada... pero también repudiada, controvertida y satanizada por su desinhibido comportamiento” (Zurián, 1992, p. 39).

Ante ello, es necesario hacer una revaloración y recobrar la crítica de Nahui Olin, pues en su obra poética es posible estudiar lo erótico con relación a lo sagrado y ver cómo antecede a otras escritoras contemporáneas, consideradas poetisas místicas. Evaluar las discusiones en torno a las diversas visiones de lo erótico que sostiene Georges Bataille, nos ayudará asimismo a entablar el diálogo con otros autores como María Zambrano, pues tanto ésta como Bataille afirman que el erotismo es una experiencia interior, incluso divinizada que ha sido vinculada a la transgresión, al sacrilegio o lo impuro, estigmas encarnados por las poetisas que empezaron a cimentar sus raíces a principios de siglo XX.

La poesía femenina de principios de dicha época abre sendas solitarias para aproximarnos a lo sagrado; en consecuencia, es requerido un acercamiento a lo profano que constituye el cuerpo en el campo de lo erótico, sin el miedo con el que se le veía, hasta llegar a valorarlo por medio de la santificación y reconocimiento que promueve la poesía. Esto lleva a una fusión cuerpo-espíritu, pirofanía que es posible concebir por medio de la voz poética de Nahui Olin. El fuego como elemento aparece también en el misticismo de Concha Urquiza, *Pita Amor* y santa Teresa de Jesús (conocida también como de Ávila), entre otras, y puede ser nombrado igualmente como pirofanía.

Tomemos en cuenta que en la poesía tanto la imagen como la metáfora son un *iceberg* de gran amplitud. La imagen representa una superficie, la visibilidad de una no realidad (que es y no), lo consciente. Asimismo, la metáfora revela en esa realidad en particular la raíz oculta del umbral, de su doble fondo, lo inconsciente. Esa verdad sale a la luz. Tal vez sea un camino profundo y no tan visible, otro camino aparentemente iluminado, ya nombrado

por María Zambrano en su libro *Claros del bosque*; tal vez es en la inmensidad del instante de la nimiedad, lo cotidiano que guarda espacios de misterio. La imagen y la metáfora se engendran a sí mismas, en una especie de sombra, unidas por la misma hebra o arteria: la poesía. Por naturaleza van unidas, entrelazadas en un cordón umbilical, en un universo infinito de múltiples interpretaciones que fundamentan una verdad, una experiencia interior.

De tal manera, la palabra es aliento recibido que alimenta el corazón del humano. En cuanto a lo sagrado, no hay una línea divisoria entre éste y lo profano en la poética de Nahui Olin. Implica una ruptura de la realidad, la irrupción del uno con el otro, un poder extraordinario que ejerce su ambivalencia. En la obra de nuestra poeta todo lo profano es redención, es el verbo hecho carne; a su vez, lo sagrado y lo profano se expían uno del otro.

Conspira con asombro o pavor quien encarne esta experiencia, porque es una presencia siniestra, terrible, que seduce y religa, es un juego de espejos, uno es reflejo del otro. El cuerpo en la poesía de Olin alcanza el mismo grado de fascinación y terror, como ocurre en la experiencia erótica. El cuerpo se sabe creación, se abre a la realidad con el otro, a toda la infinitud del universo; se consigna en la consolidación del acto sexual y, así, vida y muerte trascienden en la fusión de los cuerpos.

Las cualidades de lo pirofánico se hacen presentes en un misterio que huye hasta dejar una nostalgia de su ausencia; pero, a su vez, se lanza a la cacería en búsqueda de su presa, purifica, condena o salva, traspasa la unión sexual. No es una simple herida que lacera, sino también cauteriza; tampoco es mácula de lo profano, sino lazo que expía todo signo que representa el mal.

En Olin, la trascendencia comienza desde el cuerpo, sacralizado por medio de la palabra, porque es territorio donde precisamente se manifiesta lo sagrado, el cuerpo participa en esta dimensión. Es en la poesía de Carmen Mondragón que lo sagrado se aproxima al hombre, aunque desde lo religioso o lo terrenal se han colocado fronteras entre estos conceptos; es una relación de amor y terror, como si fuera un enfrentamiento. Es poseerse, purificarse de sí mismo, es una sabiduría en la que se puede alcanzar la iluminación, en un tiempo huidizo, efímero e insondable.

No todo lo bueno encarna lo sagrado, ni todo lo malo viene a voluntad del humano, sino que están en el lugar exacto, porque así se ha planteado, como un concilio de los opuestos: la poesía es capaz de roer la oscuridad con luz, dar aliento; es la obra de su fundación al nombrar, porque el universo fue gestado por las palabras; es la capacidad de arrojarse a las brasas sagradas de la creación.

En el acto sagrado erótico, la pirofanía que podemos ubicar en la poética de Nahuí se revela en su corporeidad, en sus partes más ocultas. El erotismo es la conciencia de la desprotección, la desnudez humana; por lo tanto, conciencia de su incapacidad inefable con el mundo, de su provisionalidad por no poder aprehenderse en la experiencia. El ser, sólo con asir el acto de la creación, se alcanza a vislumbrar en la verdad más íntima hasta el punto de la inmólación, al romper la crisálida que pretende transmutar al cuerpo con la poesía; es un acto de fe, entre el abismo y la vida.

En Nahuí, el cuerpo es la materialización del deseo, no sólo carnal. La poesía es la materialización de la palabra iluminada por el umbral de la revelación; ambos cuerpos (material y espiritual) erotizados por el deseo, son una paradójica dualidad. Arraigados en lo más íntimo del ser, tienden a convertirse, invadidos por una posesión destructora desbordada, terrorífica, siniestra, que consume y aviva vínculos instintivos, inherentes al ser humano. Olin nos muestra no sólo la condición finita de la humanidad, sino eternizada en la poesía que para ella es la divina creación de un germen maligno, a la imagen y semejanza del mismo amasijo de un Dios bueno y cruel, que intenta inmólarse para purificarse de sí mismo; es destrucción unívoca para expiarse de su luz y oscuridad.

Después de estudiar la poética de Nahuí Olin, podemos decir que la verdadera poesía provoca una herida profunda al borde de lo sagrado y lo erótico, va más allá de un instante eternizado, se destierra para volver al encuentro consigo misma, en un vislumbre como el asombro generado al abrir los ojos por primera vez, en el nacimiento o ante la muerte.

El erotismo es tan natural como lo es el camino de la muerte, así que no puede negarse el uno al otro, (erotismo-sagrado). Según Bataille (2013), mirar de frente al erotismo implica el estudio

del ser humano por sí mismo y de su realidad sexual. El erotismo es una representación vinculada a la vida humana, un estudio de la contemplación que lleva a la santificación del cuerpo, al conocimiento del propio ser, al saberse poseedor, dueño de sí.

En nuestro intento por deshilvanar los conceptos de lo divino y lo sagrado que fusiona a ambos, dividimos nuestro estudio en cinco capítulos: en el primero, “Pléyades terrestres, rebeldía y transgresión de Nahui Olin” hablamos desde el contexto histórico y social del panorama literario femenino, en una breve semblanza o bosquejo de su memoria, ya que la poesía de Nahui enfrenta los límites de lo subversivo para su tiempo, azarosamente convoca a lo femenino, es agitadora; evoca un momento lozano en la literatura mexicana escrita por mujeres, de principios del siglo XX, como *Concha* Urquiza y *Pita* Amor, quienes se enfrentaron a la sociedad, como Nahui. La expresión de la sexualidad fue la sacudida para desafiar y provocar una ruptura de la tradición poética y a la vez social. Las mujeres de esa época no quieren ser vistas como objeto sexualizado, sino apropiarse de su cuerpo, combatir desde lo más íntimo. Esto es un reconocimiento identitario.

En el segundo capítulo, “Lo sagrado: una búsqueda en solitario”, se demuestra la dificultad de hablar de dicho concepto, porque ello implica describir lo que por naturaleza no se puede asir; es impronunciable, un testimonio suprasensible que se hace visible con los ojos del alma y se abrasa y transfigura con la carne. Más allá de una alta epifanía o una oscura videncia (porque no sólo es un simple estado de contemplación, sino una entrega unitiva), la región-territorio de lo sagrado penetra con la palabra; la poesía tiene un nexos carnal que religa lo uno con lo otro (lo erótico con lo sagrado), se vacían de sí mismos, son chispa primigenia, germen de la creación. La poeta Nahui Olin se aproxima a esta abismal hoguera, se enfrenta a lo desconocido, así se arroja por su fascinación y terror a este fuego evanescente, como ser del instante eterno que va develando en su poesía.

En el tercer capítulo de esta obra, denominado “La oscura lumbrera. La mística y lo sagrado en la tradición poética de España y México”, se aborda la experiencia que aspira a ser interpretada a través de la sabiduría profética. El misticismo será el vuelo sobre

un abismo de realidad suprasensible, que intenta sujetar lo inasible en una lucha espiritual desde el cuerpo, donde la mística es ese fuego, una palabra oscura y ambivalente, por llamarla hermética.

En específico, en dicho tercer capítulo se retoma a los místicos españoles como santa Teresa de Ávila y san Juan de la Cruz, quienes ven al cuerpo como modesta casa de recogimiento, en el que éste es la primera morada creada para el ser. El recogimiento es unión, donde el cuerpo como madero es abrasado por Dios.

Esa visión resulta cercana a la idea que tiene Nahui Olin en su poética de la experiencia espiritual, que es carnal, pues implica a su vez a los sentidos corporales. Asimismo, de la tradición mística mexicana se analiza a Concha Urquiza y a *Pita Amor* que, por la cercanía con Olin, leen a los místicos españoles, más por una necesidad identitaria de encontrar elevación y profundidad en su vuelo espiritual-éxtasis corporal. En Urquiza el alma es una cierva herida en la experiencia divina, y en Amor la imagen del polvo es sagrada, es el recordatorio de la esencia de la existencia, el olvido, la memoria.

Desde lo sagrado de María Zambrano se desarrolla el capítulo cuarto, "Arrobamiento del Eros. Deseo sagrado: una poética de la mística del cuerpo en Nahui Olin". Los pensamientos teóricos de Zambrano y Bataille sirven como punto de partida para comprender este proceso en la poética de Nahui, ya que la poesía cumple el mismo papel que la oración en el místico: es meditación, introspección, una forma de nombrarse para recrearse y traer consigo la aprehensión de lo inefable.

El encuentro erótico como la unión sagrada asemeja al sacrificio, explicado por Bataille como la entrega erótica con el otro. En Nahui Olin, el acto sexual terrestre aspira a ser un reflejo que se funde con lo celeste, el acto misterioso, ya que todo ser abreva en el deseo; por lo tanto, no hay experiencia sagrada sin la fundamentación de lo corpóreo. En Olin, es el erotismo ardiente del misticismo.

Acudimos a María Zambrano en este texto para construir categorías como la irisación, los íferos, la orexis, que es el fuego del deseo divino, la pirofania, que está presente en el fuego sagrado de la experiencia mística; es un fuego inextinguible que impulsa a la transformación, empuja hacia dentro del ser que se resiste y, a la vez, lo desarraiga, para dejarlo caer en el abismo secreto divino.

En el último capítulo, “El fuego cósmico de Gaston Bachelard en la poesía de Nahui Olin”, construimos varias categorías del fuego, con base en el pensamiento del referido autor. Por ejemplo, el de tipo vital que es el que erige, tiene poder porque es simiente y trae consigo fertilidad, como un fragmento del alma universal que envuelve el todo. El cuerpo es vaso espiritual del dolor divino, el cuerpo y el corazón son recipientes circulares del dolor.

Para Bachelard, todo fuego interno es espermático, engendrador, madurador, algo así como un fuego *amnio*. El ser en su condición combustible es causa de la llama a la que invoca y sirve inflamable de simiente a lo sagrado que le posee; es el fuego mítico, como el ave del fénix, por la levedad y capacidad de ascender y autodestruirse. En esta ave ocurre una ascensión que libera, pero autodestruye. Tanto en la tradición mística española como en la mexicana, aparece el fénix como el vínculo entre lo material y lo espiritual, lo efímero y lo eterno, la muerte y la inmortalidad, como la eterna renovación para expiar el alma.



Fotografía: Edward Weston. Retrato de Nahui Olin.

Capítulo I

Pléyades terrestres, rebeldía y transgresión de Nahui Olin

Toda la infinitud del universo puede caber en un solo nombre: Nahui Olin. De virgen perversa a diosa creadora y destructora, de estigmatizada a mito viviente. Ella es la fuerza antagonista de los contrarios que se unen, que seduce y hechiza; por antonomasia es transgresora, es mártir-mística por entregarse a vivir su libertad, a diferencia de quienes optaban por la abnegación radical. Mitos e historias se han contado de ella.

Poco se ha dicho de las escritoras nacidas a finales del siglo XIX que publicaron en las primeras décadas del siglo siguiente,

como es el caso de María del Carmen Mondragón Valseca (8 de julio de 1893 — 23 de enero de 1978), mejor conocida como Nahui Olin. Para Tomás Zurián, destacado restaurador y conservador de arte mexicano, citado en Malvido (1999, p. 79) es una vorágine:

Todas las desviaciones de Nahui Olin están en los supuestos, en el “se dice”. Más que corrupción sexual, yo veo en ella una necesidad erótica de afirmar su existencia. Ella bebía vida del erotismo en la proporción en que mucha gente bebe vino.

En las poetas mexicanas de la época hay una preocupación por su valorización como mujeres, es el caso de Aurora Reyes (1908), Concepción Urquiza (1910), Griselda Álvarez (1913), Margarita Michelena (1917), Emma Godoy (1918), Guadalupe Pita Amor (1918), Margarita Paz Paredes (1922), Dolores Castro (1923), Rosario Castellanos (1925), Amparo Dávila (1928) y Enriqueta Ochoa (1928), poetas contemporáneas de Nahui. Ellas lograron defender su lugar ante los desprecios y mostraron, con humildad, que las mujeres tenían voz, que no eran sólo sentimientos como las describían en las novelas del siglo XIX, estigmatizadas como lloronas y rotas. En un panorama abrupto, las mujeres escritoras de aquella época empiezan a reivindicarse por sí mismas. Adriana Malvido (1999, p. 36), en su libro *Nahui Olin: la mujer del sol*, atisba sobre nuestra autora:

Es posible vislumbrar a una mujer que en los años veinte desafía todas las reglas de “la moral” establecida y las “buenas costumbres” que disfrazan la represión sexual. Con ella nace también una manera moderna de ser mujer, una mujer en libertad, con todo lo que ello supone: escándalo, controversia y rechazo de la familia y la sociedad.

En su *Antología de poetisas*, Héctor Valdés arranca la vestimenta de poesía femenina como pudorosa y recatadamente melosa; denuncia, asimismo, que hasta entonces la poesía se consideraba un oficio masculino: “como todas aquellas actividades públicas que una tradición milenaria había asignado al hombre, divi-

diendo así a la humanidad según los sexos” (1976, p. 6). Mientras, en las primeras décadas del siglo XX, los artistas de vanguardia se esforzaban por provocar, molestar, ofender, escandalizar, al grado de incomodar e irritar a la sociedad de doble moral con vagancias, rarezas, incluso con la ridiculez, para cimbrar cualquier gesto de solemnidad de los círculos literarios.

Nahui Olin logró esto sin la bufonería de la extravagancia de atuendos, manifiestos o actos de presencia; en cambio, se desnudó, así también su poesía arrancó cualquier atavío. Su obra poética es una muestra de la ruptura dentro de la vanguardia, es un estigma dentro de los estigmatizados, una experiencia a solas, sin tradición. Lamentablemente, “la sociedad de los veinte no ve en Carmen a una mujer liberada. Prefieren encasillar sus actos en locura” (Malvido, 1999, p. 79).

Más que un estudio o examen exhaustivo, hoy se requiere revivir a la poesía. Cuántas veces los historiadores o investigadores cercenan la poética de los poetas, la acortan o limitan, incluso la condenan al sentenciarla a simple pila de figuras retóricas. Por eso hoy es preciso desenterrar la palabra viva, para poder analizarla e interpretarla, y entender que la poesía no es discurso vacío, sino que abreva al mismo tiempo con el canto, el lamento, la oración o la plegaria.

Volviendo al contexto de Nahui, podemos localizar un cambio en la concepción de la poesía, visualmente en el verso libre. Los primeros pasos los dio José Juan Tablada, quien publica *Li-Po y otros poemas*, en 1920 y, después, más cercanos al verso libre, los pequeños haikus en *El jarro de flores: otras disociaciones líricas*, en 1922. En esta misma fecha Nahui Olin publica su *Óptica cerebral*. Más adelante *Cálinement je suis dedans (Tierna soy en el interior)* en 1923. En cuanto a este último, Tomás Zurián (1992, p. 53) menciona:

El libro había provocado un escándalo por su estilo abierto, libre y sin prejuicios, editado en un estilo novedoso por la estructuración arquitectónica de los versos —que parecían colgar en sección áurea, de un invisible andamiaje—. Esta edición fue bien acogida entre los escritores de la época, pero su repercusión en el seno de una sociedad hipócrita y conservadora, tuvo consecuencias adversas para la autora y le acarreó el desprecio de las familias “decentes”.

La poética de Nahui se mueve en un territorio donde es posible hallar una fusión entre lo erótico y, a su vez, lo místico. Sus libros anteceden al Estridentismo, única corriente de vanguardia que nació en México y que tomó fuerza a partir de 1922. Esta vanguardia; sin embargo, no la adoptaron los artistas de otros grupos, tampoco Olin, ella forma parte de una poética de vanguardia a solas.

En Nahui, podemos aproximar una divinización del cuerpo humano que la llevó a ser estigmatizada, fue el ruido y espanto que causó en su tiempo como mujer de la perdición, libertina, pavorosa, lo que provocó que así se le llamara por ser libre, como ocurrió también con quienes le sucedieron en el mismo camino. Un ejemplo es la figura que representa al género femenino en el poema “Es una coqueta” en *Câlinement je suis dedans*, donde la poeta se asume como mujer provocadora, libre sexualmente, pero a través de ello se manifiesta lo espiritual. Ella toma este estigma de “la coqueta” para transmutar la carga negativa que contiene una serie de malos atributos, que van desde la exclusión, devaluación, el rechazo, la deshumanización, hasta la aversión. Comienza el poema: “Es una coqueta la que pierde la cabeza / la que va como yo sin saberlo / gustándose todas las veces que la miran” (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 145)¹.

Lo que empezó como un acto de rebeldía en Nahui Olin, por la fascinación de su cuerpo y la lucha por poseerlo, detonó inconscientemente un proceso de autoconstrucción de la identidad, la revaloración de la figura femenina, en esos tiempos duros donde era difícil ser mujer, y más si se trataba de una poeta, en un mundo machista encerrado en sí mismo, que no permitía el paso a las mujeres, sobre todo si eran de provincia.

Quienes la miran a la luz de los noventa, como el historiador Antonio Saborit, citado en Malvido (1999, p. 79) la ven de otra manera:

... la reputación de Nahui Olin en la sociedad capitalina de los años veinte o, más bien, entre quienes sabían de ella y su familia porfirista, se desprendió de sus imaginadas, más que reales, costumbres sexuales. Este recuerdo vivió por años en la memoria de amigos y contempo-

¹ Todas las citas pertenecientes a los poemas de Nahui Olin corresponden al texto de Patricia Rosas Lopátegui denominado *Nahui Olin. Sin principio ni fin. Vida, obra y varia invención* (2011).

ráneos. No debe costar trabajo entender que una mujer, por el hecho de vivir sola y ser divorciada, reuniera con facilidad todo tipo de famas. La intolerancia, ya se sabe, tiene sus constantes.

La obra de Nahui Olin representa en un sentido rebeldía, transgresión, desobediencia, vía que trazó para seguir un camino de sacrificio y búsqueda en solitario. Esto sirvió a la vez como trascendencia del cuerpo y la voz de principios de su generación. Esta poeta no sólo destaca en la escritura, sino en la docencia y en la pintura. Fue, además, musa inspiradora y modelo de grandes pintores (Manuel Rodríguez Lozano, Diego Rivera, Dr. Atl, Roberto Montenegro, Rosario Cabrera, Adolfo Quiñones, Alfredo Ramos Martínez, Jean Charlot, entre otros) y fotógrafos (Tina Modotti, Antonio Garduño y Edward Weston). Nahui tenía una visión crítica del aciago panorama de la mujer, como se observa en el siguiente poema escrito a sus diez años de edad, “Incomprendida”:

— ¿Pero qué digo?, soy feliz y no lo soy. ¿Por qué no lo soy? No soy feliz porque la vida no ha sido hecha para mí, porque soy una llama devorada por sí misma y que nada puede apagarla, porque no he vivido con libertad la vida privándome de los derechos a saborear los placeres, siendo destinada a ser vendida, como las esclavas en otros tiempos, a un marido. Protesto, a pesar de mi edad, por quien está bajo la tutela de los padres— (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 162).

En México, las mujeres de aquella época fueron marcadas o curtidas por la Revolución y la Cristiada. Incluso el padre de Nahui, Manuel Mondragón, fue uno de los militares que se sublevaron en contra de Francisco I. Madero en la Decena Trágica, junto con Bernardo Reyes, padre de Alfonso Reyes y Félix Díaz, sobrino de Porfirio Díaz.

Por esta época empieza a ser más frecuente la figura femenina en la literatura y el arte. Una de las preocupaciones constantes de las mujeres fue el silencio ancestral, impuesto para ellas durante los siglos pasados. Por eso se erigen las voces libertadoras

de las mujeres que han dejado testimonio en esta generación y las venideras. Nahui revela el patriarcado empoderado desde lo divino como en lo terrenal:

El crimen macho de las generaciones es engendrar el espíritu y la carne, y dentro de la carne el espíritu, y de la carne y el espíritu a la humanidad, que es la vergüenza de una impotencia, en su forma más humillante. —Nacemos para justificar la dependencia de una fuerza— y es testimonio de inferioridad. —Somos un imposible y llevamos dentro una tormenta, una descarga eléctrica, destinada a poner nuevas fuerzas en movimiento. Y son fuerzas que entran en el movimiento continuo de los Cosmos— (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 61).

El panorama casi yermo de mujeres poetas, surge como reclamo y rechazo del campo hostil cultural que no las tenía contempladas ni las reconocía. En cambio, era un territorio privilegiado y priorizado por la crítica literaria para los hombres en México. La historia literaria se olvidó de las mujeres que no pertenecían a ningún grupo literario, primero por ser organizaciones exclusivas y cerradas para hombres y, segundo, porque ellas eran autónomas, juzgadas por constituir un movimiento propio.

Para Homero Aridjis, Nahui significó una revelación, lo que tanto guardó para sí mismo durante muchos años, hasta que relató el encuentro que tuvo con ella a los veintiún años de edad:

Un atardecer de 1961 me encontré con una mujer muy extraña en la Alameda. Tenía el pelo pajizo y los ojos verdosos enrojecidos. Estaba moviendo la cabeza en círculos y miraba de frente al sol. Me acerqué a ella:

¿Qué hace?

Estoy metiendo al sol.

Oiga, pero le va hacer daño a los ojos.

No, todos los días saco al sol, me lo llevo por el cielo y después lo meto.

En ese tiempo, yo estaba fascinado con los personajes poéticos de algunas obras literarias, especialmente del

romanticismo alemán, como los del libro *Las hijas del fuego* de Gérard de Nerval, y al encontrarme con esta mujer, pensé que era una de ellas, pero viviendo en mi ciudad. Siempre andamos buscando la poesía en otra parte y en otra lengua, pero cuando la tenemos enfrente de nosotros no la vemos, nos pasa inadvertida, me dije [...].

El cuarto enorme, de techo alto, olía a gato, a rancio, a hambre y soledad. Ella empezó a mostrarme sus cuadros entre *naif* y un poco alucinados, parecidos a los que yo vería después en Saint Rémy, Francia, en el hospital donde estuvo Van Gogh. Luego me enseñó fotos de sus desnudos cuando joven, fotos y más fotos de sus desnudos. Yo no sabía el propósito de aquella exhibición privada, pensé que estaba tratando de seducirme con su pasado, con el cuerpo que había tenido, con sus recuerdos e imágenes. Lo que me tranquilizó fue que mostraba las fotografías con inocencia, con naturalidad.

Estaba orgullosa de su cuerpo, pero había algo de inocencia en la manera de mostrarlo. Para ella parecía natural decir: “mira mi rostro qué bello era, mira mi pelo qué hermoso...” y eso me intrigó mucho. Era como si aquellas fotos fueran su biografía, su pasado.

Y con esa misma inocencia y naturalidad me contó las historias de sus amantes, algunos de ellos muertos, algunos de ellos conocidos [...] Nahui Olin es el tipo de personajes que la sociedad destruye porque es de una inocencia totalmente desinhibida, sin compromisos, sincera. Una persona como ella se presta a todos los abusos de los hombres, porque mantiene esa inocencia dentro de su cuerpo. Muchos me advirtieron que cómo entablaba amistad con alguien así, pero algo intuitivo me guiaba a dejar fluir en encuentro sin temor. Me di cuenta de que el ambiente cultural en el que vivimos le tiene miedo a la locura verdadera. Tendemos a convertir en estatuas a todos los personajes de la historia patria, pero nunca reconstruimos a los seres humanos.

El encuentro fluyó; horas enteras hasta la madrugada, en las que Nahui me contó casi toda su vida. Daba la

impresión de mucha soledad, de esas soledades terribles acompañadas por la pobreza. Recuerdo que tuve hambre, pero no importó, sentí que estaba dentro de una novela y ella era un personaje (Malvido, 1999, p. 135).

Nahui se permitió abrirse paso donde estaba vedado para las mujeres, un universo cerrado, como dice Gloria Vergara (2007, p. 19):

La mujer ha ido de la autocrítica en el entorno social, a la reflexión del mundo y de su ser. La mujer se ha visto como parte del mundo y ha sido capaz de llevar su canto a los límites de lo mítico.

Así, encarna la belleza de la medusa que, al verse en el espejo del tiempo, se petrifica y queda suspendida dentro de sí, se desdobra, contempla una condición social de desiguales, se abre. Nahui es una llama, es el fuego de Prometeo que se entrega a los hombres para ser luz, inteligencia, soplo que funde el creador con lo creado; revela su posición de mujer, se erige y puede criticar la injusticia del poder, la violencia de ese poder inhumano, el patriarcado en todos los niveles, desde lo celeste a lo terreno. Y, como condición de lumbre, a su vez es combustible que aviva el estallido, el deseo del cuerpo.



Fotografía: Edward Weston. Retrato de Nahui Olin.

Capítulo II

Lo sagrado: una búsqueda en solitario

Lo sagrado y lo profano

Es necesario saber que Nahui Olin concibe en el mismo cordón umbilical lo sagrado con lo profano, hitos contenidos en el erotismo de su poética; ambos convergen recíprocamente, son lo uno y lo otro, más allá de lo carnal y lo espiritual. Entre éstos el vínculo es el “arte es hacer de las cosas vulgares, cosas únicas de expresión y de carácter” (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 59). Para la poeta, el cuerpo es objeto de veneración; la desnudez y el sexo son naturaleza esencial al ser humano que se consagra con la bendición divina.

Olin arranca todo carácter negativo de lo que se cree impío por ser el cuerpo terrenal, mundano. Lo transmuta:

No hay nada más interesante que el mundo que llevamos dentro— no hay nada más ilimitado que nuestro espíritu, y no debemos buscar ninguna otra fuerza o potencia para vivir o para producir: hay que fecundar en sus propias entrañas y dar a luz (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 61).

Todo lo que parece ser sagrado tiene fuerzas ambivalentes, antagónicas: se le teme por ese trasfondo ante lo prohibido, doble aspecto de creador y destructor, se rehace o se sacrifica, rompe lo cotidiano para renacer, como lo ha hecho notar Roger Caillois (1984, p. 33):

En el fondo, lo sagrado suscita en el fiel exactamente los mismos sentimientos que el fuego en el niño: el mismo temor de quemarse, el mismo afán de encenderlo; idéntica emoción ante lo prohibido, igual creencia de que si conquista trae fuerza y prestigio —o herida y muerte en caso de derrota—. Y así como el fuego produce a la vez el bien y el mal, lo sagrado desarrolla una acción *fasta* o *nefasta* y recibe los calificativos opuestos de puro e impuro, de santo y sacrilegio, que definen con sus límites propios las fronteras mismas de la extensión del mundo religioso.

Ésta es la fascinación del cuerpo que se propone descubrir Nahui Olin. Para ella hay una reivindicación, una batalla constante; consagra el cuerpo a la divinización, no sólo el alma como los místicos (refiriéndonos a los religiosos que se laceraban para tener visiones, por la vía mística en la Edad Media). Éstos, para encontrarse con la redención, despreciaban las tentaciones, todo aquello referente a la corporalidad y la sexualidad; para no caer en ellas, se les evitaba. En ese testimonio, lo impuro se desvalorizaba y lo femenino quedaba excluido y despreciado.

Ante esta problemática gestada o impuesta desde las fundaciones de muchas culturas, la poeta mexicana Nahui Olin empieza a cuestionarse y concilia estos dos mundos, revela lo otro, la otra

cara que siempre se consideró aparte: lo divino y lo mundano son necesarios entre sí. Esta valoración había sido poco explorada en el contexto histórico en que se ubica nuestra poeta, quien proyecta el cuerpo a través de esos dos conceptos y lo convierte en el centro.

Para Nahui Olin el cuerpo es templo, no herejía, digno de devoción como una forma de libertad humana, es una búsqueda para la salvación. Desencadenante, el cuerpo sagrado se funde en unidad con la poesía, para alcanzar la perfección espiritual en lo sublime. Así, la fascinación del fuego sagrado se materializa en el lenguaje, no sólo como parte de la comunicación del habla cotidiana, sino como instrumento para dar valor al nombrar y crear conciencia del que nombra en su papel en el mundo y de sí mismo.

La poesía

Heidegger, en *Arte y poesía*, percibe al poeta como un instrumento o: “médium que está entre los dioses y los hombres, y la esencia de la poesía es la convergencia de la ley de los signos de los dioses y la voz del pueblo” (1985, p. 31). La verdadera poesía mana de la palabra increada: es a lo que aspira el poeta, a decir el poema no dicho. Lo que detona la chispa para dar vida al poema es el espíritu, la inteligencia como el fuego sagrado de Prometeo.

La poesía sagrada es clamada desde el origen de los tiempos: en el principio era el poema, Dios nombró para dar vida, las palabras se hicieron carne, en ese momento surgió la poesía. Es precisamente la epifanía, la irrupción del mundo sagrado a la vida humana, donde lo invisible se hace visible, palpable. En Olin, su poética se abrasa con la revelación al fuego, como se puede ver en el poema “La dinámica inextinguible del motor de fuego que produce luz”:

—El sol— la dinámica inextinguible del astro de fuego en sus irradiaciones de luz sobre todo lo que su potencia alcanza, es la maravillosa vida de los mundos, de los seres, de las últimas partículas, de los átomos que gozan amorosamente la penetración de esos rayos luminosos... y es esa luz de amor cerebral que envuelve todo en belleza, de esa luz producida por el fuego del motor de dinámica inextinguible

que parece en su monumental fuerza encarnar el humano espíritu, que posee un extraño e ilimitado amor cerebral libre de leyes y de obstáculos, que envuelve todo lo bello, lo inconmensurable y lo ínfimo de los espíritus, de los cuerpos, de las cosas, de los átomos que gozan intensamente y amorosamente la penetración de sus rayos luminosos, y es esa luz de amor cerebral que envuelve todo de belleza de esa luz producida por el fuego del motor incomprensible del espíritu (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 66).

En la oscuridad en que se gesta el universo de Nahui Olin nace el fuego como inteligencia abrumadora; es a la vez destructivo y regenerador, es luz y vida. Si el fuego purifica, puede hacer que renazca la vida; todo se consume con la voracidad de Dios en ese encuentro inexplicable de lo numinoso: “pues si de *omen* se forma *ominoso*, y de *lumen*, *luminoso*, también es lícito hacer con *numen*, *numinoso*” (Otto, 2005, p. 14).

La poesía alumbra lo que encierra el mundo, deja entrever esa verdad que el poeta podría conjurar con la palabra inspirada. Aquí se encuentra su labor de hacedor, es visible la esencia de las cosas. Nos referimos a que el poeta transfigura todas esas visiones de su época porque: “la poesía se quedó a vivir en los arrabales, arisca y desgarrada, diciendo a voz en gritos todas las verdades inconvenientes; terriblemente indiscreta y en rebeldía” (Zambrano, 1996, p. 14).

Por ello, su carácter testimonial también es reflejo simiente de las fundaciones de los pueblos, a imagen y semejanza del destino de su tiempo. Así, para Heidegger: “la poesía es el fundamento que soporta la historia” (1985, p. 139) y para Octavio Paz: “la historia es el lugar de encarnación de la palabra poética” (1972, p. 186). La poesía es súbita manifestación evanescente, es el estado de estupor, que produce el acto de la creación. En la iluminación, la poesía es creación, revela un lenguaje claro, es el sendero de lo divino: “el corazón del tiempo, el corazón omnipresente de Dios que todo lo mira: el corazón del tiempo recoge el palpar de la eternidad, en abrirse de la eternidad. Y el tiempo fluye como río de la eternidad” (Zambrano, 1977, p. 127).

Es el presente del poema, el que logra niveles de trascendencia donde los ojos no sólo ven sino tocan, las manos comienzan a ver; donde las realidades son más vastas en armonía con el uni-

verso. El poeta debe ordenar el caos de la creación, volver al origen en un presente constante. Pero existe una diferencia abismal de la verdadera poesía, en la concepción de Paz (1972, p. 14):

No todo poema —o para ser exactos: no toda obra construida bajo las leyes del metro— contiene poesía. Pero esas obras métricas ¿son verdaderos poemas o artefactos artísticos, didácticos o retóricos? Un soneto no es un poema, sino una forma literaria. Excepto cuando ese mecanismo retórico —estrofas, metros y rimas— ha sido tocado por la poesía. Hay máquinas de rimar, pero no de poetizar. Por otra parte, hay poesía sin poemas; paisajes, personas, y hechos suelen ser poéticos: son poesía sin ser poemas.

En la poesía ocurre un pacto poético, sinestésico, es audible lo inaudible. La imagen poética es el instrumento para encarnizar los sentidos, el ser está constantemente revelándose, la palabra es el vehículo por donde se manifiesta lo divino; por ejemplo, ocurre el abrasarse en la llama, posible en el acto erótico, así lo nombraba Paz: “el erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora” (2014, p. 10). Esto claramente se contempla en lo intangible del ascenso de la poesía mística, que funde una experiencia epifánica por la cual se alcanza el estallido de la iluminación. En esta búsqueda secreta: “para realizar su ascenso, el alma debe disfrazarse” (1968, p. 58) sugiere Ramón Xirau.

El disfraz

Disfrazarse, desde el punto de vista religioso, significa la austeridad del ascetismo; evadir todo lo que pueda afligir al alma: esconderse de la carne, librarse de los demonios carnales como un castigo para pagar penitencias y alcanzar así la consagración. Porque todo ser aspira al llamado de ser nombrado por Dios (lo divino).

Condenado a la miseria estaba el desprecio del cuerpo en las tres religiones monoteístas: judaísmo, cristianismo e islam, que percibían con horror a las pasiones corporales; así también, en el medioevo con la Santa Inquisición y sus métodos de tortura para culpar,

juzgar, satanizar y condenar al cuerpo como herejía. Fue mal visto el cuerpo como una tumba, una cárcel, el medio corrosivo del alma, más que un templo de liberaciones, más que reconocer su naturaleza. En contraposición a este pensamiento María Zambrano (1996, p. 61) afirma que: “la carne por sí misma, vive en la dispersión; mas por el amor se redime, pues busca la unidad”. Para esta filósofa, el cuerpo es unión con lo sagrado. En su pensamiento no se concibe la estigmatización del espíritu a través de la enajenación del cuerpo, sino que logra marcarse con la llaga de la palabra divina.

Para los griegos la poesía era la carne hecha verbo, palabra, por lo tanto, herejía. Dice Zambrano (1996, p. 47): “la poesía ha sido en todo tiempo, vivir según la carne. Ha sido el pecado de la carne hecho palabra, eternizado en la expresión, objetivado”. En muchas culturas, para que haya un equilibrio o pacto con lo divino, es necesario un sacrificio religioso; por lo tanto, se establece un compromiso para rechazar las tentaciones de lo mundano, limitándose a marcar fronteras entre la santidad y la transgresión social que implica lo profano.

Pero, precisamente, el resultado de la relación del cuerpo con lo divino es la revelación, la reconciliación entre ambos, el descender de lo divino hasta la carne. El estado de contemplación se encuentra en la redención, tanto al ascender el cuerpo o desprenderse una realidad, que es la verdad misma, como el bajar de lo divino al cuerpo. Ambos, en unión, se abandonan de sí; se reconocen y funden sus semejanzas con el otro, sin esfuerzo, atravesando la tierra y lo sagrado, su cuerpo propio. Penetra un cuerpo en el otro, es la imagen que toca el espejo; hablamos de una liberación entonces, es la ligereza al poseerse. Se abren, se hacen sentir, llevan a despojarse sin ataduras con lo divino y les es entregada la epifanía, manifestación sobrepasable, visible en quien la mira, es la: “llama que purifica a la par la realidad corpórea y la visión corporal también, iluminando, vivificando, alzando sin ocupar por eso todo el horizonte disponible del que mira” (Zambrano, 1977, p. 51). Lo sagrado convierte en revelación todo lo que toca, en vida. Así también, esa llama fresca se extingue, deja la certeza de lo quemado, la huella de la verdad que queda a su paso.

Una revelación así ocurre con la poesía, depende de la conversación que pueda realizar cada quien con su alma. El poeta es el

mensajero para llegar a ser el que recibe ese mundo que le rodea y engendra cara a cara, el llamado a lo sagrado en un instante del deslumbramiento: “todo poeta es mártir de la poesía; le entrega su vida, toda su vida, sin reservarse ningún ser para sí, y asiste cada vez con mayor lucidez a esta entrega. Y tan íntima es su convivencia con las fuerzas divinas que engendran el delirio” (Zambrano, 1996, p. 43).

Todo aquello que se reconozca terreno de lo impuro, desde lo religioso está marcado con límites, no se le considera en comunión con nadie; el poeta estigmatizado se ve con repugna, es un marcado para esquivársele; evadirse de su germen de profano que puede corromper a los otros, transgredir las normas impuestas por ellos, porque al juntarse con éste vendría la desgracia, las calamidades. Así fue considerada la poesía como profana, pero para Zambrano: “poesía es vivir en la carne, adentrándose en ella, sabiendo de su angustia y de su muerte” (1996, p. 57). Esto es palpable en el siguiente poema, en el que el volcán Iztaccíhuatl es la alegoría de la mujer:

Bajo la mortaja de leyes humanas, duerme la masa
mundial de mujeres, en silencio eterno, en inercia de muerte,
y bajo la mortaja de nieve—
son la Iztaccíhuatl,
en su belleza impasible,
en su masa enorme,
en su boca sellada
por nieves perpetuas,—
por leyes humanas.—

Mas, dentro de la enorme mole que aparentemente duerme y sólo belleza revela a los ojos humanos, existe una fuerza dinámica que acumula de instante una potencia tremenda de rebeldías, que pondrán en actividad su alma encerrada, en nieves perpetuas, en leyes humanas de feroz tiranía.— Y la mortaja fría de la Iztaccíhuatl se tornará en los atardeceres en manto teñido de sangre roja, en grito intenso de libertad, pues bajo frío y cruel aprisionamiento ahogaron su voz; pero su espíritu de independiente fuerza, no conoce leyes, ni admite que puedan existir para regirlo o sujetarlo bajo la mortaja de nieve en que duerme el Iztatzihuatl [sic] en su inercia de muerte, en nieves perpetuas— (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 64).

Nahui Olin era mujer insumisa, desafiante, original, *avant la lettre*, anticipada a su tiempo. A pesar de ser considerada/tachada como la niña indecente, la pavorosa, la descarriada, se opone y rompe con el ideal cultural de mujer callada y abnegada. En aquel tiempo las mujeres intelectuales buscaban liberarse del pensamiento cristiano que imperaba en la sociedad, con el cual se pretendía el orden con reglas morales, impuestas con idealizaciones divinas; por ello, Nahui es satanizada como “de la mala vida”, la extraviada del camino.

Más que un disfraz, o etiquetas morales, es necesario dejar claro que en la imagen hacen resonancia todas esas adjetivaciones de lo profano, nombrado por Octavio Paz como la figura del “libertino”. Éste no se concibe con lo divino, niega lo sagrado, vive de la simple experiencia carnal: “no hay unión entre religión y erotismo; al contrario, hay oposición neta y clara: el libertino afirma el placer como único fin frente a cualquier valor” (2014, p. 24). Aunque Nahui Olin fue vista como una libertina por la sociedad de su momento, esta figura no está presente en su poética.

De acuerdo con Olin, no se debe abandonar el cuerpo para ascender a lo divino; ella hace un santuario del cuerpo, no se castiga ni martiriza en paroxismo para abandonar su corporeidad. Zambrano podría responder: “porque ese don de la poesía no es de nadie y es de todos. Nadie le ha merecido y todos, alguna vez, lo encuentran” (1996, p. 46). En la visión de Olin, para purificarse es necesario una catarsis sexual; ésta, en su caso, es una fuerza indomable que comulga con lo divino. Como lo podemos ver en el poema “Insaciable sed”:

algo de sangre, —
algo de carne
o algo de espíritu—
que sirven de juegos intermitentes a la sensibilidad
de mi materia.
Y mi espíritu tiene siempre loca sed—
pero loca sed
de él mismo—
de crear
poseer

y destruir otra creación de mayor magnitud
 que la que destruyó,
 y mi espíritu tiene
 loca sed que nunca se extinguirá, porque su
 personalidad única no permite comunión o
 posesión alguna, de igual magnitud
 (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 57).

La poeta posee a las palabras, porta la divinidad dentro de su infinito, y alza a la creación que invoca; se completa bajo un todo del lenguaje ciego ante la luz de su aliento al nombrar. No puede meditar en la unidad de la magnitud de lo creado, lo destruye para empezar de nuevo, en una búsqueda cíclica sin tregua, para reconocerse en lo otro, dentro de su propia destrucción; así logra asirse como afirma Zambrano: “el poeta vive según la carne y más aún, dentro de ella. Pero la penetra poco a poco; va entrando en su interior, va haciéndose dueño de sus secretos y al hacerla transparente, la espiritualiza. La conquista para el hombre, porque la ensimisma, la hace dejar de ser extraña. Poesía es, sí, lucha con la carne” (Zambrano, 1996, p. 62).

Nahui toma la voz de la propia divinidad, posee la creación con la poesía; se entrevé en ese punto de irisación. Son breves los espejismos de lo sagrado, es un instante poseído, fugitivo y eterno, Dios es un personaje amorfo, asexual. Eso es nuevo en la poesía mexicana de la época, mana sin cesar del delirio de su propio nacimiento en la poética de Nahui. Dios nace penando por sentirse inacabable, vive todas sus muertes para volver de nuevo a renacer. Principio y fin están presentes en cada génesis, es como el fuego que deja la lлага que se abre hacia dentro. Es el primer soplo divino que alimenta y envuelve y a veces vislumbra la sombra o la centella de aquel aliento primigenio de lo que alimentó un día, para con los otros, con su existencia; por eso el vacío de la voz lírica, al darlo todo por los otros, vuelve a retornar llamándolos:

Y en vano,
 en esos mundos nuevos
 que voy creando sin cesar,
 en las cosas
 en los elementos

en los seres, les propaga voluptuosamente caricias de apreciación exterior, las penetra, las palpa en su carnosidad y las muerde hasta beber su sangre sin conseguir más que una

grande locura de insaciable sed.

Y de esa sed admirable nace el poder creador—

y es fuego que no resiste mi cuerpo, que en continua renovación de juventud de carne y de espíritu, es único y es mil, pues es insaciable sed.

Y mi espíritu y mi cuerpo tienen siempre loca sed (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 57).

Carmen Mondragón, como Nahui Olin¹, retoma su nombre del término náhuatl *Ollin*, presente en este poema, que es el símbolo de emanación constante, movimiento perpetuo, dual, la suma de los opuestos es el centro de las fuerzas contrarias, son los cuatro soles anteriores unidos a este quinto sol, al centro del *Ollin* permanece la eternidad mutable del destino del ser, es energía creadora.

La sangre surge en este poema como despojo y deshecho del cuerpo, más que cuerpo, es materia que fluye para retornar a la vida, la sangre es el líquido con el que se funde, punzan sus palabras y se consumen a sí mismas en versos libres. La voz lírica se va construyendo y destruyendo, es alfa y omega para reconocerse en su discurso, al parecer su dimensión es infinita, por eso su constante repetición, insaciable y voraz del hálito creador que no basta su sed. Su amplitud es desmedida, representa la voz divina, brota de un constante renacer. La imagen divina se concibe en otros desde su propia voz. No hay antes y después, presencia. Esto se traduce en la astrofísica como las ondas gravitacionales predichas por Albert Einstein, presentes en la poética de Olin, un ejemplo, es “Expansibilidad”:

La ley que interiormente tortura nos da, es la ley de la expansibilidad del espíritu. y el espíritu es tan intenso, tan potente, y de creación continua estupenda tan completa y admirable que penetra y abarca todo sin limitaciones, hasta lo desconocido, y del éter que nuestros pulmones no resis-

¹ Aunque Nahui usó el término náhuatl *Ollin*, con el que la llamaba el Dr. Atl, siempre firmó como Olin, con una sola “l”.

ten, regresa al raquítico mundo con creaciones tremendas que la humanidad no alcanza a comprender (...) la expansibilidad del espíritu en ambición de crear sin límites al par de su propia sustancia, abomina, en su tortura de aprisionamiento, estos ridículos elementos, luz, fuego, agua y tierra, que amenazan sin cesar nuestros cuerpos sirviéndoles de jaula matizada de colores fascinantes, pero también de la cual se ríe nuestro espíritu en su expansibilidad que espera impasible la destrucción inevitable de la envoltura que lo comprime (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 66).

Para Nahui Olin no existen los excesos, es la conciencia del delirio inagotable, la voracidad de su ser por existir, por querer ser. Continua vastedad, se agarra de los otros para construirse, edificarse con el exterior. La suya es una obra inacabada porque nunca tendría término su creación, es la manera de salvarse, si al purificarse puede hacer que resurja la vida, la voz lírica es un constante abrirse paso, para seguir su curso. La respuesta que encara no tiene que ver sólo con la poeta que se contempla a sí misma, sino que se desvive por los otros, es una suerte de oquedad del molde, horma divina; así lo nombra Zambrano (1996, p. 103):

Es mejor que Dios sea él mismo: criatura originalísima, cuyo molde ha fundido después de su creación, y Dios a la vez; producto del molde y hacedor del molde. Así además adquiere la seguridad de que nadie más va a usarlo, pues el que hizo el molde, está decidido que así sea.

Lo sagrado

En Nahui Olin se reconoce lo erótico sin ser opuesto de lo divino, ya que valora el origen sexual y natural humano, en su poética ocurre un análisis que se efectúa a partir de la relación-pacto entre Dios y el ser, donde el cuerpo es consciente de que brota esa fascinación y misterio por el umbral de la divinidad, reúne lo eterno con lo finito; la única vía de acceso entre estos, es la aprehensión de ambos con la palabra.

Para Zambrano, lo sagrado se devela en el lenguaje también con la poesía, hablamos entonces de una arquitectura de la palabra en el verso, se labra un cuerpo que se revela en la escritura, las voces al tacto con lo sagrado son maleables. Con ello se llega al: “conocimiento puro, que nace en la intimidad de ser, y que lo abre y lo trasciende, ‘el diálogo silencioso del alma consigo misma’ que busca aún ser palabra, la palabra única, la palabra indecible; la palabra liberada del lenguaje” (Zambrano, 1977, p. 58).

El lenguaje está ligado a las manifestaciones de una verdad, es intermediario de esa distinta realidad que es lo sagrado. Así, lo divino responde a la invocación con el clamar o en el conjuro; se manifiesta lo sagrado, se cubre disfrazado, carga con lo sacro: definido a voluntad por la concepción humana y reside desde su perspectiva, a merced de su imaginación.

En Olin, el cuerpo es el vínculo con lo trascendente. Lo sagrado es a su vez el estudio del ser en su totalidad. De éste emerge el germen de la angustia de la existencia humana, que necesita rebasar su condición finita, su ser cárnico. Para la poeta no es suficiente terminar en despojos de polvo y ceniza, sino quedar prendida a lo sagrado, beber al otro con un hálito divino, abismarse para ser inconsumible por el tiempo.

Por ello, su palabra se vuelve cíclica, para transmigrar el cuerpo en vida-muerte-reencarnación-liberación. La causa de esa conciencia concibe a lo sagrado que encarna un diálogo permanente con el ser; ambos se interrogan, es preciso buscar una respuesta de sus orígenes y destinos:

... mas lo que se vislumbra, se entrevé o está a punto de verse, y aun lo que llega a verse, se da aquí en la discontinuidad. Lo que se presenta de inmediato se enciende y se desvanece o cesa. Mas no por ellos pasa simplemente sin dejar huella (Zambrano, 1977, p. 14).

Como vínculo de la poesía, la poeta vuelve su vista hacia la condición humana, su escritura es una labor de equilibrio suicida entre el abismo y la vida. La autora tiene la sensibilidad de descender en el abismo con la carcoma del dolor y el sufrimiento; exorciza los demonios de sus emociones infrahumanas y, a su vez, lidia

con la memoria de su tiempo, las voces de su época que permea. La poeta hace de la injusticia, hoguera; su ser se vuelve pira de sacrificio, se autoconsume en ese sacrificio de la experiencia divina. Por sí misma la poesía es alegoría, se reconoce por lo indecible, parte de lo sagrado y se vuelve materia viviente.

Para María Zambrano, el ser se aproxima a Dios con lo sagrado, pero también Dios se acerca al ser para completarse, en un arrebatamiento místico, íntima con la poesía. Es necesario que uno aclame al otro, para conciliar sus realidades, para derramar su vida en el otro:

... ya que la vida es como sierva dócil a la invocación y a la llamada de quien aparece como dueño. Necesita su dueño, ser de alguien para ser de algún modo y alcanzar de alguna manera la realidad que le falta" (Zambrano, 1977, p. 58).

Sólo en esta unificación puede lograrse lo sagrado, en la inteligencia que nace del albor de esa intimidad con lo divino. En el diálogo silencioso del alma ocurre una transformación: "es la palabra interior, rara vez pronunciada, la que no nace con el destino de ser dicha y se queda así, lejos, remota, como si nunca fuese a volver" (Zambrano, 1977, p. 93).

Y es que no es suficiente con el lenguaje común para esta experiencia unitiva, las palabras nunca llegan a decir la manifestación sagrada de quien despierta, se abre en una ensoñación: "poetiza, ama, diviniza" (Paz, 1972, p. 142). Renace la vida, comienza a ser de nuevo para aquél, como el niño que se asombra y no teme en el instante, al nombrar:

... la que no se dice porque el decir la desdeciría también al darla como nueva o al enunciarla, como si pudiera pasar; la palabra que no puede convertirse en pasado y para la que no se cuenta con el futuro, la que se ha unido con el ser (Zambrano, 1977, p. 89).

La poesía es sopro vivificante, como dice Zambrano, la poesía es engendradora del fuego de la inteligencia que fue abandonado por lo sagrado y es abrasado por el aliento divino. Más que aban-

dono al ser, queda a la merced de la redención, el alma nace, brota, rompe el revestimiento, el ser deja de ser prisión del cuerpo, más que simple piel. El cuerpo nombra para dar imagen y semejanza desde su entendimiento, lucha en el desierto de voces: “y que un ser divino esté muriendo siempre. Y naciendo. Un ser divino, fuego que se reenciende en su sola luz” (1977, p. 132).

La angustia

Lo sagrado es como el fuego al ciego, sabe que existe porque lo siente, si lo toca, quema, y éste puede hacer sentir su ardor, su peso que mana oscuro del universo entero. Pero la oscuridad no significa la nada, sino germen, creación, la vida se gesta desde la oscuridad. Por eso la angustia, el pesar y hasta la agonía de quien tiene fe, porque todo ese peso del universo que lleva cada uno dentro es indecible, desde el Dios que habita en cada uno, dentro, como una flama. Esa angustia de vida se trasmuta en Nahuí Olin:

La amargura esencialmente humana está en el excesivo pensar, y no poder intensificar en las más poderosa forma de expresión —en vibraciones eléctricas— en conmoción brutal sobre los seres, transmitiéndoles en esta transformación de materias y fuerzas, átomos absorbentes a los poros de sus organismos, traduciéndoles la fuerza asombrosa del dinamismo cerebral que consume la materia y obtiene mayor desarrollo en lo llamado inteligencia o más bien fuerza equilibrada maravillosamente —unión de potencias distintas, de un perfecto nivel y relación común, formando una totalidad de una matemática desconocida, sin graduación ni cifras, en la que cada observación, cada reflexión es un logaritmo multiplicado por sí mismo reproduciendo a su vez nuevos números de una resultante incalculable— (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 58).

En el poema “Mi alma está triste hasta la muerte”, escrito en la infancia de Nahuí, cuando tenía diez años², la poeta se asombra por la

² Nahuí seguramente retomó y corrigió el texto cuando la monja francesa Marie-Crecence le regresó todas las cartas que le había enviado desde París cuando era niña.

angustia de su alma, aprisionada en su cuerpo, quiere que ascienda, para alcanzar la luz, pero al apresurarse, se consume, en fuego sobrehumano, en pena. Ella vive de sus visiones, en Nahuatl ocurren los arrebatos, el ascender, pero no sin su cuerpo, porque como todo ser vivo se es dependiente al cuerpo, al organismo, que le está entregando la vida: “a menudo siento que mi inteligencia se agranda, se llena de sonidos divinos, es entonces, cuando siento mi pobre existencia demasiado débil y pequeña para contener un mundo, una intensidad espantosa” (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 165).

La inteligencia aquí se vuelve sinónimo del alma que está atrapada en un cuerpo, que recibe un llamado por parte de sonidos divinos para ascender, agrandarse: “desgraciadamente, ella se siente prisionera y el dolor la golpea hasta la muerte” (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 165). Entre esa resonancia de voces que la llaman para ser parte de ellas, siente su finitud, se reencuentra con su ser: “cautiva, sus pasiones se redoblan, sus cuerdas se hacen más vibrantes” (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 165). Y forma parte de esas vibraciones vitales, como una temblorosa luz que no llega a dejarse ver, la inteligencia-alma comienza como un fulgor irisado, se va anunciando su desprendimiento, hasta mostrarse en un conjuro profético como criatura doble: luminosa y casi corpórea, se vislumbra, al punto álgido de distinguirse, se aparece y se esconde: “y loca por todo lo que no puede disfrutar, quisiera quebrar estas paredes que la oprimen, estas cadenas que la retienen” (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 165).

La poeta quiere romper las cadenas humanas que la detienen para dejarse ir a la suerte y volverse huella-estela, su palabra es testigo del desamparo que le han dejado los sonidos divinos, su ser ha quedado deslumbrado y no se sabe descifrar con palabras comunes esta experiencia, sino con palabra viva, un acto de expiación.

La revelación

Olin es consciente de su enorme finitud, se da cuenta de que se renueva para ascender el alma, en una alquimia mágica, que hace dudar entre aproximarse o huir de la presencia sagrada. En palabras de Rudolff Otto (2005, p. 20), la revelación sagrada se manifiesta al

cernirse en tres instantes: el terror sagrado, la presencia o la aparición y el Dios vivo de la energía numinosa, que refleja el ánimo que se puede dar en estallidos del espíritu, entre convulsiones, éxtasis o deformaciones en visiones demoníacas, en horrores y espanto. El poeta es médium en las manos de lo sagrado, hasta llegar a este estado más puro y transfigurado, en que los polos que se repelen y se atraen. La verdad se revela en la visión que se despliega:

El don de la mirada remota que la sostiene. Es dudoso que exista en el hombre una soledad total, ésa que algunos filósofos y poetas suponen vaya a ser la soledad del que muere. Y en ese caso diríamos ¿por qué no del que nace? Y si se siente la esperanza de resucitar, ¿por qué no la del resucitado? (Zambrano, 1977, p. 132).

Ya sea la revelación una intraproyección o a su vez omnisciencia de sí mismo, se echa fuera la miseria del ser, arroja los despojos del sentirse polvo y ceniza presente en la vida. En cada instante que muere se reafirma al desvivirse en un germen de angustia humana. Así, para Paz (1972, p. 140):

La experiencia de lo sagrado no es tanto la revelación de un objeto exterior a nosotros —dios, demonio, presencia ajena— como un abrir nuestro corazón o nuestras entrañas para que brote ese “Otro” escondido. La revelación, en el sentido de un don o gracia que viene del exterior, se transforma en un abrirse del hombre a sí mismo (...) Dios yace oculto en el corazón del hombre. El objeto numinoso es siempre interior y se da como la otra cara, la positiva, del vacío con que se inicia toda experiencia mística.

El doble

Lo sagrado reconcilia las dos mitades hostiles: creador y destructor. Revela la incertidumbre humana, el doble, al evocar al otro yo, a ese ángel, demonio o Dios que somos todos. La “otredad” para Paz, es la unión de todos los opuestos, esencial para la poesía, ya que busca el camino para retornar, renacer. Es el espejo que se mira en

otro espejo y atisba su eternidad al hacerlo, en una cadena interminable, un salto al vacío, esencialmente una dependencia de uno al otro, al compartir las mismas raíces, que dirige su existencia.

Es el tiempo mítico cosmogónico, de la inspiración poética, a ese otro que nos acompaña siempre, en la vida y más allá de la muerte. Por esto, la poesía acecha hacia dentro del ser para mirar el mundo, que se pregunta incesante hasta volverse a sí misma una interrogante y consumirse en un ser oculto, al centro místico de su encierro. Así ocurre en el poema “Ojo”, de Nahui:

En tu absorbente materia todo lo que abismas lo tensificas en densidades verdes y eres el verde ojo desmesuradamente abierto a la tierra, y en tu fuerza asombrosa eres débil.

—OJO—Elemento humano, potencia, luz, penetración más rápida de la distancia, perforación de rayos luminosos en todas las cosas; emanación de colores intensificados en los que somos—espíritu, temperamento, materia, en sus variantes e incalculables evoluciones y fases. —El ojo humano, es elemento máximo—el sol de todos los sistemas solares—es la fuerza, la luz, el color, de los mismos elementos, de las mismas pequeñeces.

Infinito que buscamos—estás en nosotros mismos—Arte pictórico nacido del elemento—Ojo humano— (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 65).

Es una urgencia anhelar y apresar el instante inasible de lo sagrado; el Otro es la búsqueda imprescindible de lo divino, es la chispa que está dentro del templo del cuerpo, del mismo ser que llevamos en las entrañas, que se vierte y se hace presente. Esta inteligencia todo lo que toca da a luz. Habita despierto, incompleto, inacabable: en esta vida terrestre y en el vislumbre intraterrestre, se manifiesta en profecías al fundirse estos dos universos. Se da a raudales como la primera mirada del recién nacido, que vaga en la epifanía, casi ciego por la iluminación.

A diferencia de lo sagrado, lo religioso viene acompañado de dogmas y ritos de un cierto grupo. Nahui Olin recibe lo sagrado sobre toda homogeneidad de teologías religiosas, surge desde la oscuridad propia.



Fotografía: Museo Nacional de Arte, Secretaría de Cultura, INBA.

Capítulo III

La oscura lumbrera. La mística y lo sagrado en la tradición poética de España y México

*Enrojecido por el heroísmo supremo de su esfuerzo,
la llama del incendio.
Y el incendio vino a mí, la predación, la ruina el exterminio.
Convertida en antorcha yo no supe iluminar más que el desastre.
Rosario Castellanos, "Lamentación de Dido"*

La manifestación mística en la actualidad tendrá como punto
lúgido la revelación poética como vía purgativa. La tradición
mística española parte de otro contexto social, histórico, artístico

que la tradición mexicana, por el goce estético, reconoce desde lo corporal y no desde el dolor, la agonía o el suplicio, más desde el frenesí. Esta búsqueda identitaria se da a principios del siglo XX.

Hablar del misticismo es tratar de responder lo que la comprobación científica puede negar, lo que por oscura naturaleza se escapa de cualquier disciplina y del rigor de los métodos. Nombrar una fecha exacta de pensamiento místico sería una imprudencia, ya que, desde lo primitivo, la existencia humana ha ido acompañada por la religiosidad y la espiritualidad, más allá del culto (como ocurre con el judaísmo, el islam, cristianismo, el hinduismo, budismo, entre otros).

La conexión humana es una búsqueda en solitario con lo sagrado. La palabra poética se prende, iluminada, sobre el ser, es el punto de unión entre lo divino y lo terrenal. Por eso lo cerrado de su manifestación, por única, por ser entrega propia e irrepetible, la experiencia aspira a ser interpretada por medio de la palabra a través de la sabiduría profética. Una sabiduría oculta que tiene que ser encontrada, como principal preocupación teosófica, que busca ya sea conocer a la divinidad por el medio filosófico, alegórico o el misterio, el vuelo a un abismo de realidad suprasensible que intenta sujetar a lo inasible en una lucha espiritual desde el cuerpo.

Al hablar del misticismo nos acercamos al concepto de mística teológica de san Juan de la Cruz, que quiere decir aquella sabiduría alcanzada por el secreto de Dios. La poesía mística atiende más al silencio, al acto de contemplación que lleva a la iluminación y a la aprensión de lo trascendental, de la unión con la presencia divina. En la mística los sentidos, las emociones y las pasiones tienen conexión con lo sagrado por medio de la llama de amor del alma; así, se da el punto de unión con lo divino encontrado.

En la poesía se encuentra la unión del misterio y la alquimia con el que se transforman las palabras. Más que mezclarse, confluyen el conocimiento del espíritu humano y el divino, en comunión con el deseo de las pasiones terrenales. El camino para alcanzar la redención, según santa Teresa, no sólo se encuentra en las tres vías místicas que son: la purgativa, la iluminativa y la unitiva, sino también queda el rezago, el sentimiento de la ausencia ante el terror de lo sagrado, la pasión del padecer gozando en el

éxtasis. Nos queda claro que la tradición mística española nutrió a muchas otras tradiciones como la hispanoamericana, pero también en su cumbre encarna otras tradiciones literarias que alimentaron ese trance de éxtasis español como lo fue la mística judía, la sefardí y la cabalística.

A lo largo de este capítulo reflexionaremos acerca de la poética de santa Teresa y san Juan de la cruz, abriendo el diálogo con la tradición mística en México, de manera específica con Concha Urquiza y *Pita Amor*, contemporáneas a Nahui Olin y que se acercan a nuestro concepto de pirofanía. El siguiente comparativo (ver cuadro 1) muestra de manera más clara los conceptos de las dos tradiciones. Nuestra propuesta trasciende la mística española, creando la pirofánica, que representa a la mística mexicana desde la inspiración del fuego como epifanía, la presencia del fénix, sin abandonar el cuerpo como instrumento de lo sagrado.

Es por medio de Nahui Olin que encontramos estos pasos o caminos en nuestra propuesta de una tradición mexicana de la pirofanía. Lo que podría ser en la mística española la vía purgativa (el despertar de la conciencia a lo divino, en el que se tiene que despojar de su condición terrena y la purificación del alma) se encuentra frente al fuego vital de la pirofanía que es el fuego de la creación. La llama brota desde las profundidades del corazón, es el fuego que da vida, no para ser consumidor, sino que engendra como el fuego alquimista, chispa del germen, fuego íntimo encerrado en la materia.

Otra vía mística es la iluminativa (la contemplación hacia el alma, las ausencias de la oscura noche del alma abandonada por Dios) que en la mística pirofánica implica ser consumido por el fuego del fénix que lleva a la muerte, a la regeneración, y la destrucción, donde el deseo y las pasiones son la combustión del cuerpo como horno espiritual. En la última vía, que es la unitiva del misticismo español (el encuentro y la unión con lo divino) frente al fuego como expiación de la pirofanía, tiene que ver con la materialización de lo sagrado, la erotización de lo divino, apto para ser desnudado, que por oculto necesita ser penetrado, revelado.

Cuadro 1. Las dos tradiciones: mística española y la pirofánica

Tradición mística española	Tradición pirofánica mexicana
Búsqueda de Dios.	Dios se busca en el ser humano.
Oración, ayuno, meditación.	La poesía como vía purgativa.
El alma como medio.	El cuerpo como instrumento.
Éxtasis religiosos, estigmas, mártires.	Éxtasis desde lo corporal.
Meditación, contemplación.	Introspección, participación.
Sentidos espirituales.	Sentidos corporales.
Cuerpo como prisión. El cuerpo se hace presente como cansancio, como pesadumbre o como sufrimiento.	Cuerpo como templo instrumento del arte.
La vida es después de la muerte.	Se desea la muerte, como una explicación existencial.
Estigmas, elocuciones, transverberación.	Éxtasis, más que padecer es gozo.
Vía de recogimiento desde el corazón.	Ínferos del corazón.
Conocimiento propio o aniquilación: autodestrucción.	El cuerpo no es una atadura, se abre desde la materialidad.
Seguimiento de Cristo como hombre y como Dios.	Seguimiento de lo divino a través de lo humano.
Transformación por amor del alma en Dios.	Transformación por el acto de unión.
Vía purgativa.	Fuego vital, ensoñación del fuego creador.
Vía iluminativa.	Fuego mítico, el fénix.
Vía unitiva, es el acto de unión o matrimonio con lo divino.	Fuego como expiación, sexualizado.
Sentimiento de ausencia.	Pasión.

Fuente: elaboración propia.

Abismo iluminado. La poética de la mística española

*Todo este mar de luz quema y calcina,
Todo desgarrar y abre la delicia,
En Ti mi muerte aclara
su transcurso. Tu Vértice avvicina
el esplendor que ciega y acaricia
y Emergido ilumina y nos declara.*
Javier Sicilia, "El viaje hacia la permanencia"

El fuego es el elemento que emana de la mística española: las heridas de la pasión del encuentro iluminado como metáfora, la palabra es la mejor forma de manifestar lo indecible. El fuego sagrado es un medio, el anhelo, la promesa incesante de la vida y también lo que la arrebató. La mística es fuego oscuro y ambivalente, por no llamarlo hermético; se cierra a una experiencia a solas, secreta del alma con lo divino, casi a ciegas es un deslumbramiento de lo que se devela.

Lo sagrado es el equilibrio, el libre albedrío de las fuerzas antagonistas; por lo tanto, ocurre una ruptura de lo cotidiano, la realidad es traspasada mediante los ritos ya sean: religiosos, místicos, sexuales. Con el fin de alcanzar una verdad, la iluminación, se santifica el tiempo en el que ocurre esa fascinación y el ser se abisma e interpreta su manifestación indecible. Es elevación y profundidad, experiencia individual, única, superior, sobrepasable. No es exclusivamente religiosa, sino de una fuerza primitiva, refiriéndonos a que tiene una génesis que nos religa con la creación: es el encuentro con el asombro, el misterio que revela las sombras, las huellas de los estigmas; es en sí mismo el cuerpo que recibe el fuego iluminativo, el alma que desea el soplo esperado de esa angustiada ausencia que es Dios.

La mística española se ve oscurecida por la Inquisición a través del fuego de la hoguera o la tortura que llevaba hasta la muerte. La Iglesia trataba de limpiar de herejía, de judaísmo y de todas aquellas alumbradas que ante sus ojos eran vistas como posiciones demoniacas. La Inquisición, a partir de 1559, realizó una persecución rapaz hacia las mujeres y los libros prohibidos que hablaban del encuentro corporal mundano con lo divino.

La principal preocupación de los religiosos fue la urgencia de un acercamiento con Dios y no a una institución política, como se estaba volviendo la Iglesia. La literatura mística más influyente está constituida por el *Tercer abecedario espiritual* (1525) de Francisco de Osuna, el *Libro de la vida* (1562) de santa Teresa de Ávila, y *El cántico espiritual* (1578) de san Juan de la Cruz.

El libro de Francisco de Osuna no será el primero escrito, pero sí es un manual de la experiencia religiosa, mismo que admiraba santa Teresa. De ésta fue discípulo san Juan de la Cruz, quien en 1577 es encarcelado en un calabozo durante varios meses; escribe en ese tiempo las primeras líneas de su *Cántico*. En 1578 termina su manuscrito, pero debido a la censura es guardado por una beata y publicado hasta 1622 en París, en 1627 en Bruselas y en 1630 en España.

Será la experiencia mística nombrada por san Juan de la Cruz como la llama viva o la llama de amor divina; para santa Teresa es éxtasis, herida en el corazón por una saeta de fuego, o por una flecha enherbolada, pero nunca nombrará como transverberación a la unión suprema. En este apartado nos centraremos en estos dos poetas, que se acercan a nuestro concepto de pirofanía, por el uso de imágenes sobre el fuego sagrado.

Santa Teresa

*Córtame leñador, corta mi leña
y al convertirla en luz de tu hospedaje
cerca de mi lumbrada vive o sueña,
que el fuego tiene lenguas y es lenguaje
y siendo sólo polvo así se empeña
en calentar tus huesos para el viaje.*
Griselda Álvarez, "Leña"

Para Olvido García Valdés (2001, p. 109):

La altura a que llega la escritura mística española en el siglo XVI, en especial con Juan de la Cruz y Teresa de Jesús, o en el XVII con Miguel de Molinos, no se puede valorar bien si no se tienen presentes esa atmósfera, esa inquietud y esas prácticas generalizadas.

La poesía mística implica un deseo que tanto arraiga y desarraiga el alma. El corazón será el centro del ser, según García Valdés en su largo ensayo *Teresa de Jesús*: “el corazón designa el centro del ser humano, la raíz de las facultades activas de la inteligencia y la voluntad, el punto de donde proviene y hacia el que converge toda vida espiritual” (2001, p. 108).

En los místicos españoles como santa Teresa de Ávila (1515-1582) y san Juan de la Cruz (1542- 1591), el rastro de lo divino, oculto en el cuerpo, suele aparecer como tormento, éxtasis en heridas más que físicas, espirituales. Esto manifiesta la divina unión a través de la transverberación o la noche oscura del alma.

Según los místicos, la poesía es el instrumento para eternizar o atrapar el amor a lo divino; el encuentro sagrado para ellos es una representación alegórica del Cantar de los cantares en el que los amantes, en este caso Dios y el alma, se buscan en un misterio inefable. Pero esto implica un autoexilio de su propio claustro, el cuerpo, no sólo como religioso sino que se agudiza su claridad espiritual, la iluminación que no deja de ser visión corporal, como nos deja ver la mística: “... gran ceguedad. Representóseme Cristo delante con mucho rigor, dándome a entender lo que de aquello le pesaba. Vile con los ojos del alma más claramente que le pudiera ver con los del cuerpo” (santa Teresa, 1945, p. 26).

Los místicos están a la merced de los toques, favores divinos, locuciones, en los que el fuego espiritual busca su cuerpo, y el cuerpo es crisol de esas pirofanías. En la mística de Ávila, el cuerpo participa en las visiones, responde a esa llama de unión, en el que el alma sale a manera de fuego y sirve el cuerpo de hoguera. La poeta dice que se tiene que quemar esa leña para no cesar en ese ardor, mediante la confesión, que es el oratorio interior.

Santa Teresa de Ávila, en un arrebató, se pregunta cómo encarecer esa llama interior que causa a la vez placer y dolor. Esa “centella de desesperamiento” le provoca pena al alma:

... le faltan fuerzas para echar alguna leña en este fuego y ella muere porque no se mate, paréceme que ella entre sí se consume y hace ceniza y se deshace en lágrimas, y se quema, y es harto tormento, aunque es sabroso (santa Teresa, 1954, p. 154).

Su corporeidad es materia, madera, carbón que traspasa la ascua, que da impulso a esa centella divina en el que la mística recibe ese fuego en abundancia, en dolores y espasmos que, a falta de fuerza para detenerle, muere, se consume y, hecha cenizas, escribe sus revelaciones:

Saca la saeta el que la hiere, verdaderamente parece que se las lleva tras sí, según el sentimiento de amor siente. Estaba pensando ahora si sería que de este fuego del brasero encendido que es mi Dios, saltaba alguna centella y daba en el alma, de manera que se dejaba sentir aquel encendido fuego, y como no era aún bastante para quemarla y él es tan deleitoso (santa Teresa, 1945, p. 443).

Las descripciones de la santa no están tan alejadas de su condición terrena, son más violentas en ese encuentro. Es necesario reincendiar esa alma que, despojada de toda atadura o vestidura, se siente desnuda. La poeta describe la experiencia mística a través de los sentidos, de la fe. El erotismo trasciende de manera sobrenatural el cuerpo, se convierte en una erótica espiritual porque está dotada de una esencia divina, muy por encima de los apegos y atracciones terrenas.

El Dios de los místicos es el de la existencia que, con su presencia y gracia, con su obra, transforma. La poeta, desde su ilustración verbal, manifiesta su divina esencia, porque el lugar donde está escondido el verbo divino es la palabra, en el íntimo ser del alma, allí hay que buscarle. Santa Teresa nos dice que después de la experiencia quedan pozos por la ausencia divina, pérdida, ansias, deseos.

A la visión de la mística, José Eduardo Loureiro de Araújo en *Representar a Cristo (V 9,4): significado y valor de la imaginación en el proceso espiritual según santa Teresa de Ávila*, señala: “El ojo místico llena la visión de añoranza y anhelos. A la conciencia lúcida y serena, la purificación, la simplificación y la unificación de la visión iluminada, se añade la mirada de amor, que es a la vez fruición y tormento” (2018, p. 28).

Porque el poema aspira en Dios como Dios aspira en el poeta, y la palabra se nace divina, lo que por sagrado don es entregado

y fundido en el éxtasis. Esta unión es muy profunda, un abraso de flama espiritual. Los poetas místicos se conservan en su ser, en una fusión íntima; engendran eternamente el poema como la herida de lo sagrado, revelación del Verbo encarnado. La poesía será la expresión humana más cercana a la comunicación divina, el hálito en que se respira la fuente del conocimiento. Envuelta en ese excesivo fuego que enceguece el entendimiento, la poesía mística es la oscura lumbrera; inflama las pasiones y arrebola el fuego divino.

Esas manifestaciones de la mística tienen elementos de la experiencia pirofánica. Son noches oscuras del alma a veces impenetrables, tenebrosas, en donde el ser queda en la hondonada; a veces noches sosegadas que traen consuelo y esperanza. La poesía mística infunde religioso terror. Es difícil juzgar tales arrobamientos espirituales, porque el trance místico se enlaza con tan humano entendimiento, en un ejercicio de purificación, para alcanzar la divinidad desde la del fuego. Al expiar el alma, la despoja de su apego terrenal, desasida de su desnudez, así como pudo ser el primer nacimiento:

Infierno. Esto es así, según el Señor en una visión me dio a entender, porque el alma se quema en sí, sin saber quién ni por dónde le ponen fuego, ni cómo huir de él, ni con qué le matar [*sic*]. Pues quererse remediar con leer, es como si no se supiese. Una vez me acaeció ir a leer una vida de un santo para ver si me embebería (santa Teresa, 1945, p. 151).

No es el aliento del ser, sino una “insaciedad”, una necesidad incompleta; más que presencia es ausencia, distancia, abismo que se recibe, porque cuando el cuerpo es el recipiente, está vacío. Se inunda para recibir ese misterio: “Unión (*Coaptatio*), éxtasis, celo, herida, licuefacción, fruición, desfallecimiento, fervor” (Loureiro de Araújo, 2018, p. 13). El espíritu de la devota no está pleno, sino incompleto; anhela más allá de los deseos, sabe que no está en sus manos tal manifestación, deja abierta la puerta del corazón para que sea trastocada, para que eche raíces en el silencio, la soledad, la serenidad, pero también en la violencia de la entrega, la destrucción, en la furia de la naturaleza:

Espantábamos después, cómo enllegando a este fuego que parece viene de arriba de verdadero amor de Dios (porque aunque más lo quiera y procure y me deshaga por ello, si no es cuando Su Majestad quiere, como he dicho otras veces, no soy parte para tener una centella de él), parece que consume el hombre viejo de faltas y tibieza y miseria; y a manera de como hace el ave fénix, según he leído, y de la misma ceniza, después que se quema, sale otra, así queda hecha otra el alma después con diferentes deseos y fortaleza grande. No parece es la que antes, sino que comienza con nueva puridad el camino del Señor (santa Teresa, 1945, p. 223).

En la poeta mística lo que la boca calla, el espíritu responde en la meditación, en la oración, en el mutismo de los sentidos. García Valdés dice, citando a Isaac de Nínive:

Esta contemplación en la oración tiene en sí misma grados y dones diferentes (...) los movimientos de la lengua y del corazón en el curso de la oración son las llaves. Luego se penetra en la cámara. Allí, la boca, los labios se callan; el corazón, el chambelán de los pensamientos, la razón que reina sobre los sentidos, el espíritu, ese pájaro rápido, con todos sus medios y facultades y sus súplicas, sólo pueden mantenerse mudos, pues el amo de la casa ha entrado (2001, p. 109).

El cuerpo para los místicos es modesta casa de recogimiento, es la primera morada, el recogimiento unificante que guarda al ser, quien mora disperso. El corazón sublima del dolor al gozo, de la melancolía a la añoranza, incluso al miedo, por eso la mística es un duelo, porque es un gozo padeciendo. La poesía de los místicos españoles es la del duelo de la llama interior, la fe:

La vía del recogimiento entiende la vida espiritual como un arte de amar. Abarca tres partes: conocimiento propio o aniquilación; seguimiento de Cristo como hombre y como Dios; y transformación por amor del alma en Dios. Sostiene agustinianamente que Dios está dentro del alma, pero que el alma no lo encuentra "si no sales de sí". Ese encuentro cuando se da, se produce en lo que suelen llamar

Sinderesiso —ápice del alma—, por otros nombres, esencia, centro, fondo o cima del alma, siendo cima y fondo intercambiables para ellos; ese ápice del alma se denomina también con frecuencia *corazón* (García, 2001, p. 112).

Para la mística de Ávila, el corazón como centro del alma no disocia, en ningún caso, lo espiritual de lo corporal. Se ha dicho que la vida mística parece estar regida por unas leyes de física espiritual, como un ser desnudo, desposeído de cualquier atadura. El alma se abre, representa un renacimiento. Ante la pérdida de toda vestidura, de rastros de su materialidad, despierta el alma a la invocación divina.

Antes de usar su vista y oído, se desorienta en la ensoñación de la entrega sagrada, del vuelo. En la aniquilación del yo está la elevación a la profundidad y la caída interior: “con su propio conocimiento, [...] exige ser ciegos, sordos y mudos para todas las cosas y ruidos que proceden del exterior y también de nosotros mismos: sentidos, imágenes, pensamientos y afectos” (García, 2001, p. 114). Secretos que se desvelan en las profundidades del corazón y del alma, en esos abismos se abren; lo invisible se hace presente, el corazón recoge la angustia, el llanto se derrama, pero a la vez, en sus laberintos, refleja un espejo divino, más que imitar, proyecta y transforma, en el que Dios: “contemplado en los misterios de su Pasión, engendra en el corazón de aquel que pone su mirada sobre su vida, la determinación de una auténtica *‘sequela Christi’*, comprendida como dinamismo de imitación” (Loureiro de Araújo, 2018, p. 114). El corazón fungirá como ojo, espejo y portal para los arrobamientos de lo sagrado. El acto de amar refleja al acto mismo de la creación, por ser inefable más allá de lo finito y mortal, permite el paso a la experiencia trascendental:

En tanto que espejo, el ojo explicita el estar bajo la mirada de otro reflejándole su imagen. En la dinámica especular amorosa, tal imagen constituye una huella o “impronta” dejada en la memoria visual que mueve a la búsqueda incesante de lo que es referido en la misma huella. Desde luego, la visión-espejo deviene herida o dolencia (Loureiro de Araújo, 2018, p. 23).

Más que un método, más allá de una conciencia, es el instante sagrado de lucidez divina. La poeta queda como instrumento de un ser oculto que ha encontrado el medio, el instrumento para comunicarse, el corazón de los místicos:

¿Un método que exige el vacío completo de uno mismo para alcanzar la contemplación, supone que esta gente vivía fuera del mundo? A juzgar por la vida de muchos de ellos, y la de Teresa en particular, bien se ve que no (García, 2001, p. 115).

Experiencia más que espiritual, es carnal y, a su vez, es de los sentidos corporales que abarcan el alma:

El cuerpo se hace poderosamente presente como cansancio, como pesadumbre o como sufrimiento a causa de la amplia gama de males y enfermedades que padece, pero lo sentimos presente también como alegría, con todas las formas de ligereza, como gozo exaltado y difícilmente expresable (García, 2001, p. 121).

El cuerpo es el campo de duelo, la fuerza que arrastra a los místicos, que engendra la catarsis que a la vez hiere en experiencia sensorial. Sí, aniquilamiento del yo, pero a la vez, la vuelta hacia el interior, la imperiosa necesidad de recogimiento espiritual, de horadar el centro de la flama, el corazón. Es necesario para santa Teresa: “tener gran discernimiento para ir enseñando al espíritu a obrar interiormente, no echando excesiva leña al fuego de modo que la olla se derrame y se pierda la sustancia” (García, 2001, p. 124). Esto implica la aniquilación del ser, de sus apegos materiales para llegar al éxtasis, y porque hay un proceso o recorrido tantas fases, Teresa distingue entre la “pena” o sufrimiento que le dejaban aquellos arrebatos iniciales en la que participaban en igual medida el alma y el cuerpo, de otra “pena” que sucede al que denominan “vuelo del espíritu”, que se da en los últimos tramos de la unión; “en estos arrobamientos parece no anima el alma en el cuerpo, y así se siente muy sentido, faltar el calor natural; base enfriando, aunque con grandísima suavidad y deleite” (García, 2001, p. 124).

La manifestación de santa Teresa es una experiencia de desasimiento. Para Olvido García Valdez, hablando sobre ella, no hay poesía mística en la que lo carnal no se encuentre siempre presente y alcance grados tan altos de intensidad. En la experiencia mística, en un momento: “ese raptó y esa unión crece el deseo y crece con el desamparo 'con una pena tan delgada y penetrativa'. Que es difícil de soportar debido al 'extremo de soledad en que se ve'” (García, 2001, p. 125).

El cuerpo será el molde receptor de esa fuerza; lo que la mística anhela es esa relación carne-encuentro que inflame los sentidos: “La corporalidad está siempre presente en la experiencia de Teresa de Jesús; lo está en los momentos extremos, como en el tan conocido de la transverberación, su escena más celebrada” (García, 2001, p. 125), porque con oscura fe que abrasa con su luz la oscura carne, la incandescencia de la visión corporal, penetra en ella no sólo con los ojos terrenos de su humano entendimiento, sino desde su imaginario. La mística busca en la angustia de la ausencia el vacío, ese padecer que toma cuerpo en su revelación. Experiencia encerrada en sí misma que la lleva a desbordarse en lo que llamaron transverberación, que no es más que una representación pirofánica:

Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecía meter por el corazón algunas veces, y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor que me hacía dar aquellos quejidos, y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay desear que se quite, ni se contenta el alma con menos que Dios. No es dolor corporal sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aún hartó. Es un requiebro tan suave que pasa entre el alma y Dios, que suplico yo a su bondad lo dé a gustar a quien pensare que miento (santa Teresa, 1945, p. 146).

En la experiencia de la pirofanía no deja de participar el cuerpo en la revelación. La corporalidad está siempre presente, desde el corazón, aunque en la mística de Ávila esa “centella de

desesperamiento” es un arrebató, llama interior que causa a la vez placer y dolor, en el que la corporeidad es materia para ser consumida. En ella recurren algunas metáforas del cuerpo como una leña, el fénix que se hace renacer de las cenizas. El éxtasis de la experiencia sagrada es un ejercicio de recogimiento, de purificación, para alcanzar la divinidad desde la epifanía del fuego. El cuerpo, ya sea para los místicos campo de duelo o modesta casa de recogimiento, cuando aparece la revelación en fuego, es la representación de la pirofanía.

San Juan de la Cruz

*Veó con lumbre de profecía,
que ese mismo Dios que me dio la vida,
ha de dar por mi rescate
el precio de su propia vida en la cruz.*
Fray Francisco Ortiz, “Epístola”

Los místicos españoles veían el cuerpo como una prisión, su destrucción llevaría a la liberación de los sentidos del alma, al callar todos los deseos corporales, cesaban del ánima las fantasías. Para retraerse en la contemplación y recibir una voz que les rebelaría al oído, más que oír, se daban a sentir, desde la sabiduría que ve lo invisible, lo oculto y ausente que no ve la razón.

Las visitaciones de lo sagrado se manifiestan en san Juan de la Cruz como llagas encendidas de amor, saetas de fuego que hieren, toques que traspasan el alma, que dejan a su rastro cauterizada al alma. Esas heridas sagradas consumen las moradas del ser, que no pueden ser sanadas sino desde quien lacera con la fuerza del fuego que provocaron esas llagas: “la hace salir fuera de sí y renovar toda y pasar a nueva manera de ser, así como el ave fénix que se quema y renace de nuevo”. De lo cual hablando David (Salmo 72:21-22), dice: “Fue inflamado mi corazón, y las renes se mudaron, y yo me resolví en nada, y no supe” (san Juan de la Cruz, 1974, p. 711).

La salida espiritual tiene como fin la búsqueda de Dios, por desprecio al cuerpo y por la búsqueda de sí mismo. Antes de eso,

el alma pasa por tribulaciones o fieras interiores, que son dificultades y tentaciones espirituales. Estas se pueden apagar sólo con la presencia sagrada, dice san Juan de la Cruz, como refrigerando al alma, como quien está sediento y padece del fuego del amor: “envía Dios a los que quiere levantar a alta perfección, probándolos y examinándolos *como al oro en el fuego*” (1974, p. 717) tribulaciones de las que saldrá librado el místico:

Porque, así como el aire hace fresco y refrigerio al que está fatigado del calor, así este aire de amor refrigera y recrea al que arde con fuego de amor, porque tiene tal propiedad este fuego de amor, que el aire con que toma fresco y refrigerio es más fuego de amor; porque en el amante el amor es llama que arde con apetito de arder más, según hace la llama del fuego natural. Por tanto, al cumplimiento de este apetito suyo de arder más en el ardor del amor de su Esposa, que es el aire del vuelo de ella, llama aquí tomar fresco. Y así, es como si dijera: al ardor de tu vuelo arde más, porque un amor enciende otro amor (san Juan de la Cruz, 1974, p. 737).

La experiencia de lo sagrado es ese fuego que refresca, que por más incandescente sea la flama, más será el gozo de padecerle. El fuego en san Juan de la Cruz aparece como la animación de la materialidad, por medio de ruegos encendidos hasta que lo sagrado baje en el poeta, para sólo dejar ver una breve presencia de su divinidad que afervore su alma, es como echar agua a la fragua para enardecer más el fuego, llama que arde con el apetito del ser.

Los movimientos en el alma de los místicos serán de ascensión y caída: “La vida espiritual sería un reflejo del descenso del Verbo en nuestra carne (*Synkatabasis*) y de su ascenso (*Anábasis*), glorificando esa misma carne. El dinamismo de la vida espiritual se insertaría en el *exitus - redditus* del Verbo encarnado” (Loureiro de Araújo, 2018, p. 127). El místico habla de un padecer del alma al estrecharse con lo divino, al entrar más en sí mismo, el vacío de Dios lo va ahondando, en una presencia como tinieblas en su alma que, en oscuro fuego espiritual, lo seca y purga, para purificarlo de ese fuego. Porque de entre las tinieblas, incluso, esta experiencia se presenta como un rayo de luz, pero que oscurece:

Porque, en tanto que Dios no deriva en ella algún rayo de luz sobrenatural de sí, esle Dios intolerables tinieblas, cuando según el espíritu está cerca de ella, porque la luz sobrenatural oscurece la natural con su exceso. Todo lo cual dio a entender David cuando dijo (Salmo 96:2): “nube y oscuridad está en derredor de él; fuego precede su presencia”. Y en otro salmo (Salmo 17:13) dice: “Puso por su cubierta y escondrijo las tinieblas, y su tabernáculo en derredor de él es agua tenebrosa en las nubes del aire; por su gran resplandor en su presencia hay nubes, granizo y carbones de fuego”, es a saber, para el alma que se va llegando (san Juan de la Cruz, 1974, p. 734).

En la meditación del dolor místico, los ardores, afecciones del gozo, inflamarán el corazón y vendrá la revelación, en la que participa el cuerpo, que se deja arrastrar en el encuentro. Espiritualmente el poeta queda fortalecido, firme y perseverante en la búsqueda de lo divino, pero débil físicamente. La resistencia que le impulsa será la nostalgia, el miedo, la rememoración, la incertidumbre a tal grado que los exalta.

Sobre la añoranza en el misticismo de san Juan de la Cruz, dice Patricia Villegas en *De alma enamorada* (2004, p. 45): “añorar puede ser entonces aquí, no sólo un tema íntimo de anhelo, sino también la luz de un misterio difícil de descifrar, que preserva una relación esencial con Él”. Añorar, en la experiencia mística, es un movimiento interior en el que no sólo se piensa en sí mismo, sino también en el otro, porque es una manifestación que se comparte, preñada de la realidad, el cuerpo es el almacén de lo anhelado y para despertarlo se necesita añorarlo, porque es la oscura lumbre de un misterio difícil de descifrar.

Es así como por medio de la poesía se puede despertar lo sagrado, como vínculo: “la poesía ha funcionado como depositaria de la memoria colectiva. Pero igual que la conciencia abre paso a la interiorización, en cada paso performativo está sin duda el yo” (Villegas, 2004, p. 45). Es a través de la palabra que se abre el interior del ser y el ser se encuentra con lo divino, aparece una centella que penetra por medio de las oraciones, ruegos, evocaciones, que penetra en el corazón místico, es aquí donde aparece la poesía en

medio de ese balbuceo: “la poesía es penetrar en la conciencia y lograr que las perspectivas que la llama resume sean resucitadas temporalmente; como esa luz que despliega cuando todo parece penetrarse de oscuridad; es tender un puente de presente en los horizontes de la ausencia” (Villegas, 2004, p. 47). Sobre la añoranza, esa llama penetra la centella de lo divino en el alma.

Centella que es un toque de recogimiento, enciende el corazón en fuego, dice el místico que es un bálsamo divino, chispa de amor, brasa que da vida, pero frente a esto se encuentra la embriaguez que causa lo sagrado, que es más prolongada porque la centella pasa, trastoca, pero es incandescente, en cambio el vino celeste que embriaga está en reposo en el alma como David (Salmo 38, 4): “mi corazón se calentó dentro de mí y en mi meditación se encenderá fuego”. Alcohol que embriaga las cuatro pasiones del alma que el místico nombra como la esperanza, el gozo, el dolor y el miedo que abrasan, consumen y dan pena, pasiones que tendrán como propiedad consumir para transformar en la perfección de la entrega, el alma inflamada se transforma en estado beatífico, donde hay satisfacción y no tanto padecer, como antes de llegar al fuego consumidor, sino fuego consumidor y refaccionador que, a manera del fuego en la brasa que se encuentra en reposo, el fuego permanece en su interior, sin llegar todavía a ser ceniza.

Pero no sea por ese acto de evocación, la primera búsqueda del místico es bajo la nostalgia de Dios: “anhelado deseo es capaz de saldar la distancia que lo separa del objeto de su amor, aunque no sea sólo a través de un instante” (Villegas, 2004, p. 46). La condición del poeta místico es la del padecer y encarnar el dolor de la experiencia divina.

San Juan de la Cruz menciona que hay tres maneras de peñar en la experiencia mística que son: la herida, la llaga y el morir. La herida es la más breve, que pasa por el alma como una remisa, como una enfermedad. La llaga penetra el alma más que la herida porque esa herida se ha convertido precisamente en llaga de lo divino mediante: “la noticia de las obras de la Encarnación del Verbo y misterios de la fe; las cuales, por ser mayores obras de Dios y que mayor amor en sí encierran que las de las criaturas, hacen en el alma mayor efecto de amor”(san Juan de la Cruz, 1974, p. 722)

ya hecho carne el misterio se presenta, dice el místico, como el esposo en el Cantar de los cantares (4:9) en el que la esposa representa la encarnación de la fe del esposo que a la vez es Dios, dice: “llagaste mi corazón, hermana mía, llagaste mi corazón en el uno de tus ojos y en un cabello de tu cuello”.

Después viene el penar en el morir, dice el místico, como la llaga afistolada en el alma que vive muriendo:

... hasta que, matándola el amor, la haga vivir vida de amor, transformándola en amor. Y este morir de amor se causa en el alma mediante un toque de noticia suma de la divinidad, que es el no sé qué que dice en esta canción, que quedan balbuciendo (san Juan de la Cruz, 1974, p. 722).

El toque que siente el alma es el del morir, pero no acaba con el ser, sino que es una llama impaciente, que pone por ejemplo a Raquel en el libro del Génesis (30:1) que pide a Jacob: *Da mihi liberos, alioquin moriar*, esto es: “dame hijos, si no yo moriré”. Y también pone por ejemplo el del profeta Job (5:9), decía: “*Quis mihi det ut qui coepit ipse me conterat?*”, que es: “¿quién me dará a mí que el que me comenzó, ése me acabe?”. Tantas son las ganas o el anhelo de morir que quedan padeciendo, como balbuciendo la experiencia de la divinidad, más que nada es el delirio por esa ausencia que abisma el alma en una llama cristalina que por ser pura, limpia y fortalece, dice el místico llámala fuente de fe “porque de ella le manan al alma las aguas de todos los bienes espirituales” (san Juan de la Cruz, 1974, p. 732).

El éxtasis de san Juan de la Cruz será en silencio, huella de lo sagrado en el que queda una voz interior, su poesía se volverá recuerdo de la pasión con lo sagrado, de lo vivido y padecido, pero también morada que acoge la experiencia, la palabra será testimonio de sus revelaciones, de cómo en estado metafísico se materializa. El misticismo es la meditación en el lenguaje, la conexión sagrada con la palabra como vínculo entre el cielo y la tierra, tiene la capacidad de unirse con lo infinito. El lenguaje es divino por ser creador, engendrador, ya que el místico al liberar el alma de su atadura corporal, logra quitarse el velo que impide el encuentro con la divina presencia.

Estigmas de lo sagrado. La tradición mística en México

*Una mirada en abandono y viva,
si no una certidumbre pensativa,
atesora una duda;
su amor dilata en la pasión desierta
sueña en la soledad, y está despierta
en la conciencia muda.*

Jorge Cuesta, "Canto a un dios mineral"

Poco después de la Revolución mexicana y la Cristiada, en silencio, ensimismada, se gesta una tradición mística mexicana, se puede decir que fue un movimiento a solas, indecible, porque escribir poesía en un mundo dominado por hombres era difícil. Movimientos intelectuales de la época no reconocieron a las mujeres, se les veía más por el escándalo que por su talento lírico y artístico, labor que ahora es necesario rescatar y difundir.

Lo que se había escrito hasta la fecha era un erotismo femenino visto por los hombres; las mujeres de la época comienzan a describir, desde la reflexión, el ser femenino. A principio del siglo XX, en las poetisas mexicanas hay una preocupación por su valorización como mujeres, es el caso de Carmen Mondragón-Nahui Olin (1893), Aurora Reyes (1908), Concha Urquiza (1910), Griselda Álvarez (1913), Margarita Michelena (1917), Emma Godoy (1918), Guadalupe Amor (1918), Margarita Paz Paredes (1922), Dolores Castro (1923), Rosario Castellanos (1925), Amparo Dávila (1928), Enriqueta Ochoa (1928), todas poetisas contemporáneas de Nahui.

Estas autoras regresan a leer a sor Juana Inés de la Cruz, a los místicos españoles como santa Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz. Asimismo, más por una condición de mujer de encontrar elevación y profundidad en su vuelo espiritual-éxtasis corporal, en su búsqueda desgarrada, el exilio interior las llevaba a un manarse con el cosmos. Todas habían asistido a colegios religiosos, habían recibido una honda educación espiritual que las llevó a trascender una anatomía teológica en que la poesía toma forma de santuario

y tiene la capacidad de asirse o revertir (dentro o fuera de lo sagrado). Así, el cuerpo funge como ermita de la palabra.

En la mística mexicana ocurrían las visiones corporales, auditivas, intelectuales, no desde una celda, desde los ojos del alma, pero también desde los terrenales. En cambio, el misticismo español libraba una batalla contra el alma, la *militia mundi*. Tenían las visiones o tormentos *ad superos*, superiores: eran aquellas relacionadas con la majestad divina, el cielo, la gloria y las visiones *ad inferos*, inferiores: todas aquellas revelaciones sobre el purgatorio, el infierno y el diablo.

En los dos misticismos (español y mexicano) se utilizan los verbos carnales y sexuales: gozo y placer. Trasciende el deseo al volverse súplica y ruego hacia lo sagrado. Por medio de la experiencia, se devuelve su humanidad a lo divino, ya que la semejanza radica en el dolor. Una pasión encarnada, como vehículo teológico, es la oración introspectiva; la poesía es un ver al interior, pero también hacia fuera.

En este apartado tomaremos a dos poetas que fueron muy cercanas a Nahui Olin: Pita Amor, quien estuvo cerca de los Contemporáneos y los Estridentistas, aunque no fue considerada en sus filas, y Concha Urquiza, que coincidió con Nahui en Hollywood, trabajando para los estudios Metro Goldwyn Mayer, adaptando guiones cinematográficos en los tiempos en que Nahui incursionaría en el cine, idea que después decidió abandonar.

Concha Urquiza

*Amo, vida, la fuerza cotidiana
en tu raigambre, fruto de ceniza,
y la sed desprendida de la lucha
que has vencido
al vibrar como fuego en un instante.
Te amaré como agujas de mis huesos
cuando rompan
esta dulce prisión de fuego y carne.
Dolores Castro, "Siete poemas"*

Concha Urquiza (1910-1945) presenta lo sagrado a través de la resonancia bíblica; construye una morada en su poética para llegar a la divina luz, que transita por medio de un misticismo erótico. La expresión del deseo es una provocación en su palabra que tiende el puente hacia lo trascendental. La comunión de los sentidos humanos con lo sobrenatural en la poesía mística, representa el punto álgido de la unión.

El cuerpo erótico de la poeta Urquiza es habitado por la palabra inspirada por el aliento vital: la poesía, que será vínculo del ser con la trascendencia, al nombrarla logra asirla como una arcilla, en el que la poeta es la artesana, como podemos ver en el poema “Del ser que alienta y del color que brilla”:

Del ser que alienta y del color que brilla
me separa tu cálida presencia,
clausurando el sentido en la vehemencia
de una noche sin fondo y sin orilla.

En ella mi tortuosa pesadilla
te confiere su trágica opulencia,
y tórnase inmortal como una esencia,
siendo que eres trivial como una arcilla.
(Urquiza, 1990, p. 181).

Es un padecer gozando en la búsqueda y la ausencia del amado que es lo divino, que al transfigurarse se vuelve “cálida presencia”, ensordeciendo esa “noche sin fondo” como la más oscura noche de san Juan de la Cruz. El fuego para Urquiza es refugio de la oscuridad, la poesía es el templo que habita su cuerpo. A la misma medida del molde terrenal la palabra engendra la lumbrera que trastoca a la poeta, la carne lacerada:

Te he engendrado en mi lumbrera y mi universo,
en tu forma plural he proyectado
la queja vaga y el afán disperso.
Dudando está el espíritu sitiado
si eres mi sangre disculpada en verso
o mi dolor en carne figurado (Urquiza, 1990, p. 181).

Concha Urquiza alberga esa llama mística, habitada en su casa interior, que sólo se puede localizar en el corazón y que responde a la invocación o al llamado, pero es inasible el amante iluminado, ni la propia palabra poética puede llevar al abrazo eterno de lo divino. Gloria Vergara, en *Identidad y memoria de las poetas del siglo XX* (2007, p. 21), menciona que para Urquiza: “el deseo ferviente de edificar su *dios interno*, manifestó el hambre de su corazón y se dolió en intentos cuya nulidad adivinaba muchas veces en el centro de su inteligencia”. En Concha Urquiza el divino amor es comparado al alcohol que embriaga, líquido ardiente, por lo tanto, inflamable combustible que llamea desde el interior, como aparece en el poema “Nostalgia de lo presente”:

Suspiro por las cosas presentísimas,
y no por las que están en lontananza:
por tu amor que me cerca,
tu vida que me abraza,
por la escondida esencia
que por todos mis átomos me embriaga.

Suspiro por el fuego que secretamente
consume mi alma,
por la sutil presencia
que el hondo abismo de mi ser alcanza,
sin que fuerza del cielo ni la tierra
pudiesen disiparla.

Nostalgia de lo más presente..., angustia
de no poder captar la luz cercana;
inmenso anhelo del abrazo mismo
que ya va taladrando las entrañas
(Urquiza, 1990, p. 161).

La autora es guiada por el fuego del deseo divino, se deja arrastrar por esa fuerza que le seduce y le domina, insaciable, que por ser sagrada se vuelve íntima, sin prejuicios entre la sensualidad y lo divino. Como en san Juan de la Cruz aparece el fuego consumidor y perfeccionador que, por ser divino, es el iniciador, el que provoca y quien lo termina en un acto de expiación. Es también un fuego em-

briagante, ya que tanto la poeta como el místico desean absorber y transformarse con la sabiduría del misterio divino, que como el vino macera su alma y pone a la vista la experiencia sagrada.

Como una sustancia permanente en sus cuerpos, aparece la centella que los abrasa para quemarles en oscuridad luminosa, para quitar sus tinieblas de su ceguera. La revelación se les presenta a oscuras, entreabierta para que los místicos lo descubran, porque la fe es encubierta como un velo que se aparta de la divinidad. Así como en san Juan de la Cruz, en Urquiza está presente la nostalgia que le hace padecer y le provoca hablar de la experiencia; le arraiga a la realidad, a la conciencia humana. La fuente de la que bebe el misticismo son los profetas bíblicos, los Salmos, el Cantar de los cantares.

En el encuentro de la poeta con lo sagrado es necesario llevar completamente desnuda el alma, porque sólo mediante el desnudamiento, se da la entrega, la disposición al deseo. Así se ve desde el epígrafe bíblico que abre el poema "Como la cierva": "Como la cierva que brama / en las corrientes de las aguas, / mi alma tiene sed de Ti, Dios mío" (Salmo 42:1). La poeta se entrega en abrirse con los sentidos a la experiencia y un abrirse desnudando la conciencia, retorna al vientre original, al agua *amnio* de lo sagrado que es la fuente abisal, que más adelante en el poema de Urquiza se transfigura en fuego *amnio* de la pirofanía:

Yo soy como la cierva que en las corrientes brama.
Sed y polvo de fuego su lengua paraliza,
y en salvaje carrera, con las astas en llama,
sobre la piedra el casco golpea y se desliza.
(Urquiza, 1990, p. 121).

La poeta se compara con el ciervo de David, que es vulnerable y siempre va en huida en la carrera de su éxtasis, buscando resguardo y refrescarse en las aguas de la divinidad (Salmo 41:2-3): "Como el ciervo desea la fuente de las aguas, así mi alma desea a ti, Dios. Estuvo mi alma sedienta de Dios, fuente viva; ¿cuándo vendré y pareceré delante la cara de Dios?". El fuego aparece desde su sed de fe, deseo divino que le paraliza en la huida. Inmutable, se encuentra sólo con el rostro del otro, en su propio reflejo. La

iluminación, desde su sed, se convertirá en la saciedad de su fulgor. Se bebe a sí misma para calmar ese “hondo remanso” que es la existencia de Dios:

Corriente abajo, al borde de las aguas tranquilas,
donde perennemente fluye tu Rostro manso,
los que te aman beben con labios y pupilas,
saciando sed eterna sobre el hondo remanso.
(Urquiza, 1990, p. 121).

La metáfora de la cierva como el animal siempre al acecho de sus enemigos, débil y frágil, baja al río para bañarse, calmar su sed y lavar su aroma para esconderse de los depredadores. La cierva también es enemiga de sí misma, porque en la sequía se encuentra desprotegida, por no encontrar riachuelo para enjuagar su hedor. La cierva será la representación de la presa fácil, siempre en angustia por el asedio.

El pasaje al que hace resonancia Urquiza en este poema es el del David, quien huía de su hijo Absalón que intentaba matarlo para reinar Israel. El rey que amaba a su hijo decide escapar, antes que matarlo. Abatido se encuentra con un río seco, que le recuerda al ciervo que huye en la canícula en busca de agua: “Dios mío, mi alma está abatida en mí” (Salmo 42:6), como el ciervo que brama desde sus entrañas, afligido por la sed de Dios. María Zambrano en *Claros del bosque* retoma la metáfora del ciervo, para hablar del encuentro sagrado que hiere y deja daños a su paso:

Y lo que apenas entrevisto o sentido va a esconderse sin que se sepa dónde, ni si alguna vez volverá; ese surco apenas abierto en el aire, ese temblor de algunas hojas, la flecha inapercibida [*sic*] que deja, sin embargo, la huella de su verdad en la herida que abre, la sombra del animal que huye, ciervo quizá también él herido, la llaga que de todo ello queda en el claro del bosque. Y el silencio. Todo ello no conduce a la pregunta clásica que abre el filosofar, la pregunta por “el ser de las cosas” o por “el ser” a solas, sino que irremediamente hace surgir desde el fondo de esa herida que se abre hacia dentro, hacia el ser mismo, no una pregunta, sino un clamor despertado por

aquello invisible que pasa sólo rozando. “¿Adónde te escondiste?” A los claros del bosque no se va, como en verdad tampoco va a las aulas el buen estudiante, a preguntar (Zambrano, 1977, p. 17).

Así como el símil del ciervo, en el caso de otras criaturas bíblicas, está el cordero de Dios, que representa el sacrificio. En el Cantar de los cantares, la sulamita compara a su amado con un ciervo que huye (2:9; 17; 8:14). Imagen que constantemente retoman los místicos españoles, junto con la ceguera del alma, al igual que la soledad sonora. Ante el silencio que guarda el amado, la respuesta es su propia voz, que en el eco de la distancia el rey David encuentra: “un abismo que llama a otro desde tus cascadas” (Salmo 42:7). En la añoranza, el silencio que le guía, más que noche oscura del misticismo español, en la poética de Urquiza, es la ceguera luminosa, la llama del sol que envuelve, guía y revela, un viento que bien puede ser una epifanía, una experiencia transformadora. El fuego que alimenta a la poeta es la añoranza:

Ciega de sol y angustia, preñada de agonía,
la bestia enloquecida galopa todavía
a par del espumoso rugido del torrente;
sólo a veces el viento, que tan de lejos vuela,
le dice la frescura de aquella fontezueta
donde tu Rostro manso fluye perennemente
(Urquiza, 1990, p. 121).

El agua representa bautizo, renacimiento. La poeta es guiada por el luminoso abismo que es Dios entre la desgarradura, la autoaniquilación, entre el cuerpo y el alma que implica el amar al ser divino: “Lo que podría parecer un camino fácil de tomar por su inclinación hacia Dios, en Urquiza se convierte en el sendero del dolor más profundo, debido a las contradicciones que implica” (Vergara, 2007, p. 23). La poesía de Urquiza es la flama solitaria del misticismo, su cuerpo es lámpara, la palabra alumbra desde el combustible de su corazón entre el deseo y la pasión, en la última plegaria de su autodestrucción.

A la fuente de Urquiza se va en búsqueda de encontrar respuesta, a la sed de fe a través de la llama; se encuentra con lo inefable y se recoge iluminada. Pero también se va para encontrarse en lo más íntimo. El alma comparada con los ciervos, no se queda en la pasividad, sino que siempre salta a la otra orilla por la búsqueda. Por un espacio habitado por la ausencia de Dios se hace sentir como el viento que alza el fuego y da frescura en la fuente que es la poesía.

Pita Amor

*Cualquier cosa es mejor
a este avispero en llamas que me aguija,
porque aquí, donde estoy, me duele todo:
la tierra, el aire, el tiempo,
y este volcanizado [sic] sueño a ciegas, sucumbiendo.*
Enriqueta Ochoa, "Avispero"

Comparable a la ceniza, está el polvo, al ser los restos de una materia que se abrasó a sí misma en el fuego de Dios, como el del tiempo. El polvo es el recordatorio de que todo es finito. De tal manera, en el misticismo, santa Teresa nos recuerda en sus *Moradas* que en el cuerpo, el fuego o el rayo íntimo del alma deja hecho polvo a quien le sienta. Esto lo podemos ver también en la mexicana Guadalupe Amor (1918-2000), su poesía es una hoguera de la lírica. Angustiada por un Dios se busca a sí misma, su poética no sólo se vierte en la unción mística, sino también en la religiosa y en la erótica, donde su palabra guarda la memoria del cuerpo que, por efímero, se borra.

Polvo (1949), de Pita Amor, es una obra poética que comienza con la intertextualidad de un epígrafe, referente al polvo bíblico: "Polvo eres y en polvo te convertirás" (Génesis 3:19), que hace resonancia en todo el poemario. Aquí ocurre una redención y condena; el polvo es el único fruto que se cosecha. La autora como sujeto lírico sabe su condición de barro, que volverá a su forma primigenia, pero será su nueva piel la que le libere y la transforme en polvo cósmico-divino, como aparece en el relato bíblico: "entonces Dios formó al hombre del polvo de la tierra, y sopló en su nariz el

aliento de vida; y fue el hombre un ser viviente” (Génesis 2:7). En *Pita*, el polvo es prisionero y en la mística será el cuerpo la celda que lo detiene.

Pita explica la estructura de su poética como un éxtasis que padece, la palabra es una prisionera que necesita ser liberada desde el “infernado mecanismo sanguíneo”:

Curiosamente, siendo mi pensamiento así de ordenado, las convulsiones, las circunvoluciones, los estremecimientos de mi sangre, son opuestos a la lucidez de mi entendimiento. Por eso tal vez logro en algún soneto, o en veinte, mezclar en una forma perfecta, mi infernal mecanismo sanguíneo, con mi diáfano pensamiento (Amor, 1981, p. 12).

La reflexión que sentencia la obra *Polvo* es la del cuerpo como una crisálida que sobrepasa la ceniza, la sequía y destrucción, para vivir la verdadera vida a través de la muerte, idea que viene desde el misticismo. Till Ealling, en su reseña de *Polvo*, la describe así:

Exhalándose súbitamente de su centro, acaso lastimando crudamente su raíz, mas acertando en no arrancarla ni romperla, Guadalupe Amor, dio, un buen día, en desplegarse esfera tras esfera, ofreciendo así uno de los más raros ejemplos del milagro que es la intuición de la poesía (2009, p. 291).

La imagen del polvo personificado es recurrente en la poética de *Pita* Amor, analizarlo nos ayudará a comprender en el ámbito de la condición humana, lo místico y su resonancia bíblica en esta poeta. El polvo personificado es “Polvo tenso” y “el polvo va tomando sus entrañas de alimento” (2009, p. 94), “entiendo que mi polvo esté cansado” (2009, p. 96), “polvo, ¿por qué me persigues / como si fuera tu presa?” (2009, p. 90), “mira, polvo, eres cruel” (2009, p. 89), “polvo endemoniado” (2009, p. 87). La figura que va tomando forma es humanizada desde el interior de la poeta: “polvo que polvo vas siendo, / mi cuerpo te está sirviendo de antena de tus latidos” (2009, p. 88).

Esta figura aparece en santa Teresa cuando menciona que el alma se encuentra prisionera al igual que el polvo: “¡qué duros estos destierros, / esta cárcel y estos hierros / en que está el alma metida!”. En ambos casos implica una salida, desde la propia poeta, a un huir de su condición terrena, como sentencia Job en el texto bíblico: “acuérdate ahora que me has modelado como a barro, ¿y me harás volver al polvo?” (10-9). El polvo se vuelve como parte de la condición humana, dice *Pita*: “tú, polvo, habrás transformado mi muerte en un nuevo ser” (2009, p. 92). La sentencia o premonición está marcada o predestinada en el nacimiento: “si mucho antes de nacer ya polvo debí de ser” (2009, p. 91). El cuerpo se vuelve ligereza ante el tiempo: “cuando mi carne podrida, / al irse polvo volviendo” (2009, p. 90).

Estos versos recuerdan las palabras de Job: “toda carne a una perecería, y el hombre volvería al polvo” (34:15). Pero el polvo de *Pita* Amor conserva esa ambivalencia sagrada, que no sólo es destructiva, sino engendradora como un polvo divino: “polvo eterno” (2009, p. 94), “es el polvo que todo renueva, destruyendo” (2009, p. 94), “¿por qué si el polvo es la nada, en mi vista se eterniza?” (2009, p. 87), “polvo constructor del mundo” (2009, p. 86). Estos versos nos llevan a pensar en los Salmos: “escondes tu rostro, se turban; les quitas el aliento, expiran, y vuelven al polvo” (104:29). Así como el poemario *Polvo*, la poesía del Génesis tiene un sentido, una relación trascendental, todo lo creado fue amasijo de las palabras, punto de apoyo para ser nombrado. La poesía construye, hecha carne viva, da múltiples significados, sentidos. El nombrar es un acto de volver a cimentar la palabra viva.

Un caso inusitado e infravalorado en la poética femenina es el de Guadalupe Amor, a quien se le conoce más por sus escándalos y por la controversia de su personalidad que por poesía. Su obra es parte de los desmemoriados y excluidos de la crítica literaria, que ven simplemente al estigma del personaje, pero no a la poeta. Para Michael Schuessler, la obra de Amor va más allá de la posesión creadora, en una experiencia más profunda y elevada:

Pita Amor evita la reducción de su poesía a meras categorías estilísticas al insistir en la importancia del contenido

que, si bien se refleja en la estricta armonía de las formas del Siglo de Oro español (décimas, liras, tercetos, sonetos etc.) debe incorporar “lo esencial” del acto poético, acto para esta poeta siempre contradictoria (Schuessler, 2009, p. 292).

En *Pita Amor* tenemos como objeto al polvo, como tierra, partículas minúsculas que se levantan con el aire, que es transitorio, porque puede ser levantado por la brisa, el soplo. El polvo es como lo disperso, lo suelto, que, a través de la personificación y la contradicción, en la paradoja de la poética de *Pita Amor*, muestra la condición humana. Esto nos lleva a una interpretación del polvo como divino.

Pita nos menciona al polvo como eterno, como un Dios colérico que se renueva destruyendo, que se turba, que su forma de dar aliento es por medio del caos, siendo polvo constructor de mundos:

Adentro de mi vaga superficie
se revuelve un constante movimiento;
es el polvo que todo lo renueva,
destruyendo.

Adentro de la piel que me protege
y de la carne a la que estoy nutriendo,
hay una voz interna que me nombra;
Polvo tenso.

Sé bien que no he escogido la materia
de este cuerpo tenaz, pero indefenso,
arrastro una cadena de cenizas:
polvo eterno (Amor, 2009, p. 94).

Más adelante, *Pita* nos habla del polvo como parte de la condición humana. Así, en el Génesis se muestra que Dios formó al hombre del polvo de la tierra y sopló sobre este aliento de la vida, pero en Job muestra que todo cuerpo perecerá y volverá al polvo, que de las entrañas se va carcomiendo. La poeta personifica al polvo como enemigo, cazador, castigador: “polvo que polvo vas siendo, mi cuerpo te está sirviendo de antena de tus latidos” (Amor, 2009, p. 88). Incluso es el polvo mismo el que le roba la vida, la piel, y lo humaniza como un compañero fiel que le da abri-

go: “encontraré polvo amigo, de alguien que lloró conmigo” (Amor, 2009, p. 90). Que al final termina por ser parte de la voz lírica:

Polvo, ¿por qué me persigues
como si fuera tu presa?
Tu extraño influjo no cesa,
y hacerme tuya consigues;
hoy mi humillada figura,
mañana en la sepultura
te has de ir mezclando conmigo.
Ya no serás mi enemigo...
¡Compartirás mi tortura!
(Amor, 2009, p. 91).

Podemos observar en el poema que el polvo tiene características que nos ayudan a ver este elemento como lo humano: altivo, arrogante, que se enmascara, maldito, maligno que guía a los hombres a la eternidad; pero no como algo benévolo, sino como una pena:

Polvo, ¡qué bien te solazas
en tu pardusca envoltura,
mostrando expresión tan pura
que la soberbia disfrazas!
Cobardemente reemplazas
tu orgullo por humildad;
mas oculta es tu maldad,
y eres polvo endemoniado,
pues todo lo has encauzado
a una opaca eternidad (2009, p. 87).

El polvo queda exhibido por el conjunto de circunstancias que lo rodean en el poema. No sólo como un objeto existencial o por su condición física, sino en la poética de Amor, lleva a un trasfondo. Tiene resonancias bíblicas, su poética proyecta por esencia la intención de la experiencia mística, dándole un sentido. El acto existencial de dar origen a los objetos, animar los objetos inanimados. Como menciona Michael Schuessler, sobre la poética de Guadalupe Amor:

Este “yo poético” constituye el sujeto —la identidad personal de la poeta — sublimado dentro de los versos de la poesía que escribe. Por lo tanto, esta entidad no se pierde en la voz de una metafísica universal, sino que también incorpora por lo menos el eco o la huella de la experiencia personal de la poeta (Schuessler, 2009, p. 290).

A diferencia del polvo bíblico que equivale a la derrota, destrucción, humillación, al sepulcro, al duelo, a lo mundano, como emblema de la degradación, o símbolo de la muerte, de caer en el pecado, la poeta *Pita Amor* resignifica este elemento. El polvo en su poética es el recordatorio de la esencia de la existencia, el olvido, la memoria; es la representación de la condensación de lo que fue humano y de su trascendencia a lo divino. Si bien en la voz de los místicos, como en santa Teresa, el yo lírico es de ruego, piadoso por una pena que aflige, en *Pita Amor* es la voz imperativa, que reta a que salga su divino oyente, a que le envuelva en hoguera y encuentra respuesta desde su vida terrena.



Fotografía: Antonio Garduño. Retrato de Nahui Olin, ca. 1920.

Capítulo IV

Arrobamiento del Eros.

Deseo sagrado: una poética de la mística del cuerpo en Nahui Olin

*El lenguaje silencioso engendra fuego.
El silencio se propaga, el silencio es fuego.
Alejandra Pizarnik, "Endechas"*

Nahui Olin nos guía hacia la manifestación mística a través de la experiencia erótica. Lo corporal es recipiente que dirige el alma a

la unión con un ser que le sobrepasa, trastoca el punto del éxtasis (llámese lo divino, lo sublime, el absoluto, la nada). En este capítulo, los pensamientos teóricos de María Zambrano y Georges Bataille nos ayudarán para comprender este proceso en la poética de nuestra autora.

La poesía de Nahui Olin se mueve en un territorio donde es posible encontrar una fusión entre lo erótico y lo místico. Todo lo sagrado tiene fuerzas ambivalentes, antagónicas: se le teme, por ese trasfondo ante lo prohibido, doble aspecto de creador y destructor; se rehace o se sacrifica, rompe lo cotidiano, para renacer. Olin concilia estos dos mundos, revela lo otro, la otra cara, que siempre se consideró aparte: lo divino y lo humano, son necesarios entre sí. Esta valoración crítica había sido poco explorada en el contexto histórico en que se ubica nuestra poeta (principios del siglo XX), quien proyecta el cuerpo a través de lo divino y lo convierte en centro de veneración. Para Nahui Olin el cuerpo es templo, no herejía, digno de devoción como una forma de libertad humana; es una búsqueda para la salvación.

Por medio de lo erótico, Nahui Olin nos guía hacia la experiencia mística, muestra su ser-espejo, refleja luz irisada por la poesía; se abreva al fuego que renace de la palabra viva, de la brasa aliento, pero a la vez esta llama es destructora y cimienta todo lo corporal.

En su poética está la adoración a la carne, es imposible no encontrar muestra de idolatría hacia su propio cuerpo, que se desprende en un inefable éxtasis, una especie de vida etérea se funde en el instante poseído que le habita por la chispa del hálito sagrado, "presencia sin la cual ninguna realidad tendría rostro, y ninguna verdad podría ser entrevista ni, por tanto, buscada" (Zambrano, 1977, p. 42).

Será la palabra vista como lenguaje del deseo o mística del deseo, la reflexión teológica de lo indecible. El cuerpo será como un instrumento de epifanías. En éste lo visible se encamina a lo invisible de lo divinizado y viceversa. Esta presencia se entrevé en el poema "Hojas sueltas" de Nahui Olin, que roza los terrenos de lo híbrido (un atisbo de poema en prosa y poesía narrada). Es un adelanto de innovación, publicado a principios del siglo XX que la convierte en una visionaria. En el texto, lo sagrado parte del cuerpo (conexión entre ambas realidades, cuerpo físico y cuerpo etéreo, corporal y espiritual, lugar de intercambios y de dualidad), donde esta presencia asiste por medio de la paradoja y la personificación:

Pasó con una velocidad que sólo la atmósfera con fuerza vibrante dejó como la dinámica de un espíritu ya evolucionado en misterios del más allá. Eran unos ojos aún enormes, de un brillo magnético y en espacios alargados con fijeza de la absorción y el bronce brillante como de ungüentos extraños hacia la carne dura y joven de líneas totalmente definidas y exóticas. (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 73).

Lo divino revela: hay que entregarse con el cuerpo, así como dos contrarios dispuestos a arrojarse a la furia, abrasados al milagro, como el agua y el fuego que se enlazan incorpóreamente o se devoran con ansia entre ambos. Experiencia íntima de entrega que engendra la misma paradójica dualidad del Eros y Tánatos (posesión destructora y deseo que consume).

Y, como criatura salvaje, la experiencia sagrada se aterra, huye o abandona cuando presente su propio sacrificio, porque: “un ser divino esté muriendo siempre. Y naciendo. Un ser divino; fuego que se reenciende en una sola luz” (Zambrano, 1977, p. 132). También es holocausto que se ofrenda para la inmólación: “mi ser ardiendo como Roma en medio de las llamas, el incendio destruirá sus viejos monumentos y serán construidos de nuevo; la evolución será así en mí” (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 164).

Este hecho es una ofrenda para la redención, es “el erotismo ardiente (el punto ciego en el que el erotismo alcanza su intensidad extrema)” (Bataille, 2013, p. 44). Erotismo es abrirse con el otro, darse sacrificio para ceder a la vida, pero a su vez es la unción de los contrarios, es la representación de la creación y da vida a la continuidad del ser. Comparado al sacrificio religioso, Bataille ve el rito como representación de un mito de la muerte de Dios (simbólicamente en la misa) o la muerte del pecado (en el bautismo). Incluso la religión fomenta al sacrificio como la continuidad que da muerte a un ser profano para engendrar a un ser sagrado:

Al disolver la acción erótica a los seres que se adentran en ella, ésa revela su continuidad, que recuerda la de unas aguas tumultuosas. En el sacrificio, no solamente hay desnudamiento, sino que además se da muerte a la

víctima (y, si el objeto del sacrificio no es un ser vivo, de alguna manera se le destruye). La víctima muere, y entonces los asistentes participan de un elemento que esa muerte nos revela. Este elemento podemos llamarlo, con los historiadores de las religiones, *lo sagrado*. Lo sagrado es justamente la continuidad del ser revelada a quienes prestan atención, en un rito solemne, a la muerte de un ser discontinuo (Bataille, 2013, p. 27).

El sacrificio de Bataille es sugerido mediante un discurso metafórico, es la posesión del ser: deseo por el otro, que, al retener, se mutila e irrumpe al tomar parte de éste, alcanza lo más íntimo “el erotismo ardiente”, por lo tanto, se desfragmenta, se diluye con el otro. Este “sacrificio” implica una trasgresión, el tomar o arrebatarse una parte con el ser deseado.

Nahui Olin, por medio de la profecía, nos habla de una unificación indisoluble, donde acoge al otro en una adoración sublime. Lo sagrado dirige el alma a la unión con un ser que le sobrepasa, trastoca el punto álgido del éxtasis. La poesía cumple el mismo papel que la oración en el místico: es meditación, introspección, una forma de nombrarse para recrearse trae consigo la aprehensión de lo inefable; por ello, esta experiencia no se espera, es inconsciente y espontánea, el instante sobre el que se eleva:

Sentir desde lejos una serie de hechos que siempre habían existido en el sin principio ni fin de las cosas existentes y dije a las tres de la mañana habrá sol, la luz favorece los misterios. Él dijo eres un eterno presente, me dijo tu nombre es infinito o *Piriti* y desapareció silenciosamente (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 73).

Profecía que se cumple: “a las tres de la mañana habrá sol...”. Sentimiento que se profundiza con la sinestesia al ver el silencio en la voz de la noche o también cuando lo nombra como “música sorda”. Porque lo que no se puede decir con la voz, se expresa con el cuerpo, pero se arroja fuera de sí. Es un acto de fe desentrañar lo que se encierra ante sus ojos, oídos, tacto y alejarse de su realidad para liberar la palabra con el cuerpo. La materialización de lo

sagrado es visible. Es una reactualización de un concepto inasible, que al desear se corporiza. Erotización de lo divino, apto para ser desnudado, que por oculto necesita ser penetrado, revelado:

Pero sentí que mis pensamientos se renovaron, prepararon mi materia y mi óptica cerebral para una revelación de placeres nuevos, cósmicos que me buscaban a donde estuviera yo; y en mi sueño en la noche oí una voz, vi un color, un silencio que profundizaba cosas que parecían irrealizables (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 73).

La sinestesia de ver y palpar ese silencio, el unirse a ella, en su paso hermético, es la agudización de la conciencia, que tendrá por instinto la poesía que es migrar a otra realidad más profunda, dar dirección a esa desorientación del mundo con la palabra. Por medio de la poesía se muestra que hay algo más en el interior del hombre; la capacidad de ser imagen de la creación que se forma desde el ser creatura para después, en ese estado de trance, expulsarlo fuera de sí con lo divino. Zambrano coincide en la misma revelación que Nahui de la música sorda de esta experiencia, “es un oír en el silencio y un ver en la obscuridad. La música callada, la soledad sonora” (Zambrano, 1996, p. 110). Ya que la poesía, para la filósofa, es una experiencia de abrirse hacia dentro del ser, pero a su vez se arroja afuera para salir de sí, a una entrega desconocida, hasta desposeerse completamente.

Zambrano refiere a “La música callada. La soledad sonora” que mencionaba el místico san Juan de la Cruz en *Cántico espiritual*: “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” (1974, p. 745), que es la música del sosiego del espíritu, proveniente de la iluminación. Y no sólo eso, sino que también es soledad sonora y callada ante los sentidos, estando en estos dos estados de contemplación en la soledad en que se recibe al amado y en el vacío que se puede poseer. Para san Juan de la Cruz será el sentido espiritual sonorísimo del espíritu divino. Para nuestra poeta será el amante el vínculo para encontrar la sabiduría, porque cada cuerpo es testimonio y contiene el secreto de la creación.

Tras la revelación poética, se cae al peso de la reminiscencia, principio único, incomprensible que no puede nombrarse, por su carácter inefable, breve, divino y transitorio. Con ello, el tiempo pasa, la palabra permanece, se arraiga, quedan restos de lo sagrado en nuestro ser interior. Son las huellas de su paso inenarrable y, de repente, mana de nuestro ser para descubrir una verdad superior, sobrehumana.

Porque las respuestas son inconfesables secretos de vida. Al ser tocados por esta manifestación erótica-sagrada, somos arrojados a una claridad, por algo esta experiencia lleva al mutismo, pero encarna por medio de la palabra. Nahui encuentra la vía purgativa de los místicos mediante la contemplación, la divinización del deseo del cuerpo será el acceso a lo sagrado con la palabra poética. Así en Olin se expresa lo indecible:

En mi retina fue una cosa del silencio; para el mundo está fuera de la comprensión de hechos de la vida y lo escribo porque nadie puede entender que esto es el hecho de una revelación de un futuro, de un punto de colocación en la atmósfera, en el más allá de una fuerza que en su evolución tiene que ir buscando semejanzas de materia y forma de vibración (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 73).

La manifestación indecible de lo sagrado es una experiencia paradójica, de la unión indisoluble de los contrarios, que provoca una ruptura en la realidad, un redescubrimiento interiorizado y encarnado; por eso la poeta escribe, porque no sabe expresar ni entender lo sucedido. La unificación de los opuestos representa la superación de los elementos cósmicos en la creación, la abolición de toda dualidad.

Comparado a la manifestación de Nahui Olin, el místico san Juan de la Cruz a esa experiencia de lo indecible le llama: “y déjame muriendo un no sé qué que queda balbuciendo”. Creación de la inspiración divina que deja como marcas las llagas, señales del amor de la unificación. Heridas que dan al entendimiento una revelación altísima, pero no sabe expresarlo porque no acaba de entenderlo. Al tratar de pronunciarlo, mata.

Queda el rastro de lo sagrado: “que no se sabe decir, que por eso lo llama no sé qué, que si lo otro que entiendo me llaga y hiere de amor, esto que no acabo de entender, de que altamente siento, me mata” (san Juan de la Cruz, 1974, p. 723). Tanto el alma de la poeta como la del místico están a la merced de lo divino, les posee una especie de ascensión, un sentido de grandeza e incomprensión, de ensordecimiento; por eso, en Nahui su retina ve, y reescribe lo que le sucede, porque nadie entendería su revelación, más allá de toda fuerza humana. Al sentir esa inmensidad, lo humano es vía de paso a lo sagrado; es el infinito, lo indescifrable que queda por entender.

Con respecto a lo inefable en esta parte del poema, remite a un breve pasaje bíblico. El libro de Marcos (7:34), en la Biblia, habla de un sordomudo que es sanado al pronunciar *effatá* que significa *ábrete*. En este incidente, el ser se alumbró al recobrar los sentidos, rompe el mutismo; la huella del sonido brota de su impenetrable silencio. Ninguna palabra le sirvió hasta que fue conjurado este llamado indecible. Por respuesta de hechura divina, al hombre le tocó ser vaso comunicante, sagrado. En un instante se unifican esos abismos que se funden en una sola presencia, se abren para sostenerse, para comulgar con la anunciación que les es entregada en ese hálito de vida. La poesía es concebida como fulgor de los sentidos, de lo invisible; se hace carne, imágenes, con la palabra. Como lo hace Nahui en los siguientes versos, en donde describe lo indecible con la personificación:

Una belleza que nunca había imaginado, desnuda, significaba un espíritu, un sexo de perfección exagerada; era de bronce y era de carne, de calidad exquisita. Fuertemente invadía de perfumes que no sé de dónde serían porque eran suaves, eran fuertes, que parecía que los poros temblaban de sentirlos y mi ser se convirtió en olfato y mi sexo era imperiosamente descubierto y envuelto en olor que era un desmayo semejante a la muerte (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 74).

Nahui Olin penetra en las profundidades del alma humana, por ser etérea: la urde, la purifica. La carne misma es fosa y pira,

vuelve la cara hacia el interior de su ser, de su terrible hacinamiento del cuerpo que se cierra, muestra sus despojos sin ninguna conmiseración: arranca sus aberraciones, vacía al cuerpo. Y con ella se abrasa el milagro (también manifestación inexpresable): el fuego erótico es nacido de la emanación-encarnación superior, que crece internamente de un espíritu creador. Para extraer la divina esencia, emerge de nuevo el fuego oculto, primigenio. Se abrasa donde puede asirse, transforma a cualquiera que le toque.

Por lo tanto, no pueden acusarla de hereje si la fe es deseo y el cuerpo el medio de alcanzar el goce del deseo: estigmas de lo sagrado. Construcción de una vía purgativa a través del deseo que será la ruta de purificación (entre el dolor y placer). Algunas culturas religan a su Dios por la vía mística, en tres pasos: la vía purgativa en la que alma y cuerpo expulsan su vida pasada, la iluminativa que es la tentación del diablo antes del ascender, y la unitiva que después de autoestigmatizar al cuerpo, se une a Dios, redime su dolor. Es aquí donde entra el mártir, no el que nombra María Zambrano como poeta, sino el mártir que se sacrifica por el bien celestial; sacrifica su propio cuerpo, su vida, porque estos sacrificios lo consagran, lo salvan.

Nahui se acerca más a la figura de la profeta mística, de la vidente que es enviada e iluminada por la poesía, ya que todo poeta es recipiente de las palabras sagradas, carne del Verbo. Olin abre su cuerpo para buscarse, para encontrar lo divino, hacerlo nacer de sí misma.

Ejemplo de esto es el desdoblamiento de Dios que quiso ser espejo humano al volverse carne (es considerado germen de lo profano, al descender). Pero se dice que no hay herejía en esta imagen, porque trata de expiar los pecados siendo vasija contenedora del dolor. Ésta se encuentra cargada de todo el mal humano, de su condición de podredumbre por su próxima descomposición, misma imagen del cuerpo como recipiente es tomada por Olin:

Soledad, magnitud donde sólo uno se escucha, donde no subleva el ruido de la matraca impertinente y absurda de la pobre humanidad que de uniformadas mezquinas opiniones vive, aturdiéndose de trágicas risas nerviosas, nacidas del terror de mirar el propio vacío, la nada que

cada uno significa, —cadáveres flotantes antes de la podredumbre misma del pellejo— (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 62).

Toda la finitud del universo puede convertirse en un instante humano, como un reposo hasta su sacrificio, explicado por Bataille como la entrega erótica con el otro. En el encuentro erótico busca su símil, confronta al otro. Así, en el erotismo se vive lo paradójico, porque se huye de aquello que tanto se ama y horroriza a su vez; uno encarna al otro, en una experiencia de redención. Llega el momento de abandonarse a sí mismo, se vuelve abismo, porque el otro es espejo donde confluyen todos los rostros; está enfrente de su inmediata presencia, encara a la nada inmóvil que se aproxima a devorarlos.

Al tocar fondo, el hombre se encuentra consigo mismo. Lo sagrado, así como arraiga, se convierte en un desasimiento. En palabras de Octavio Paz en *La llama doble* (2014, p. 10), el erotismo es dador de la vida y la muerte, ritos de carne y sexo para alcanzar la divinidad. Eros está acompañado del Tánatos, nos ofrece la creación y la destrucción:

La relación entre erotismo y poesía es tal que puede decirse, sin afectación, que el primero es una poética corporal y que la segunda es una erótica verbal. Ambos están contruidos por una oposición complementaria. El lenguaje —sonido que emite sentidos, trazo material que denota ideas incorpóreas— es capaz de dar nombre a lo más fugitivo y evanescente: la sensación; a su vez, el erotismo no es mera sexualidad animal: es ceremonia, representación. El erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora. La gente que mueve lo mismo al acto erótico que al poético es la imaginación.

El acto sexual terrestre aspira a ser un reflejo que se funde con lo celeste, el acto misterioso. Todo ser abreva en el deseo, es fuente bautismal, agua sagrada y originaria, el que emerge de esas visiones que trastocan la carne. El placer, aunque sea por un instante, será como la herida sangrante de los místicos, capaz de

elevar y sumergir al centro de su ser; le entrega un profundo conocimiento de sí mismo y excede su realidad. En éste, la verdad se nos muestra y se integra a la realidad inmediata, que, al recibir dicho elemento sagrado, se convierte en otro. Así el acto sexual, aunque no deje de ser el mismo, lo uno y lo otro, bastará por ser permeado por la sacralidad para revestirse por lo sagrado, y así consagrar la sexualidad:

Parecía una nueva máquina de placer y de silencio sabio como el infinito. No tenía vellos, esa juventud extraña, sólo en su sexo parecía un reptil que encantaba con el resbalar de sus músculos elásticos como caricias antiguas heredadas, pero nuevas por una nueva fuerza (Olin, Rosas Lopátegui, 2011, p. 74).

El cuerpo se funde como molde, como horno espiritual. Lo divino no puede ser inmaterial al poseer lo humano, al unirse cuerpo con espíritu confrontan una verdad: que al nacer fueron separados, pero que existen en una misma unidad esencial, entre creador y creado, como sustancia de toda mística. Se redimen porque asumen su materia, corpórea-divina, en una fusión antagónica de tensiones, punto donde son idénticos, para que la carne envuelva a Dios y el hombre sea divinizado. El cuerpo es cimiento de la salvación, punto de encuentros con otros cuerpos; al entrar en el otro, evoca su existencia, su similitud, se iguala y se redime su propia carne:

El choque de dos cuerpos en el agua y se encontraron las carnes enlazadas, suaves por el agua, y el agua secundaba las caricias de las pieles, nadando como bestias los sexos se encontraron. Y la humanidad era una enorme totalidad y realidad y la humanidad hizo desaparecer el mundo, los mundos cósmicos (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 74).

En el acto erótico, Nahui Olin se sumerge como la revelación del misterio cósmico. En el deseo sagrado existe el mismo sentimiento de asombro y terror, trastoca las profundidades de su ser al descubrirse en otro cuerpo. El erotismo es vislumbre, asciende como parte de la chispa primigenia. Es cambio de piel, es *effatá*, el abrirse a la gracia divina de la creación, abrirse para obedecer al

cuerpo. No hablamos de arrebatos carnales, ni la búsqueda febril desmesurada, sino de la reunión consigo mismo al contemplarse, mirarse dentro como un espejo que atisbe su imagen y le devuelva un reflejo que sea su igual. Como los límites que traza en *La llama doble* Octavio Paz (2014, p. 33):

Es la línea que señala la frontera entre el amor y el erotismo. El amor es una atracción hacia una persona única: a un cuerpo y a un alma. El amor es elección; el erotismo, aceptación. Sin erotismo —sin forma visible que entra por los sentidos— no hay amor, pero el amor traspasa al cuerpo deseado y busca al alma en el cuerpo y, en el alma, al cuerpo. A la persona entera.

Nahui Olin sabe conciliarse con la visión erótica, sabe poseerse, aceptarse. El erotismo es fiel a sí, para tener el conocimiento de su corporalidad, mas lo que queda del ser es el velo de lo vulnerable, que lo hace humano, desde la paradoja: “soy la continuidad que mata” (Olin, en Rosas Lopátegui 2011, p.74), que lleva al instante de la finitud con la vida y la muerte. Al interpretar esta revelación, mana de su interioridad el aliento que da al hombre el entendimiento y la inteligencia, que le hace discernir de las fronteras entre el bestialismo y lo humano. Nahui expone que será un cuerpo para ser consumido sin que se desgaste en el ardor de lo quemado, “movimiento cósmico sexual” (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 74), para vivificar el don de la vida, ser vida que se desprende del erotismo:

Que soy la continuidad que mata, necesito la soledad de los dos, que era la infinidad de los dos, para que comenzara el verdadero movimiento cósmico sexual. Y fue en la soledad de la naturaleza único movimiento unido al nuestro. Y aquel espíritu que era la única representación que yo he conocido antes de nacer, del antes de vivir, empezó lo que no había tenido principio (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 74).

No hay experiencia sagrada sin la fundamentación de lo corpóreo, ha de situarse en la unidad de igual naturaleza. Se tiene que

entender que no sólo por tener espíritu se es celeste, sino humano, asumir su corporalidad. Entre lo sagrado y lo erótico existe una tensión, que tradicionalmente abraza a estas realidades opuestas: “todo erotismo es sagrado [...] el erotismo sagrado se confunde con la búsqueda o más exactamente, con el *amor* de Dios” (Bataille, 2013, p. 20).

El verdadero territorio sagrado es el cuerpo, con la poesía alumbrada cada momento, se puede con ella alcanzar la revelación, lo que por los limitados medios terrenales no es posible. Palabras sagradas, vivas, mágicas al ser conjuradas, son caminos entre las realidades de lo divino y humano. Vasos comunicantes, con la poesía se origina un juego sagrado entre Dios y el hombre, pero la poesía es la que se lanza, epifanía de lo desconocido al nombrar en el vacío, y esperar en su plegaria que responda un eco. El poema es punto de encuentros y luchas entre Dios y el hombre.

La primicia mística de la creación es la ofrenda del cuerpo. El deseo humano o sagrado satisface el germen divinizado que se aproxima al hombre. Como tributo queda la gracia del fuego de la palabra, la invocación; ésta se vuelve ofrecimiento, amasijo de los cuerpos. La poesía hace descender lo sagrado al nombrarlo y poseerlo, soplo que arrebató y desarraiga.

Para Nahui Olin, el fuego del deseo no consume a las deidades, las hace transfigurarse. La imagen poética es el instrumento para encarnar los sentidos. El ser está constantemente revelándose; la palabra es el vehículo, la vía purgativa por donde se manifiesta lo divino.

Los mártires

Lo que llamamos erotismo, antes que nada, es la serie de prohibiciones y poder que rigen el autocontrol. El erotismo es condenado, desde la propia interna condición humana; por un lado, se ve con horror el sentir placer, por el otro, está la fascinación por los cuerpos. “Todo poeta es mártir de la poesía; le entrega su vida, toda su vida, sin reservarse ningún ser, para sí, y asiste cada vez con mayor lucidez a esta entrega. Y tan íntima es su convivencia con las fuerzas divinas que engendran el delirio” (Zambrano, 1996, p. 43).

Los mártires supieron encarnar esas dos polaridades: lo sagrado y lo erótico, al extremo de sus pasiones, claro, en mayor oscuridad, en medida de fatalidad; son la súplica, el llanto, la invocación y el sacrificio, medios para obtener favores divinos. A diferencia: “el lenguaje de los místicos introduce entre la experiencia del amor divino y la sensualidad” (Bataille, 2013, p. 229).

El mártir se autotortura, trauma, lacera y sangra, porque siente culpa por su corporalidad y quiere resarcir su cuerpo, lo expone como una figura exorcizada, lo convierte en campo de batalla y lo ve con ruindad:

El pecado es originalmente una prohibición religiosa y la prohibición religiosa del paganismo es precisamente lo sagrado. Al sentimiento de horror inspirado por lo prohibido se sigue vinculando el temor y el temblor de los que el hombre moderno no puede liberarse frente a lo que para él es sagrado (Bataille, 2013, p. 229).

La belleza de los mártires era dolosa, que lleva a la creencia de expiarse con el castigo para purificarse, y la negación del cuerpo, como lo hacen ver desde relato bíblico del fruto prohibido en el Génesis (3:7): “fueron abiertos los ojos de ambos y conocieron que estaban desnudos”. Al mismo tiempo que les es revelado el conocimiento y, sin embargo, se oculta esa inaccesible verdad. Sintieron vergüenza de su desnudez, fueron expulsados, quedando a la deriva del abandono, pero lo que más les aterró fue el despertar a la realidad, antes una libertad soñada, después la caída.

La figura de la mujer es adjudicada a lo impuro, como si su acción primaria fuera la de ser pecado: “De lo que habla en Génesis, por un deslizamiento del lenguaje, es de la desnudez, vinculado al paso del animal al hombre el nacimiento del pudor, que no es, dicho con palabras, más que el sentimiento de la obscenidad” (Bataille, 2013, p. 223).

El hecho de Adán fue encontrarse con una mujer, despertó en él instintos que jamás había descubierto; el fruto del deseo cárnico y no el deseo por la verdad inefable del árbol del conocimiento del bien y el mal. Un apetito primigenio y animal: “para

la humanidad primera, los animales no se diferenciaban de los hombres. Más aún, por el hecho de que no observan prohibiciones, tuvieron de entrada un carácter más *sagrado*, más divino que los hombres” (Bataille, 2013, p. 86).

Su caída no sólo se tornará en un viaje sin retorno al Edén, sino al viacrucis del infinito éxodo; todo esfuerzo humano termina siendo despojo, ahora reconocen su finitud, su destino efímero, por la angustia de la soledad divina en la creación. La desnudez de la que se dan cuenta es la indisposición de vestimenta cósmica que les recubre los demás animales y por lo cual hace su presencia lo divino. Ese vacío lo separa de los demás entes, por eso el ser crea: el canto, la música, la danza, la poesía, para evitar esa separación que le abisma, para responder al llamado de la creación, como inconsciente o conscientemente lo hacen los animales:

Paralelamente, el hombre se niega a sí mismo, se educa, rehúsa por ejemplo dar a la satisfacción de sus necesidades animales el *libre* curso al que el animal no ponía trabas. También es preciso conceder que las dos negaciones que hace el hombre están ligadas, la negación del mundo dado y la de su propia animalidad (Bataille, 2013, p. 221).

Nahui, como un Dios creador, cómplice con su creación, descubre en el principio el sexo y dice que es bueno, lo santifica; es manifestación de lo sagrado: describe el cuerpo masculino divinizado; en su poética es el cuerpo el que se desprende del alma:

El humano esfuerzo queda borrado, tal como desde siempre se ha pretendido que suceda en el templo edificado por los hombres a su divinidad, que parezca hecho por ella misma, y las imágenes de los dioses y seres sobre-humanos que sean la impronta de esos seres, en los elementos que se conjugan, que juegan según ese ser divino (Zambrano, 1977, p. 11).

Pero, si exacerbamos este pensamiento al transfigurar los límites impuestos como prohibidos, sacrificios, culpas, de los mártires y los expiamos al darles un carácter divino, como si el cami-

no del sufrimiento llevara al hombre con lo sagrado: “el erotismo sagrado, que corresponde a la fusión de los seres con un más allá de la realidad inmediata” (Bataille, 2013, p. 23), en la forma del clamar será dado o revelado el conocimiento, la verdad inaccesible, la palabra iridiscente: “todo el que pide, recibe; y el que busca, halla; y al que llama, se le abrirá” (Mateo 7:8), porque al comer todos los frutos del conocimiento se llega a una trascendencia más allá del bien y el mal, el punto álgido donde se ilumina la clarividencia, entre el erotismo y lo divinizado, parte desde la visión interna, como la frase inscrita en el antiguo Templo de Delfos:

Te advierto, quien quiera que fueres, ¡Oh! Tú que deseas sondear los arcanos de la Naturaleza, que si no hallas dentro de ti mismo, aquello que buscas, tampoco podrás hallarlo fuera. Si tu ignoras las excelencias de tu propia casa, ¿Cómo pretendes encontrar otras excelencias? En ti se halla oculto el tesoro de los tesoros. ¡Oh! Hombre, conócete a ti mismo y conocerás al Universo y a los Dioses (Ruiz, 1996, p. 4).

El templo a los dioses es en sí el templo a la divinización del cuerpo humano que crea dioses a su imagen, templo del espejo, de la corporeidad, del dios terrestre que nació con este, si el ser es de hechura divina, el cuerpo es balanza entre lo mundano y lo celeste, diversas casas que el alma habita en sí. La encarnación de lo divino en lo corpóreo. Se vuelve carne de su carne.

Todo el universo se ha concentrado en una sola materia mortal. Recibe la profundidad del ser escindido, es la inmersión en el otro, de lo sagrado que viene desde nosotros, de nuestro ser que nos remite al origen, al limo. Dar nombre para dar vida, unidos en el mismo movimiento. El carácter mágico de los cuerpos que encierran en sí mismos las semillas, el germen de sus futuras descendencias. Mutaciones en vidas venideras que surgen a partir de uno, que lleva inscrito la memoria de sus antepasados y transformaciones a través de los tiempos.

Nahui mira en los otros cuerpos su propio desconocimiento, revela sus secretos, más allá de la muerte que sus ojos no pueden

ver de sí misma, se suspenden sobre su propia extinción humano-divina, en la mediación del cuerpo que la atrapa como vasija o recipientes. Pero no como cárcel, sino como alojamiento, pero no se queda una unificación indisoluble: no es un impulso del mártir cegado por furor religioso o ataque o intento de consagración, víctima.

En Nahui es impulso erótico-sagrado sobrenatural, que en su redención se despoja de sí, es consumida por el propio deseo del cuerpo en la autoinmolación. Experiencia abisal que rebasa el dolor espiritual y dolor de la carne. La conciliación de éstos pertenece a un estado de interioridad, donde los horizontes, los opuestos convergen ambivalentes en una alianza o reconciliación experiencia de los límites, porque se intenta nombrar lo inexpresable. En la poética de Nahui Olin destella el oxímoron, es la encarnación de la palabra, el Verbo hecho carne. No implica un hermetismo, sino una transparencia, es la oscura música callada que se va gestando en silencio, que aspira a la luminosidad, apertura de una realidad.

El fuego sagrado: la pirofanía en Nahui Olin

*¿Qué puedo esperar si todo es fuego
que cotidianamente me calcina
y deja en lo más hondo su sosiego?
Todo en la vida es luz tan amada,
sólo mi cuerpo es paja, leña y brizna
que consumiendo en luz es tierra, es nada.
Javier Sicilia, "Zazen"*

El mítico espacio que encarna el Verbo es el cuerpo del poeta, fundamento de la palabra hecha carne; la poesía va más allá de lo creado, se va despojando de los cuerpos, es redención en una alta videncia, darse a la luz, buscar inmolarse. Lo que hace el poeta es ser el mediador entre lo trascendental y lo humano; la poesía es fuego que purifica al ser, la visión corporal y la del alma.

El lenguaje poético de Nahui Olin encarna arrobamientos eróticos y espirituales, su poesía tiene una relación carnal a la que se negaban los místicos, no sólo a decir lo indecible, sino a expresar lo corpóreo y ver más allá de los sentidos, en una entrega que se funde con estos, instantes ciegos a esta realidad, que se purifica con la iluminación. En cuanto a la forma de escritura, Olin se libera del rigor de las estructuras clásicas, de la métrica y la rima, su poética radica en el efecto sonoro y visual, en la musicalidad del verso libre y la prosa poética, en las imágenes.

Es necesario ver cómo las principales preocupaciones que Olin aborda a lo largo de su poética suceden: reivindicar lo femenino, lo prehispánico, la ciencia, la astrofísica, las matemáticas. Nahui incluso confronta a Einstein y la teoría de la relatividad. Críticos de esta poeta, como Tomás Zurián, reconocido restaurador, curador e investigador de la obra de Nahui, la sitúan en un panorama yermo de mujeres poetas que publicaban a principios del siglo XX. La obra de Nahui está entre sus contemporáneas María Enriqueta Jaramillo, Guadalupe Amor y Concha Urquiza (esta última es una grande poeta mística, a la misma altura de la oscura epifanía de santa Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz).

La principal preocupación que aborda igualmente este capítulo es entablar un diálogo con la obra de Nahui Olin a la luz de María Zambrano. La visión de esta filósofa revela las profundidades del ser, que nos comunica con el reino del inconsciente, con la poesía que es testimonio del alma. Lo sagrado para Zambrano es como el vuelo del pájaro que se interna en el bosque, no se mira, sólo se escucha su voz, que va gritando verdades indecibles –ésta es la palabra liberada sin sombras ni opacidades–, guiando con su canto arisco, lo divino a su vez fugitivo y traicionero y el poeta obedece abriéndose paso, cuando va a su encuentro con lo sagrado, no haya nada.

No hay que buscarlo, no hay que buscarlo, dice Zambrano, porque va huyendo, evanescente, queda el vacío y la nada, es irrisación. Queda borrada toda huella a su paso, el bosque es la metáfora que el alma habita, cuando lo sagrado se presenta con la voz y la palabra. Ésta rememora la tradición de raíz a la que pertenece, la

poesía es un lugar de búsqueda de su propia trascendencia, un diálogo de sí mismo, meditación en el que se encuentra su propia realidad, su ser histórico.

Lo sagrado es visto en Zambrano como un ave, pero, a su vez, es alma humana que responde al llamado, a la invocación y al conjuro. Ligereza de entregarse a la merced sin ninguna limitación a la fuente de vida, que le dicta tener una dirección, historia es la palabra del enfrentamiento ese sólo instante en que se abre toda la existencia y pronto se desvanece. La figura del pájaro estará presente en el fuego mítico con el fénix, apartado que se explicará más adelante en nuestro texto.

Irisación

*Recibieron de lo alto la voz divina,
la chispa que incendia el corazón.
La palabra sólo la tradujeron de boca a oído.
Nada quedó escrito.
Sobre el agua o sobre el río sí.
[...] fuego negro en fuego blanco:
La página no dice lo que dice
sino lo que hay más allá de lo que dice.*
Angelina Muñiz-Huberman, "Los cabalistas"

Irisación, según Zambrano, es lo que anuncia a la divinidad que está por venir o que deja su rastro, su huella, que va huyendo a punto de mostrar su corporeidad. Encontrarse cara a cara a la claridad de la irisación le hace huir, aterido por lo desconocido que lo invade, porque toda verdad que es entregada causa temor, incertidumbre, duda. La búsqueda de lo sagrado comienza como temblor del espejo en el éxtasis del encuentro que ese ser que lo iguala y lo refleja, que se manifiesta etéreo, se entrevé, dibuja y se desdibuja a la luz con el otro que va a su encuentro en una manifestación unitiva. Esto se puede ver proyectado en el siguiente poema "Amor involuntario":

Nuestros ojos ciegos ven y armonizan el Universo, con un poderoso caleidoscopio, y entran en el inmenso triángulo de espejos el sol, el mar, el mundo, y es nuestra ociosa imaginación que juega en sus fantásticas inquietudes cerebrales con el poderoso caleidoscopio (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 68).

El sujeto lírico del poema es amorfo, carece de rostro: “triángulo de espejos el sol, el mar, el mundo” no tiene figura por ser inasible y puro, vive en la sombra y a la luz, ocupa el cuerpo del otro, se vacía enteramente de sí, para transfigurarse en lo que va nombrando, es imagen. Por lo tanto, la irisación se cumple al reflejarse en el temblor del espejo.

Zambrano ve a la oscuridad como todo comienzo, a la luz que ciega e irrumpe en todo, en un desvanecimiento como testimonio de una visión entre esa espesura del vislumbre que irrumpe en la epifanía; por lo tanto, es imprevisible al llamado, para luego adentrarse a ese resplandor, en un juego de luces que es asequible a la vista. En el poema titulado “El misterio de lo infinito en la evolución del espíritu” podemos ver a la poeta como abrevadero de luz para los otros que vagan en busca de sí:

Pero somos luz de pálida estrella para los otros espíritus que aciertan vagamente juicios sin precisión alguna sobre una insignificante vibración pasada, empequeñecida, destruida por otra nueva, siempre nueva, producida por el misterio de lo infinito en la evolución de nuestro espíritu (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 67).

Apenas un reflejo pálido de luz, “insignificante” resonancia de un pasado que ya no está a la mano porque ya no existe, pero ha sido ensombrecido y ahora sólo está la proyección del eco empequeñecido que se destruye para renovarse al infinito. En constante renovación y cambio, en algún sentido el poema habla de la reencarnación. Al ser únicamente irisación de la iridiscencia queda en lo más hondo, al desamparo en el descenso, se abre hacia dentro, en las profundidades abisales de los Ínferos.

Ínferos

*Oh, yo sé que buscáis desde el principio el secreto de la tierra,
y que os arrojáis al fuego, muchas veces, para encontrar el secreto...
Y sé que a veces halláis la melodía más difícil
que duerme en aquellos que mueren de silencio.
Juan L. Ortiz, "Ah, mis amigos, habláis de rimas..."*

Zambrano menciona que no hay traducción alguna para "ínferos", pero que ronda en la fuente de vida, palpitante, oculto como el centro del corazón, como centro del ser, así puede unificar o disgregar, atraer, guiar en su laberinto, movido por su centro. Zambrano atisba al corazón como casa con habitaciones, huecos donde el hombre habita "en su latir es propio tiempo un llamar. Y hay la invocación silenciosa, la indecible" (1977, p. 68).

Porque las palabras trascienden en el diálogo íntimo con lo sagrado y el alma misma, hay un vuelo de Nahui, la palabra se liberta por ser indecible, se aleja y asciende de la creación, como lo podemos ver en los versos de "En el restaurante":

Y mis ojos
hablaban
escuchándote
se posaban
en los tuyos
y era
toda una historia
la que te hacían
ver
y tú hablabas
estoy segura
sin escuchar
más que lo que mis ojos
te contaban
(Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 90).

En el verso “Y mis ojos hablaban escuchándote...” se puede observar el oxímoron como vínculo de lo sagrado, donde la sinestesia funge como elemento suprasensible, contraposición de los sentidos. Como ejercicio del espíritu con lo sagrado. La inmersión entra por la vista y la escucha, más adelante la poeta reitera: “más que mis ojos te contaban”.

Es lo sagrado equivalente de la ensoñación de Bachelard (1998), lo que no se cuenta, porque es indescifrable en el poema, la fusión de dos mundos, de dos ensoñaciones que en un punto irisado, evanescente, llegan a tocarse. Es una comunicación inexpresable que se forma en el mundo, dentro de un tiempo y espacio creciendo en el nuestro, como creación dentro de lo creado. El ciego que no puede verse en el resplandor de la iridiscencia. La misma elevación espiritual es una realidad dentro de la realidad primera. María Zambrano menciona que se tiene que estar despierto en los diversos cuerpos que el hombre habita: en la oscuridad intraterrestre, intracorporal, en la tierra o en el universo, pero, sobre todo, entregarse a la descarnación de las profundidades de los ínferos del corazón.

Lo sagrado aparece para nuestra filósofa como ave, pero a su vez es alma humana que responde al llamado, a la invocación y al conjuro; es una visión lejana en el claro que llega a vislumbrarse como una figura en la lejanía, a punto de mostrarse al borde de la corporeidad, pero a su vez es figura luminosa, dice Zambrano. Esta figura te guía hasta el centro, entre los clarososcuros del bosque del corazón, y deja desamparado al ser. Es la flecha lanzada imperceptible que deja la huella de una herida que se abre hacia dentro del ser. Y ocurre un despertar.

La metáfora del pájaro es apenas el herido señuelo que atrae a la vida y guía hasta la muerte es: “una centella del fuego que no abrasa [...] mana sin cesar envolviéndole” (1977, p. 25). Es el nacimiento del alma. Nahui no habla de esta figura, sino del cosmos que se relaciona con la elevación de lo sagrado como el vuelo del pájaro en “la dinámica inextinguible del motor de fuego que produce luz-el sol”:

Átomos que gozan amorosamente la penetración de esos rayos luminosos... y esa luz de amor cerebral que envuelve todo en belleza, de esa luz producida por el fuego del motor de dinámica inextinguible que parece en su monumental fuerza encarnar el humano espíritu (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 65).

La luz se convierte en maná de vida, fuente de purificación, es la chispa del soplo primigenio del: “nacimiento (...) el despertar es la reiteración del nacer en el amor preexistente, baño de purificación cada despertar” (Zambrano, 1977, p. 22). Despierta el alma, se abre a la lucha constante, visión a la misma medida de Gaston Bachelard (1998, p. 31): “La ensoñación nos pone en estado de alma naciente”, donde el fin y el principio se unen para encarnar el espíritu en el humano, otra vez aquí la contradicción y la unión en la ambivalencia del oxímoron, corporizar el alma.

Toda liberación lleva a una ligereza: “una suerte de desnudez que por sí misma hace sentir que se está renaciendo, pues como se nació desnudo, sin desnudez no hay renacer posible; sin despojarse o ser despojado de toda vestidura” (Zambrano, 1977, p. 44).

La irrupción de lo sagrado ocurre en el terreno de lo santo y la hierofanía en lo profano. Pero la pirofanía los sintetiza, no distingue lo mundano, lo cotidiano para esta manifestación no son fuerzas antagónicas, es ruptura de la realidad en el cuerpo (lo que para la religión es un obstáculo por su carácter terrestre, por lo tanto, mundano-pecado y es necesario expiarse de éste para experimentar a lo sagrado).

No es un simple estado de contemplación sino de reposo, contacto y comunicación. La pirofanía se presenta sin rito o culto, es desde el cuerpo donde se manifiesta, mana entre el tabú y la sacralidad, elemento unificador de lo sagrado con lo erótico.

Pirofanía

*Son llamas los ojos y son llamas lo que miran,
llama la oreja y el sonido llama,
brasa los labios y tizón la lengua,
el tacto y lo que toca, el pensamiento
y lo pensado, llama el que lo piensa,
todo se quema, el universo es llama,
arde la misma nada que no es nada
sino un pensar en llamas, al fin humo:
no hay verdugo ni víctima.
Octavio Paz, "Piedra de sol"*

El concepto de pirofanía surge en la unión etimológica de *piro*: fuego, *fanía*: manifestación. Es un concepto que se ha propuesto aquí, a partir de los estudios de lo sagrado en Nahuí Olin. Como se ha establecido, se puede nombrar pirofanía a la epifanía del fuego, ya sea el fuego como renovador, hoguera fecunda, generadora de vida y destrucción, recalcitrante, que comienza desde un hálito. Como todo germen, tiene su génesis en una brasa que alcanza un punto álgido hasta la incandescencia. El fuego se manifiesta como origen divino, es aliento de vida, vínculo entre lo humano y lo divino, se personifica, es a la vez espiritualización del cuerpo e incorporación del espíritu.

Debemos aclarar que esta categoría difiere de la piromancia, ya que ésta es un proceso contemplativo de la adivinación de la llama, en cambio la pirofanía se sumerge y revela, es una experiencia unitiva, como mediador en su otredad, no hay lado oscuro: permite el encuentro y la entrega entre lo trascendental y lo humano.

La pirofanía está presente en la zarza ardiendo que le reveló la voz divina a Moisés (Éxodo 3:1-6). También en las lenguas de fuego que descendieron sobre los hombres de fe, cuando cada uno tuvo el don de hablar diferentes (Hechos de los apóstoles 2, 1-11). Un fuego sagrado que consume se aparece en las visiones de Ezequiel (1:4). Cuando Elías invoca y Dios desciende en forma de fuego, consume el holocausto del altar y los pecados y lo hace ascen-

der en un carro de fuego (Reyes 2:11). En el infinito éxodo cuando los israelitas vagaban por el desierto durante cuarenta años, un día tuvieron una revelación de fuego sobre la tierra prometida (Éxodo 19:18). En otro pasaje, como castigo divino ocurre la lluvia de azufre y fuego sobre Sodoma (Génesis 19:24) y las profecías del libro de Revelaciones de que todo lo creado se consumirá en fuego. Cuál sería el asombro de Adán cuando Dios le mostró cómo hacer el fuego y cómo había sido creada la luz (Job 28).

La metáfora del fuego señala la entrada de un espacio-experiencia sagrada. En todos estos casos la pirofanía es el puente de transformaciones del alma, es un fuego inextinguible que impulsa a la metamorfosis, empuja hacia dentro del ser que se resiste y a la vez lo desarraiga para dejarlo caer en el abismo secreto divino. El fuego en todas estas manifestaciones encarna, se personifica, sorprende y horroriza. La pirofanía se revela entre la fascinación, el terror a lo majestuoso y lo sobrepasable de lo humano, se manifiesta herméticamente, en un lenguaje críptico, ambiguo, ambivalente. Durante la epifanía, por un momento se olvida la condición humana para dar una visión espiritual del mundo, se es libre en una fuerza mágica que religa a los elementos cósmicos.

El fuego es elemento fundacional en el pensamiento cosmogónico y teológico de Heráclito, el fuego, Dios creador del universo, razón y comienzo de todo, comparable al *logos*, la palabra creadora.

La poesía nació para ser la sal de la tierra y grandes regiones de la tierra no la reciben todavía. La verdad quieta, hermética, todavía no la recibe... "En el principio era el *logos*...Sí, pero...el *logos* se hizo carne y habitó entre nosotros, lleno de gracia y de verdad" (Zambrano, 1996, p. 25). Es la poesía encarnación de lo sagrado, que produce fuego del pensamiento del *logos*, la condición del poeta será el lector del mundo, es el fuego divino que habla desde el interior del cuerpo de la palabra.

Orexis fuego del deseo

*Hablas sin voz,
al fondo del espejo,
perdiendo ya tus rostros
en el vacío,
absorta
en la luz que te devora.*
Elsa Cross, "Mantra"

Así como el fuego de Dios, el símbolo divino de Olin es el temblor vertiginoso del cosmos, energía totalizadora en su constante renovación. En la poética de Nahui se personifica al fuego sexual, el Orexis, "chispa encendida de la revelación que todo ser escondido apetece" (1977, p. 29), a la que Zambrano nombra como:

Apetito del ser, la de darse en la luz que lo revele, que lo sostenga y, más todavía, que lo sustente, como si fuera su alimento. Y así esa paz que se derrama del ser unido con su alma, esa paz que proviene de sentirse al descubierto y en sí mismo, sin irse a enfrentar con nada y sin andar con la existencia a cuestas (1977, p. 29).

El ser como conocimiento oculto por el cual lo humano padece, dice Zambrano, es una revelación que siente esa necesidad, ese llamado al encuentro de aquello escondido que no ve, que le toca, le despierta y se derrama en su profundidad. Comparado al maná del fuego (Salmo 77:31) cuando Dios hace descender llamas del cielo para saciar y abrasar a miles que sentían vacío y hambre (comparado con el fuego humano que al consumir combustible crece, pero muere). Orexis, más que apetito, es saciedad del ser:

La ligereza de sentirse sustentado, sin flotar a la merced de la vida, de la inmensidad de la vida, sin sentir ni la propia limitación, ni siquiera su propia ilimitación, lejos de cómo se siente cuando algún modo, flota en el océano de la vida, sin sustento (Zambrano 1977, p. 29).

El fuego del deseo divino es infinito, capaz de reproducir a quien va en busca de la pirofanía, es el fuego alquimista que está catalizado en los órganos creadores, su simiente está en éstos. Nahui lo entrevé en los siguientes versos: “con nuestros labios sedientos del espíritu, y poseemos dando nuestro jugo, la sangre de nuestro propio cuerpo” (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 69).

El cuerpo funciona como vaso comunicante, recipiente, horno espiritual. Presa de los arrebatos sagrados, la transformación que ofrece el fuego es fértil o estéril, es un elemento de revelaciones, logra asirse de lo inasible, choque de los contrarios inconciliables. El oxímoron funde lo sagrado con lo carnal, reconcilia los antagónicos, vincula dos mundos, mismos que suceden en el acto sexual (acto divinizado en el que se libera de lo carnal, ocurre en un tiempo suspendido, que lo vuelve un erotismo sagrado). Esta conexión está más cercana a la revelación fuego divino por su carácter regenerador, que da continuidad a ese cuerpo liberado por el fuego que le habitaba. En los siguientes versos de “Sobre mi lápida”, Nahui muestra el funcionamiento del oxímoron en este sentido:

Independientemente fui, para no permitir pudrirme sin renovarme; hoy, independientemente, pudriéndome me renuevo para vivir. —

Los gusanos no me darán fin —son los grotescos destructores de materia sin savia, y vida dan, con devorar lo ya podrido del último despojo de mi renovación — y la madre tierra me parirá, y naceré de nuevo, de nuevo ya para no morir (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 72).

El gozo existencialista por el anhelo a morir, por el anhelo de renovarse. La Orexis se cumplirá al reencontrarse en el más allá, en el hermético secreto del abandono del fuego que habitaba a la poeta:

Será independiente el que en su fosa de muerto viva— el que responda a mi supremo llamamiento a la última reunión de los independientes— el definitivo “Hasta mañana” para la cita del vivir (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 72).

Es la palabra que nace y padece su divinidad humana como sus características: irisación, ínferos, Orexis que se autoinmola para sufrir su muerte ritual y se consume por sus propias llamas de lo pirofánico, características divinas que se hacen presentes en el misterio que huye hasta dejar una nostalgia de su ausencia, hay que nombrarlo, nacer del delirio por esa ausencia existencial, pero a su vez ese ser que no se termina de revelar, se lanza a la cacería en búsqueda de su presa, purifica, condena o salva, traspasa la unión sexual, no es una simple herida que lacera, sino también cauteriza.

Tampoco es mácula de lo profano, sino lazo que expía de todo signo que representa el mal. Es la escisión que traspasa los límites. A lo que Bataille manifiesta: “no es dolor corporal, sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun hartado. Es un requiebro tan suave que pasa entre el alma y Dios” (2013, p. 230). Suplicio o gozo es el trance de la pirofanía, es la fe al descender de los cuerpos, al entregarse en estado más elevado, una trasposición y también es plena conciencia del placer espiritual. La sexualidad, vista por Nahui, es una alteración de los sentidos, hecha carne con la poesía:

Y la poesía no se entrega como premio a los que metódicamente la buscan, sino que acude a entregarse aun a los que jamás la desearon; se da a todos y es diferente para cada uno. Ciertamente es inmortal. Es inmoral como la carne misma (Zambrano, 1996, p. 46).

Nahui Olin construye su mundo poético en un sentido místico-erótico, a diferencia de la poesía actual. A un siglo de distancia de Nahui, la poesía erótica se volvió menos encarnada en las profundidades del ser, en la revelación y reconocimiento, pero sí más confesionaria. La pirofanía es la chispa primigenia, aliento que alimenta el corazón del hombre. En cuanto a lo sagrado, en la poética de Nahui no hay una línea divisoria entre éste y lo profano. Implica una ruptura de la realidad, la irrupción del uno con el otro, un poder extraordinario que ejerce su ambivalencia. Todo profano es redención, es el verbo hecho carne, juntos; a su vez, lo sagrado y lo profano se expían el uno del otro en el fuego, como purificación.

Nacer del delirio

*Encendamos el fuego, que el invierno ha llegado y tengo frío;
frío inmaterial de soledades; soledad profunda y muda.
Ya el viento azota la ventana, con su eterno gemir desesperado.
¿Y no es acaso el viento, el eco de mi angustia?
¿No es la angustia, el eco de mí misma?
Amparo Dávila, "Ecos de angustia"*

Durante siglos, la frontera que dividía a lo divino era el cuerpo, se condenaba al mutismo de éste para que sólo hablara el alma. En Nahuí se rebasa este pensamiento. Mientras la mística tiene como objeto el amor a Dios, como amado, para la poeta es el cuerpo como cosmos, su punto de partida no es la confrontación con éste, ni el duelo por su forma física. Lo podemos ver en fragmentos de poemas o cartas dirigidas al Dr. Atl en *Gentes profanas*¹.

A la luz de la mística aparece el deseo, como forma de alcanzar la imagen divina (umbral luminoso y desconocido) el alma humana asemejándose a ésta con la palabra, se crea y se recrea, se otorga a sí misma imagen a través de la palabra. Eso es tener conciencia de su condición humana. Para María Zambrano en *El hombre y lo divino*, la presencia divina, la primigenia, es indiferente al hombre, pero cuando aparece se hace sentir por su necesidad de sacrificio y ofrenda, como un delirio de persecución sin tregua, es una lucha divina: "La relación inicial, primaria, del hombre con lo divino no se dará en la razón, sino en el delirio. La razón encauzará el delirio en el amor" (2016, p. 28).

¹ En correspondencia, Tomás Zurián anotó: "Estimado Alejandro, por supuesto que todas estas cartas fueron completamente redactadas por Nahuí Olin. Pese a lo que las leyendas urbanas aseveran de que el Dr. Atl fue un hombre impetuoso en las lides amorosas, en realidad nunca fue un inmenso apasionado, y si no hubiera sido por el encuentro deslumbrante con Carmen Mondragón y su ulterior y volcánico desarrollo, la vida erótica de Atl no merecería ni un solo comentario. La imaginación desbordante de imágenes del delirio, la inteligencia creativa eternamente renovada de frenesí, y la infinita vehemencia con la que están escritas en un lenguaje erótico suprahumano y sensualmente apocalíptico, sólo pudieron brotar de esta mujer sobrenatural, poseída por el portentoso espíritu dionisiaco que le transmitiera nuestro vitalista filósofo Federico Nietzsche. Si estas cartas se llegaran a encontrar, las veríamos cinceladas con esos rasgos poderosos de la escritura de Nahuí Olin". Nota tomada del correo vía internet con remitente de Zurián, el 23 de junio de 2017.

Zambrano considera como situación de “extrañeza” que, a falta de visión y conciencia, el hombre no identifica qué papel juega, si persigue o es perseguido, padece preso a la luz de este terror a lo que se le revela; el hombre a ese sentimiento lo nombrará Dios. La divinidad no tiene nombre ni figura, por lo tanto, el individuo tiene la necesidad o justificación de darle imagen sagrada:

En el principio era el delirio; quiere decir que el hombre se sentía mirado sin ver. Que tal es el comienzo del delirio persecutorio: la presencia inexorable de una estancia superior a nuestra vida que encubre la realidad y que nos es visible. Es sentirse mirado no pudiendo ver a quien nos mira. Y así, en lugar de ser fuente de luz, esa mirada es sombra (Zambrano, 2016, p. 31).

Lo divino es una presencia recreada por lo humano, para explicar el universo, la angustia y la soledad de la creación, a falta de esa ausencia de lo absoluto se intenta apresar, divinizando; al ser un vacío, cuya existencia es un ser imaginario, se atrapa su forma al pronunciarlo. Lo supremo se abisma en su naturaleza infinita, para poder ser presencia alcanzada por el hombre, el significado de Dios se adquiere a través de la esencia inefable que se reafirma negando su existencia; por ello, no es un concepto, se le atribuye en las más bifurcadas comparaciones humanas, pero no podemos saber su imagen, Nahui nos acerca, revelando que éste da y posee:

Eres la vida de todo lo que existe —eres las cosas mismas— los mundos, los astros, todo el Universo —poseerte es convertirte en todas las cosas del Universo —eres la única razón de mi existencia —Pierre Dios de los dioses —infinito hecho hombre —(Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 227).

Tener la clarividencia de Dios será el despertar de la conciencia a la realidad, “presencia que se manifiesta ocultándose” (Zambrano, 2016, p. 31). Oculto en este mismo que puede crear con sus palabras, pero no puede escapar de sí, de su realidad; engendrado en el delirio se siente esclavo, poseído en su cuerpo, al

proyectar su mirada inventa dioses, porque necesita algo que lo envuelva de su angustia por acercarse a lo divino del cosmos:

El hombre en el estado más original posible, en el que crea, inventa dioses, "la realidad no es atributo ni cualidad que les conviene a unas cosas sí y a otras no: es algo anterior a las cosas, es una irradiación de la vida que emana de un fondo de misterio, es la realidad oculta, escondida; corresponde, en suma, a lo que hoy llamamos 'sagrado'" (Zambrano, 2016, p. 33). La realidad es lo sagrado y sólo lo sagrado la tiene y la otorga.

Esta emanación que surge en la poeta Nahui Olin desde el acto sexual para ella es una vía expiatoria de purificación, acto de ofrendarse con el otro, a fin de ser el sacrificio inmolido. El falo es como la transverberación de los místicos, que penetra y perturba, traspasa lo mundano para volverse un fenómeno de intimación sobrenatural con lo sagrado y, como un mártir, le causa heridas sangrantes que abrasan y van de lo corpóreo a las entrañas del ser, al principio de la creación:

Eres Dios —ámame como Dios— ámame como todos los dioses juntos, no, ámame como tú sabes amar.

Perfora con tu falo mi carne —perfora mis entrañas— desbarata todo mi ser— bebe toda mi sangre y con la última gota que me quede yo escribiré esta palabra: te amo, y cuando esa sangre se haya secado, gritaré: te amo. (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 225).

Más adelante, en el mismo poema se habla del ser que toma forma de niño, el cual, en lo más primitivo e inocente, es inconscientemente tirano y cruel, que por inabarcable causa temor, lo sublime crea una impresión de pavor que atrae y repele al mismo tiempo, por ello es inexpresable al misterio, más que entrega dolorosa, es catarsis a la merced del miedo a lo desconocido. Al unirse es reanimado a través de su sexo, éste será el medio, el rito para religarse; así como el desierto para los místicos, el cuerpo para Nahui es el espacio que reproduce el trance, las visiones, los estigmas, las levitaciones, (va más allá de lo inteligible, no es una simple sensación corporal) de este estado de contemplación extática. Entrega que representa la muerte como un modo estático

de purificación, en el que el místico y el poeta crecen del mismo germen, se acercan a la misma verdad oculta:

Haz pedazos mi corazón
—juega con él como un niño con un muñeco
— rásgalo sin piedad, ¡oh divino amor!
Ama mi grandeza
ama mi dolor
ama mi amor.
Tengo miedo de mi propio amor porque todo lo
grande da pavor
—pero tú tienes valor ante mi amor—
no veo nada —soy un muerto de quien nadie se
ocupa, al que nada le importa todo lo que existe,
solo tú— todo el Universo se ha reconcentrado en
tu sexo (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 225).

Del hombre emana la existencia, dice Zambrano, quien evoca al poeta Teognis de Mégara al decir que todos somos propiedad de los dioses. Si consideramos este proverbio, podremos responder que los dioses en la visión de Nahui nos pertenecen, son carne de nuestro pensamiento. Llamamos o divinizamos para darle un sentido de pertenencia, especie de apropiación, se proyecta el espacio al nombrarlo al reconocerlo. A esta forma de creencia María Zambrano la nombra “todo tiene un dueño” ya que “el hombre, lejos de sentirse libre, se sentía poseído, esclavo, sin saber de quién. Porque se sentía mirado y perseguido. Detrás de lo sagrado, se prefigura un alguien, dueño y poseedor” (2016, p. 33).

El hombre se asemeja en todo el vacío que le rodea, al no encontrar respuesta, busca dentro de sí para encontrar alimento; en ese delirio se engendra la vida, delirio que según Zambrano va de la exaltación, terror, a enervante embriaguez en el que es ser superior y desconocido, se corporiza esa realidad suprema dentro del ser mismo y lo impulsa hacia su interior, para expulsarlo de nuevo:

La realidad en torno no se le presenta como enemiga y la pesadilla del terror ha desaparecido. Es el reverso de la persecución; es la gracia, que se dirá más tarde; es el aspecto benéfico, positivo. Porque la vida humana se da

inicialmente en estas dos situaciones que corresponden a las dos manifestaciones de lo sagrado: la doble persecución del terror y de la gracia (Zambrano, 2016, p. 34).

Reflejo del hombre, el ser divino es tan aprensivamente humano, al apresararlo en la materia de la palabra, al llamar a la divinidad, una entrega intensamente amorosa es el acto del encuentro místico, un lenguaje del deseo que tiene por esencia ser la conexión; palabras portadoras de creación y existencia. La invocación es un medio para llamar el uno al otro “una cosa tan humana” dice Nahui, pero a la vez se muda a un átomo y un infinito universo, todo reconcentrado y unificado en su sexo (llega a ser el mundo desde su interior), desde un *nosotros mismos* realiza la creación:

Eres una cosa tan humana —tan real y constante que no puedo pedir más— que no puedo sentir más —que toda yo no soy ya tuya ni tú mío—

y que no existimos —pero a veces siento como si yo fuera el átomo de una nebulosa y tú el Universo que la contiene— y mi imaginación se dilata hasta más allá de los últimos límites del deseo —y de repente se contrae en mi sexo, que a su vez se agranda como un abismo sideral (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 226).

La aparición de la divinidad es la representación de lo santo, se ha erigido el pacto, la alianza. María Zambrano menciona en *El hombre y lo divino* que precisamente será el hombre el que confrontará a los dioses, exigirá una respuesta, pues ya tiene a quién encararse; esto implica una angustiada pregunta que lo aflige desde su existencia y que revelara poéticamente. Zambrano toma como ejemplo a Job y a Prometeo, un hombre y un semidiós. Las preguntas de éstos se vuelcan en terror y gracia en cuanto a la propia vida humana, al surgir la duda se manifiesta la conciencia, la ruptura o “la pérdida de la inocencia” (Zambrano, 2016, p. 35). La pregunta se transforma en queja ante la injusticia divina “es la queja de la larva que tiene ya conciencia para dolerse de su ser” (Zambrano, 2016, p. 37), contienda por la que les acaece un castigo que no esperaban.

Surge a su vez el sacrificio por piedad, la súplica por medio de la palabra, la reconciliación entre el orden del universo; se entrega y ofrenda para calmar la ira y el hambre divina, la lucha por el “espacio vital” y, al mismo tiempo, se cree por fe:

Los dioses están siempre presentes, pero no se les ve; no se dejan ver. Aun podríamos decir que una de las características de las divinidades es no dejarse ver, de lo cual no se conserva el rastro en aquella pasión del alma humana que revive la larga pasión prehistórica frente a lo sagrado: el amor. El amor ha surgido en toda fuerza frente a lo que no se deja ver, sino en raros y en precisos instantes que alcanzan, así, la categoría de manifestaciones divinas, cuando una realidad deslumbrante aparece en su brevedad, como manifestación de algo infinito (Zambrano, 2016, p. 39).

Según Zambrano, Max Scheler en *El puesto del hombre en el cosmos* describe al hombre como alguien sin espacio propio, sin un medio o una casa; por lo tanto, proyecta ese hueco a su paso para asirse en lo que pueda y, al no encontrar puerta abierta a su respuesta, siente el rechazo en torno suyo. Pero, cuando el hombre cuestiona a Dios, surge la conciencia, el “desgajamiento del alma”, o lo que podemos nombrar como el despertar de la conciencia, manifestación que para Nahui se deja entrever por el cuerpo y que deja como rastro de aquella pasión divina “heridas de amor”, que quedan como parte de esa presencia violenta o, como lo nombra Zambrano, “terror y gracia” (2016, p. 34):

Amor mío, tú debes morir porque cada palabra tuya, cada mirada, cada movimiento abre en mí una nueva herida de amor —y mi cuerpo no tiene ya un lugar para otra herida más (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 225).

Presencia divina que acecha como perseguidor o perseguido, amado o amante para los místicos. La herida de los mártires es por donde penetra lo santo, el espíritu divino, el éxtasis al hondo del alma:

Estoy llena de sangre como un mártir. Mi juventud se deshace entre la furia de tu pasión y mi pasión se exalta y gira alrededor de tu falo como una mariposa alrededor de la luz y en las noches calladas, envuelta en tu lujuria, mi razón se ofusca y mi boca grita te amo (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 225).

Estigmas de lo sagrado es lo que padece nuestra poeta, misma posesión de la ira divina sucede en el caso de santa Teresa de Ávila a quien, en forma corporal, se le presenta un ángel abrasado (no como una simple visión), con un dardo de hierro punzante encendido que le encaja desde el corazón a las entrañas. Ésta, entre quejidos de placer y dolor espiritual (como ella misma lo nombra), no desea que se marche y suplica por más padecer gozoso. Este hecho es pirofanía, visión encarnada, la misma escena se repite en Nahui: “la furia de tu pasión y mi pasión se exalta y gira alrededor de tu falo como una mariposa alrededor de la luz” (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 225).

Un instante de tregua vendrá acompañado de la divinidad, no se puede medir, es impronunciable, al tratar de nombrarlo se desdeciría, se escapa fugitivo, borra su paso, y a su vez engendra su presencia, lo ocupa y lo destierra todo: “un instante puede ser un segundo de nuestros veloces relojes; puede ser, debe de haber sido, muchas horas y hasta días y noches del tiempo solar” (Zambrano, 2016, p. 40). La memoria será la huella de esos instantes luminosos, de delirio:

Porque en el instante, cuando acaba de pasar, da la sensación de que se ha escapado; pues en verdad, algo que parecía estar ahí para siempre, que llenaba con su presencia la totalidad de nuestra alma ha desaparecido de pronto sin que lo podamos retener. Tal es el instante: un tiempo en el que el tiempo se ha anulado, en que se ha anulado al transcurrir, su paso y que por tanto no podemos medir sino externamente y cuando ha transcurrido ya por su ausencia (Zambrano, 2016, p. 40).

El sacrificio hará surgir el instante divino entre la súplica que lo liberte. Nahui ofrendará su cuerpo con el fin de ocupar o arrancar

el espacio divinizado, para que aparezca en un instante con la palabra y alimentar su hambre divina con el lenguaje, ésta será la forma de alcanzar un punto medio entre lo sagrado y lo profano, páramo de luchas, donde: “Se configuran en un centro y en una periferia. El centro es el lugar de lo sagrado, que se ilumina por el sacrificio” (Zambrano, 2016, p. 43). El estado de la inspiración en Nahui va por el camino de la mística, no aspira a la posesión sagrada, la tiene. No la encuentra en el fanatismo, ni el falso iluminismo, ni en la posesión supersticiosa, simplemente en el alumbramiento poético alcanza ese conocimiento-secreto, a través de lo revelado en la pirofanía.

Nahui medita tras el deseo, reconoce su fuego, es necesario que se consuma en la hoguera misma, devorada como el elemento cósmico que engendra de sí. La metáfora del fuego nos lleva a pensar en el fuego vital de la creación, la llama brota desde las profundidades de los ínfimos del corazón que evoca Zambrano. El fuego debe confesar al alquimista, al poeta o al sabio los secretos de omisión.

Desde siempre, un principio de divinidad ha fascinado y atormentado a los hombres: reconocen, tras los nombres de *divino*, de *sagrado*, una especie de animación interna secreta, un frenesí esencial, una violencia que se apodera de un objeto, consumándolo como el fuego (Bataille, 2013, p. 186).



Fotografía: Antonio Garduño. Retrato de Nahui Olin, ca. 1920.

Capítulo V

El fuego cósmico desde Gaston Bachelard en la poesía de Nahui Olin

*Amarte con un fuego duro y frío.
Amarte sin palabras, sin pausas ni silencios.*
Xavier Villaurrutia, "Deseo"

Lo divino se une al ser por las raíces que habitan en su interior, necesita como la hoguera perseverar, dependiente como el fuego primitivo que nace en la madera de la que brota y reverbera; así, la poeta con su condición de combustible es causa de la llama a la que invoca, y sirve inflamable de cimiente a lo sagrado que le

posee. Se abrasa al rito de la plegaria para adorar el fuego divino, o arde quien aclama el misterio del incendio místico; relación contradictoria del secreto revelado.

En nuestra investigación, a partir de la poética de Nahui Olin podemos reconocer varias manifestaciones de la pirofanía a través del acercamiento o inspiración divina: el fuego vital, el fuego mítico, fuego como expiación, fuego metafórico-corporizado. Ante ello, con base en el estudio de Gaston Bachelard podemos encontrar el fuego sexualizado, el fuego infernal, fuego idealizado. Estas categorías están interconectadas o entreveradas y se pueden fusionar.

Fuego vital: ensoñación del fuego creador

*Flor mineral que se abre para adentro
hacia su propia luz,
espejo ególatra
que se absorbe a sí mismo contemplándose.
Hay algo en él; no obstante, acaso un alma,
el instinto augural de las arenas,
una llaga tal vez que debe al fuego,
en donde le atosiga su vacío.*
José Gorostiza, "Muerte sin fin"

El poeta es artesano de la palabra, el fuego que brota de las profundidades de su ser, de su ensoñación creadora es el soplo vital, hálito que construye la palabra del poeta, que evoca a su yo lírico en llamas, que eleva la tempestad y da orden. Es poder dinámico por su continuo movimiento, huye porque está en constante cambio como la palabra misma. No es un fuego que incinera para provocar polvo y destrucción, sino que erige, tiene poder porque es simiente y trae consigo fertilidad.

Es la iluminación que anima, la personificación del poder y majestad del fuego. Como se puede observar en algunas leyendas de la creación del hombre de barro, el espíritu hacedor y divino utiliza este fuego, junto con otros elementos cósmicos, para transformar el molde y dar vida. Según Angelina Muñiz-Huberman (2002, p.167), en *Las raíces y las ramas*:

El amor divino se manifiesta en el poder de la creación. La existencia del hombre trasciende los límites terrenales y forma parte de un trazado celestial que integra el conjunto cósmico. La vida en la tierra es un reflejo de la vida en el cielo. El alma humana es un fragmento del alma universal que envuelve el todo y la parte.

La flama que es arrojada sobre el soñador no es para consumirlo, sino que engendra como el fuego alquimista, chispa del germen, fuego íntimo encerrado en la materia. Al poseerlo es fuente de energía. Es fluido el fuego que contiene la seducción; se encuentra encerrado en todos los cuerpos en su interioridad.

Lo dice Bachelard, citando a El abad de Mangin: “Es sobre todo en los aceites, los betunes, las gomas, las resinas, donde Dios ha encerrado el fuego, como en otros tantos estuches capaces de guardarlo” (1966, p. 115). El cuerpo aparece como metáfora de un estuche que posee la fuerza para guardar el fuego escondido que violentamente se agita con una vitalidad que, si al abrasarlo le destruiría, es el cuerpo mal conductor de esa energía incontenible.

En Nahui el corazón es el vaso del dolor; unido a éste, más bien por esencia, le engendra, es recipiente circular del dolor, continuo acto de padecer en el que el ser es ofrenda, se convierte en cáliz que todo lo absorbe. El vaso espiritual, por el cual todo le sobrepasa, queda suspendido por el dolor en un éxtasis terrestre. Es el centro de su movimiento que le da continuidad, más que abrirse se desgarrar, a fuerza de derramarse en el río de vida, hasta bajar a las profundidades de los íferos del ser.

Como podemos observar en Nahui Olin, su poema “Relación de continuidad entre la vida y la muerte o el más allá” manifiesta su concepto de amplitud, que sobrepasa los sentidos que se expanden al infinito. En este poema, la esencia del fuego se centra en su fuente de origen, donde se reconcentra la vida o el poder de fuerza sin ley de atracción, ocurre un desdoblamiento que se funde en un sentir, es la llama que libera una visión, más allá de la visión corporal, también es iluminación espiritual:

Hay una relación de continuidad evolutiva en lo anterior a la vida y posterior a ella y fuera ya de la vida de organismo humano con la vida de amplitud, la muerte, el más allá yo lo llamo de amplitud, de cualidades sensitivas desarrolladas al infinito para extenderse en infinitos desarrollados por ellos mismos en la vida suprema en que la materia mecánico normal de la vida ha desaparecido en la vida-que yo la llamo poder de fuerza sin ley de atracción, sino que por su propia energía de carácter de fuerza maravillosa para ser infinitos en ella misma y salirse de ella misma a vivir otros infinitos sin dejar de vivirse con su personalidad y al mismo tiempo no teniendo nada de sí mismo para entrar en ese vértigo de prodigio de infinito de otras fuerzas que se libertaron de la vida orgánica (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 209).

El yo lírico es un espíritu que al salir a su exterior se aviva, mientras que al estar contenido es más estable e incombustible. En palabras de Nicolás de Locques, esta llama intimista tiene una vida celeste y escondida que sana y engendra. La dimensión del fuego es indestructible: “interno o externo; el externo es mecánico, corruptor y destructor; el interno es espermático, engendrador, madurador” (Bachelard, 1966, p. 124). En el mismo poema el espíritu es materializado y se desdobra en un animal, como la mirada que abarca sin límites y que se encuentra con su semejante:

En una noche en que un ser que yo había penetrado su misterio y era un algo que tenía de mi materia, un algo que era tanto como yo fuera de esta vida animal, nos encontramos los dos disfrazados de distintas cosas, yo era una mujer y él un gato negro con dos ojos, inmensidades verdes, sólo por allí se veía su fuerza y nos amamos en todas las formas intensas de cualidades que podían desarrollar nuestro espíritu, si en un milésimo de segundo ese gato de nombre Menelik, se hubiese convertido en individuo conservando su personalidad, inmenso misterio para todos, excepto para mí, conscientes él y yo de saber que no podríamos actuar con la potencia de nuestro cerebro, de nuestras fuerzas ocultas, nos matábamos a la vez para sentir juntamente la satisfacción de extendemos sin límites (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 210).

Menelik es la presencia que palpita en sus manos, en su último respiro; se siente despertando en la muerte del otro que agoniza, se convierte en su propia muerte. Su palpar es un aliento que sostiene en las manos, va a su llamado, es el fuego en solitario que se extingue:

Al momento de evaporarse de fuerza que mantenía su carne, sentí un choque imposible de traer a las sensaciones con su mismo espíritu de él y pude tener doble vista, le vi sufrir, su cuerpo del abandono de su fuerza, y le vi embriagarse al mismo tiempo de una satisfacción de vivir en la verdad de los hechos sin sexos ni especies, crecer y marchar en infinitos con velocidades, otras de las velocidades conocidas de la vida de los hombres y fui con él con un temor porque yo no había muerto y los restos de vitalidad orgánica me hacían cobarde, porque mi constitución física me hacía irresistibles semejantes fenómenos de intensidad-yo vi-yo viví un milésimo de segundo, pero se lastimó mi organismo al grado de sentir un aniquilamiento cuando volví a la vida (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 210).

La muerte física le da libertad al ser de despertar, en un deslumbramiento: “sólo da vida lo que se abre al morir” (Zambrano, 1977, p. 23). Menelik representa la presencia inapercibida por el vaso invulnerable; implica un irse hacia afuera de la inasible existencia que, al ser separada, asciende: “se nace, se despierta. El despertar es la reiteración del nacer en el amor preexistente, baño de purificación cada despertar y transparencia de la sustancia recibida que así se va haciendo trascendente” (Zambrano, 1977, p. 22).

En el poema “Relación de continuidad entre la vida y la muerte o el más allá” la palabra es criatura, se corporiza, un cuerpo no mortal, por ilimitado: “pues que por nacer y para nacer no hay lucha, sino olvido, abandono al amor, como los místicos proponen, los místicos del ‘nacimiento’” (Zambrano, 1977, p. 22). Nahui demuestra que es un espejismo el sueño de la vida, porque despierta el alma de la poeta en la dualidad del choque de contrarios. Más que morir, migra, traspasa ese tiempo, va más allá en un segundo,

rompe el vaso. La vía unitiva le reúne; la palabra vital, al ser germen primigenio, se convierte en fuego creador:

En dos días y caminé como sonámbula debilitada para controlar, mi fuerza mecánica y vi que aquello era otra cosa distinta, que eran dos fuerzas diferentes, la vida y la muerte, vi el misterio, lo vi y sentí saltarse mi inteligencia hambrienta y por más que ella quiso quedarse, mi cuerpo la arrastró a la vida como si una obligación oculta de una misión que ahora espero definitivamente para irme ya de aquí, pues gocé tanto en el más allá en ese milésimo de segundo que ansiosa espero el choque de dolor y de goce que es la muerte de esta vida para otra más intensa, es decir, infinita, y ya me esperan tantas fuerzas conocidas y desconocidas que pasaron en la vida y otras que no se aparecen en ella, pero que existen en ella y fuera de ella, y que yo veo, ya no puedo ocultar que para mí no existe el misterio y no me es permitido decir más (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 210).

El fuego vital es una especie de fuego *amnio*, nos lleva a preguntarnos ante el misterio del origen: ¿hay una brasa primigenia anterior a todas?, ¿una chispa surgida de la nada del deliro de la creación? Este fuego emerge y desarraiga por primera vez al ser, en su experiencia impronunciable, vista por Baruj Togarmi: “Quiero escribirlo y no se me permite hacerlo. No quiero escribirlo y no puedo desistir del todo—, así que escribo y me detengo, y aludo a lo que escribo en pasajes posteriores, y este es mi proceder” (Togarmi, en Muñiz-Huberman, 2002, p. 49).

El fuego vital entrevera al fuego *amnio* como reposo, como un descanso, toma forma como creación dentro de la creación. Es como el sueño de Adán a la espera de Eva, capaz de reproducir a su imagen y semejanza. Ese fuego transforma la crisálida del embrión, germen donde resurge la estela de vida, chispa primigenia del caos. A su vez, el fuego en reposo está atento, antes de la destrucción de la hoguera; es la iniciación de lo que se avecina y aguarda. Olin se multiplica en otros por medio de la palabra vertiginosa:

Esos minutos multiplicados conmigo mismo hasta el infinito mi humanidad con todos los seres, las cosas, los elementos, las atmósferas, las sensaciones, las evoluciones que mi ser hubiera poseído o tenido contacto sirviéndoles, siguiendo el desenvolvimiento de un hecho de esos seres o numerosos hombres y personajes que veo admirablemente sus rostros, si yo me hubiera encontrado un milésimo más acá o menos acá del movimiento que preferí seguir de los múltiples que me rodean yeso me permite vivir de infinitas maneras con todos los humanos, los objetos, los elementos, las sensaciones de tan infinita manera como me dé la gana pues cada movimiento desarrollado hasta el infinito es un mundo de sensaciones, de posesiones, de espasmos, de creaciones, todo ello relacionado con la vida pintoresca, con toda su estética, su sensualidad y su rapidez y con el antes y el más allá después de la muerte, es decir, esto antes de esta evolución en esto y en el más allá; que tanto viviré yo, para vivir tanto y de tantas maneras a la vez, por eso todo ya me es sabido, conocido, nada me es ignorado. Y esta conciencia cósmica me divierte sólo un segundo cuando sólo pienso en desintegrar toda la armonía de movimientos de relación para imponer el que traigo único, multiplicándome yo misma sin fin y sin que nada más que yo existiera (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 211).

Este fuego se transforma en ciclo permanente del cambio. Así como es poder engendrador, también puede ser raíz estéril; envejece y muere. En algunos ritos (de bendición de fuego, fuego nuevo) se extinguen los fuegos para reproducir la creación y destrucción.

Fuego mítico: el fénix

*Quedar
en lo que queda
después del fuego,
residuo, sola
raíz de lo cantable.*

Miguel Ángel Valente, "Fénix"

El hombre primitivo cuando conoce el fuego y lo trata de dominar o poseer lo nombra, a partir de la ambivalencia de sus principios como: engendrador, creador y destructor; fuego a imagen y semejanza de quien le da hálito para encenderse, con palabras cargadas de poder.

Gaston Bachelard (1966) considera que ante el fuego ocurre un respeto, un miedo infundado (o fundado, quizás, en el trayecto antropológico del ser humano que, de acuerdo con Durand, le ha dejado huellas en su memoria cultural); es un acto consciente y primitivo que se canaliza a través del recuerdo de que no debe ser tocado por los peligros del incendio. Ante el embeleso de las flamas, están anticipadas las prohibiciones sociales. Ocurre una búsqueda constante por dominar el fuego. Todo niño, dice Bachelard, quiere superar y derrotar a su padre, al controlar la flama, oculto encendiendo una hoguera. La desobediencia trae consigo el complejo de Prometeo y la quemadura inesperada, y tras tocar la llama provoca el mismo asombro ante lo sagrado:

El fuego es placer para el niño sentado prudentemente cerca del hogar; y, sin embargo, castiga toda desobediencia cuando se quiere jugar demasiado cerca con sus llamas. El fuego es bienestar y es respeto. Es un dios tutelar y terrible, bondadoso y malvado. Puede contradecirse: por ello es uno de los (principios de explicación universal) (Bachelard, 1966, p. 18).

Esto es paradójica dualidad del fuego con el que coincide Roger Caillois (1984). Lo sagrado, como el fuego en el niño, atrae temor y fascinación, deseo por apresarlo y poseerlo; porque encender la llama prohibida trae consigo la promesa, la oportunidad y el riesgo; es una acción fausta y funesta, que traerá poder y fuerza. Dominar la chispa, podría causar muerte o proveer vida, luz y calor o incendio, el bien o el mal. Toda fuerza de lo sagrado encarna esa misma dualidad ante lo desconocido.

El fuego en diferentes culturas está representado como personificación mítica que da respuesta a todos los fenómenos naturales. Su fascinación al contemplarlo lleva al arrobamiento, revela una trascendencia: la experiencia sagrada es una comunicación con el ser; no es simple fabulación mítica, ni fanatismo religioso, representa la fuerza de la naturaleza, pero también la conciencia creadora humana que se interroga para conocer su origen.

Visto por Bachelard, el amor que se inflama hasta la destrucción de sí mismo es como el ave mítica del fénix, por la levedad y capacidad de ascender y autodestruirse. Así como el fuego, el ave representa las características de ser arrebatador e insaciable, como un animal que devora todo a su paso:

El fénix que renace de sus cenizas, como un deseo calmado un instante, se verá sobradamente que esta escena está marcada por la doble primitividad del fuego y del amor. Si nos inflamamos cuando amamos es prueba de que hemos amado cuando nos hemos inflamado (Bachelard, 1966, p. 70).

El fénix es símbolo de la inmortalidad (muerte-inmortalidad, transformación-permanencia, instante-eternidad); concilia características contradictorias del cuerpo espiritual y material: “el fuego escapa siempre a las capturas de nuestro espíritu porque está dentro de nosotros mismos” (Bachelard, 1966, p.137). Significa la entrega amorosa como ofrenda para el otro que sirve de inmólación por fe, para María Zambrano (2016, p. 41) simboliza el sacrificio:

El acto o la serie de actos que hacen surgir este instante en que lo divino, se hace presente; es la llamada, diríamos la coacción, dirigida sobre esa realidad escondida para que aparezca. No es una palabra, sino, ante todo, una acción, en la cual la palabra juega su papel (...) es una mezcla que diríamos de súplica y conminación.

En el poemario *A los diez años en mi pupitre*, existe una serie de elementos que aparecen con frecuencia a lo largo de todo el texto: será el vuelo del pájaro, la cárcel del alma, el velo diáfano, la experiencia siniestra, que provocan que la pirofanía se presente. Nahui nos envuelve en un ambiente poético que nos recuerda cómo el fuego cobija sin que se desvanezca el peligro de su presencia; ella se pregunta: “¿por qué en esa permanencia siniestra el espíritu vive como bajo un refugio?” (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 168).

Los poemas escritos en su infancia (aproximadamente en 1903) revelan un inconsciente interés místico: siente que su alma está encadenada a su cuerpo y sólo se libera un momento bajo una oscura lumbrera majestuosa. Con su mirada interroga, pero no puede explicarse por qué esa experiencia es de naturaleza muda; esta manifestación sagrada la nombra como elocuencia silenciosa que se mezcla con los gritos de su alma; se refleja como en un espejo de agua y se escapa como un río de las manos. Pero a su paso deja un vacío en el interior de la poeta que la llena de dudas y terror.

En el poema “Mi alma está triste hasta la muerte”, el yo lírico manifiesta un despertar del alma, nombrado por Zambrano como el ser que se deslumbra y aterra, dejando una herida, una profunda angustia por la ausencia de lo que no se puede asir, pero que trastoca y traspasa profundamente: “huella inextinguible, más que no se sabe descifrar, pues que no ha habido conocimiento. Y ni tan siquiera un simple registrar ese haber despertado a este nuestro aquí, a este espacio tiempo donde la imagen nos asalta” (Zambrano, 1977, p. 6).

En Nahui podemos ver la figura del pájaro que nace con el sol y se abre a la luz como paradoja de la creación divina. Bachelard nombra esta experiencia como materialismo aéreo en el que “nuestra alma, al escaparse de la envoltura carnal que la retiene

en esta vida inferior, encarna en un cuerpo glorioso más ligero, más rápido que el del pájaro” (2006, p. 89). Esta es la fuerza de la elevación que realiza la experiencia de la ensoñación:

 Mi alma está triste hasta la muerte: como una rosa que acaba de abrirse bajo los rayos del sol, como una nota vibrante y quejumbrosa que exhala de un piano, como un pájaro que nada más salir del nido emplea sus alas inseguras para volar. Del mismo modo, mi infancia, mi espíritu adormecido acaban de salir a la luz brillante del día, a la embriagadora y deliciosa naturaleza (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p.165).

El fénix es la muerte, termina por nacer desde su misma raíz. Despierta y se abre como aurora a sus pasiones; luminosidad que arranca a la poeta de su realidad. No abrasa, sino que es fuego que atraviesa, se abre y alza el vuelo, y entra en el yo lírico. El fénix va a su encuentro, el furor de esta presencia le provoca una sed embriagadora de lo que se va alumbrando en su vida; el alma suprasensible “enfurece como un formidable huracán en medio del desierto”, sentencia la poeta, consciente de que la fuerza de su libertad viene de su interior. Pero también esta fuerza la guiará a su autodestrucción, de nuevo: “sólo da vida lo que abre el morir”, dice Zambrano (1977, p. 23). La noche abre paso al deslumbramiento para que el ser arda, porque el incendio destruye para que evolucione:

 La noche para mis ojos se ha acabado; las tinieblas de mi inteligencia se han transformado en luz transparente; ella es hija de corazón, de espíritu, de edad. La pasión ardiente, la esperanza, la ilusión y el amor, sobre todo, me enfurecen como un formidable huracán en medio de un desierto. Ahora que percibo que sufro y soy sensible a todo, tengo sed de todo lo que es bello, grande y embriagador. Con un ardor extremo, una ilusión loca de juventud y de vida, quiero hacer vibrar mi cuerpo, mi espíritu hasta los últimos sonidos. (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 165).

El momento de éxtasis es nombrado como el alma embriagada hasta morir por las pasiones; el ensueño y la sinestesia llevan a la

consumación: “ahora cuando percibo los sonidos más variados que saboreo hasta el fin de mí misma” (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 165). La poeta no sólo ve los sonidos, también los sentidos, el deseo. Al despertar a esa nueva realidad que le sorprende nombra a la rosa, el rayo, el suspiro, la mirada; los crea, los vuelve asibles, al desear los posee, para hacerlos a imagen de sí misma. Esta es una experiencia que mira hacia dentro, que interioriza por inexpresable y desconocido. El vuelo del pájaro fénix del alma se expande; quema a la poeta, quien es devorada por lo indefinible de esa manifestación transgresora, por la distancia que trasciende de lo finito a lo infinito; ese arrobamiento es vínculo de la transformación del ser:

Todo lo que toca mi espíritu, resuena y responde.
Estoy llena de pensamientos, impresiones y recuerdos
hasta entonces desconocidos, que queman mi alma y la
devoran pero que mi pluma se siente impotente para de-
finirlos. Ni el papel ni la pluma pueden decir lo que cubre
la inmensa distancia entre lo humano, que es finito, y el
espíritu, infinito, y me siento triste y melancólica al pen-
sar que las alas del pensamiento deberían planear por el
infinito (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 165).

Con ahínco, Nahui menciona la sinestesia de esa manifes-
tación de sonidos divinos, que por su vano esfuerzo le es incon-
tenible e inabarcable. Para Zambrano, son las profundidades del
corazón, los íferos, lo único del ser que da sonido. El corazón sin
pausa marca las huellas de lo humano sobre la tierra; se mueve
ese latir sonoro “en serenidad perfecta cuando se siente moverse al
par con los astros y aun con el firmamento mismo, y con el rodar
silencioso de la tierra” (Zambrano, 1977, p. 21).

Ese reiterado sonido es albergue, el llamado de la existencia
del alma que resuena como el aleteo del ave del pensamiento, del
espíritu cautivo abrasado por el llamado a lo trascendente, como
fénix que desea arder. De esta forma, el vuelo de un fénix que de-
sea planear por el infinito quema el alma y la devora con el fuego
insaciable de la mística experiencia que trastoca lo que es conocido
hacia lo que es infinito, inconmensurable, imposible de capturar

ni con el vuelo de la pluma de la poeta. Sin embargo, resuena y responde en ese idioma desconocido la respuesta de todas las preguntas jamás formuladas; es el lenguaje no humano de lo divino.

Para Nahui, ese sonido será la única conexión y resonancia con lo divino, a veces imperceptible por lo humano; porque todo lo que tiene el hombre, dice Zambrano, es morada y cárcel que encierran la casa del corazón, la morada del alma para los místicos. La poeta utiliza la metáfora del cuerpo como cárcel; por lo tanto, priva y limita, por su condición humana es recipiente que asfixia el alma, que quiere despertar, ascender, cautiva desde lo más hondo de su humana prisión, grita hasta la muerte al borde del paroxismo, para cimbrar el sonido divino que le habita. El alma, el fénix, se autodestruye para buscar la salida, porque sólo ésta la sacará de su ocultamiento:

A menudo siento que mi inteligencia se agranda, se llena de sonidos divinos, es, entonces, cuando siento mi pobre existencia demasiado débil y pequeña para contener un mundo, una intensidad espantosa. Desgraciadamente, ella se siente prisionera y el dolor la golpea hasta la muerte; cautiva, sus pasiones se redoblan, sus cuerdas se hacen más vibrantes, y loca por todo lo que no puede disfrutar, quisiera quebrar estas paredes que la oprimen, estas cadenas que la retienen. Un dolor vivo, una eterna melancolía me invade completamente, desconocida e incomprendida entre los humanos, aislada de todos los pensamientos que me puedan responder, me muero de dolor (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 165).

La poeta busca la unción, un soplo de los sonidos divinos, un bálsamo para el corazón que calme la falta de saciedad de su cuerpo como recipiente, calabozo de su alma. El sonido es invisible viajero de distancias desconocidas y por ello llama a todo lo que no se percibe con la mirada, lo que se expande hasta el infinito con profundas resonancias en el ser. Evoca el latido y la respiración del cosmos que convoca y comunica la armonía universal. Es comunión con lo eterno e infinito en el instante finito de la experiencia mística.

Así, la voz del poema se entrega al oír la música interior, aquí aparece la figura del suspiro: “ningún suspiro viene a confundirse en mi pecho para formar uno solo”, lo que para Zambrano será comparado al aliento primigenio que da la vida. Elemento que no le pertenece al cuerpo, sino es prestado por el cosmos y regresa al universo a su tiempo: “Lo primero en el respirar ha de ser la inspiración, soplo que luego se da en un suspiro, pues que en cada expiración algo de ese primer aliento recibido permanece alimentando el fuego sutil que encendió” (Zambrano, 1977, p. 7). El suspiro cálido que exhala el ser humano se calienta con ese fuego invisible del interior, la chispa de vida recibida del cosmos inflama el aire de la respiración, para Bachelard es el soplo que renueva la inspiración del poeta como creador que anima el alma del mundo: “la ráfaga es salvaje y pura. Muere y renace” (2006, p. 289).

El fuego del soplo es el invisible que mana la vida, que es una sustancia, hálito vital que purifica, lava, acompaña, pero que a la vez encadena a la vida de su propio sentir; está escondido en su propio vacío. Al suspirar le abisma lo que le rodea, se impregna sobre todas las cosas, se expande en el infinito con el ser íntimo. Es entonces un llamado para formar un solo ser con el universo. La poeta necesita ascender de nuevo con el suspiro, ser parte de la expansión del universo.

La imagen del fuego como soplo es ascensional, pues el aire cálido asciende y evoca el movimiento hacia lo alto, pero a la vez consume la materia que se quema y queda en cenizas, lo cual recuerda al fénix; así, es una ascensión que libera, pero autodestruye: para conquistar las alturas se entrega al fuego, para dominar el tiempo se entrega a la muerte, para ser uno con el universo ocurre esa asfixia o sofoco. Olin menciona que pierde la voz y el suspiro en un dolor que consume como fuego hasta la muerte, aparece aquí la metáfora del soplo de vida que al morir se va en el último aliento:

Cansada de mendigar el bálsamo que cura los pliegues del corazón, que calma los sufrimientos de seres incomprendidos. Siento que mi voz se apaga como un sonido perdido en el universo, ningún suspiro viene a confundirse

en mi pecho para formar uno solo, y perdida, ignorada en el abismo, el dolor me consume, el amor me mata y, amando el pensamiento del eterno sueño, mi alma se entristece hasta la muerte. Sí, la muerte sola puede entender lo que la naturaleza despierta en medio de los seres que no tienen nada que ver conmigo (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 166).

En el poema “Lloro del dolor” la sed de comprensión lleva a la poeta a su búsqueda por lo desconocido; no sólo a una elevación, sino a una profundidad entrañable “como un ciego que instantáneamente tuviera sed de ver hasta el abismo más profundo” (Olin, 2011, p. 166). El fuego místico se revela como luz, una capaz de alumbrar hasta las profundidades más oscuras del ser y del cosmos; pues el fuego que calienta consume y expande al espíritu también lo ilumina, apertura las tinieblas de lo ignoto para conocer, comprender, llegar a la última sabiduría. Se abre a la grandeza de su humanidad como medio para alcanzar la iluminación en su deslumbramiento:

Lloro del dolor de llevar tanta grandeza en mi humanidad que se aparta de ella. A medida que los días pasan, mi cerebro se va desarrollando más. Siento abrirse mi inteligencia a una luz potente que me hace comprender, sentir hasta el más pequeño grano de arena, como un ciego que instantáneamente tuviera sed de ver hasta el abismo más profundo. (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 167).

Esa ceguera es vislumbrada con la revelación; la poeta pide comprender que sus sentidos se abran para saborear las delicias y placeres frente al caudal de la pesadumbre: la angustia y la tristeza que consumen a su ser que sufre, sólo expresable en el diálogo silencioso de la sinestesia, lo inmutable de los sentidos que se abren y confluyen en el misterio que se les revela.

La ceguera arranca al yo lírico de su exterior para interiorizarlo, indescifrable al sentir todo ese peso de vacío indefinible; es, a la vez, dice Zambrano, presencia oscura y claridad nunca vista, que religa y reintegra al hombre a través de un velo, a la soledad primigenia, a un andar desnudo frente al abismo que es Dios (desconocido a las tinieblas del ser). Velo que encubre la fuente de luz,

pero a la vez atraviesa: “que descubierta abrasaría todos los seres y su vida. La luz misma que ha de pasar por las tinieblas para darse a los que bajo las tinieblas vivos y a ciegas se mueven y buscan la visión que los incluya” (Zambrano, 1977, p. 40).

La luz del fuego divino abrasaría, quemaría este mundo porque lo trasciende, por ello se difumina en el velo de una ceguera que, momentáneamente, cede en el vislumbre místico, revelando la profundidad de la oscuridad en que subsiste la vida. En Nahui la luz del fuego místico se alza a través de la visión corporal, la revelación es un estado naciente, iluminado:

Sí tengo sed de comprender, de saber, de conocer;
tengo sed de saborear con todos mis sentidos las delicias,
los placeres, las sensaciones de esta vida de destino tan
triste y sobre la cual no conozco nada más que los sufrimientos,
los fingimientos y los revés (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 167).

La poeta tiene la necesidad de morir para que el pasado se consuma y se reencienda a sí misma, porque sólo la muerte da la continuidad a la vida, mínima ofrenda para volver de nuevo al presente. Morir para el fénix es desatarse, liberarse de las vestiduras del cuerpo, de lo que pueda contener; no es el fin sino comienzo: “Siento que mi espíritu nace”. El fénix simboliza aquí la renovación. Pero lo que se renueva muere para renacer nuevo, pues se consume lo efímero y permanece lo eterno. Para ser renovado hay que ser consumido por el fuego mítico, hasta las cenizas que revelen lo que queda obsoleto y lo que asciende en el vuelo; por ello se requiere la entrega a esa muerte ardiente, se requiere arder hasta que la muerte misma arda.

El fuego místico requiere combustible de potencias increíbles, como un líquido detonador de la consumación del ser. Aparece la metáfora del alcohol que al contacto con el fuego es combustible, embriaga en un arrobamiento por lo eterno de cada instante que se experimenta desde lo místico, que desintegra pasado y futuro en un presente infinito; por ello la imagen de destrucción y aniquilamiento que en Nahui es combustible equivalente a la cólera de las pasiones.

Bachelard lo religa con el elemento ascensional del viento y lo gesta como todo principio con la cólera creadora: “el viento, en su exceso, es la cólera que está en todos lados y en ninguna parte, que nace y renace de sí misma, que gira y se vuelca. El viento amenaza y ulula, pero sólo encuentra forma cuando encuentra el polvo” (2006, p. 279). La pirofanía al contacto con el ser, es como ese viento sagrado que deja huella en el interior, porque arrebatada y transforma, soplo de fuego que es la inflamación de la revelación que hace al alma, que explica san Juan de la Cruz en su “Cántico espiritual”: “que a manera de saeta de fuego hieren y traspasan el alma y la dejan toda cauterizada con fuego de amor. Y estas propiamente se llaman heridas de amor, de las cuales habla aquí el alma” (1974, p. 711).

Tanto la poeta como el místico atizan la imagen del fénix como el vínculo entre lo material y lo espiritual, lo efímero y lo eterno, la muerte y la inmortalidad. El fénix es el ciclo del fuego colérico de renovación:

... que se está el alma abrasando en fuego y llama de amor; tanto, que parece consumirse en aquella llama, y la hace salir de sí y renovar toda y pasar a nueva manera de ser, así como el ave fénix que se quema y renace de nuevo (san Juan de la Cruz, 1974, p. 711).

Nahui muestra al espíritu inflamado como el alcohol, paradoja del agua que quema como el fuego indestructible. La poeta se vierte, embriagada en éxtasis, a un espacio indefinido; cesa a la vía unitiva y le es entregado un presagio: “el mundo, la vida, el amor es para quien abra sus sentidos de espíritu”. Pero, incomprendido su ser, vuelve a reincidir en la metáfora del espíritu como fénix incontenible que necesita arder con todas las fuerzas para abandonarse y sentir el infinito en un segundo; el fénix reaparece del delirio de su celda corporal y no puede ser apresado, se renueva salvándola y haciéndola sentir, la alienta a ese ciclo de eterna renovación:

Siento que mi espíritu nace y quiero embriagarme, hasta morir, de todo lo que mi cuerpo puede contener; quiero embriagarme hasta que las fuerzas me abandonen. Sien-

to mi infancia, todavía lejana de la juventud, rebelarse contra mí misma y decirme: el mundo, la vida, el amor es para quien abra sus sentidos de espíritu y de cuerpo con más energía, hay que gozar, hay que embriagarse, hay que sentir por primera vez el propio cuerpo y que se tiene un gran espíritu incomprendido que sufre y muere de tanto sentir, un espíritu completo que necesita todo lo que pueda contener, el infinito en un segundo, y que tiene derecho a todo lo que pueda sentir (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 167).

Olin, en plegaria, pide calma al fénix de su alma: “que las alas de tu inteligencia han emprendido su vuelo”. Son esas alas de la comprensión de su inteligencia las mismas que le hieren, son su carga, porque quieren abarcarlo todo; es el vuelo arriesgado de Ícaro que se alza, abrasado al abismo, apenas alcanzado el alto vuelo. La poeta pide reposo, sosiego ante el aturdimiento del peso de su humanidad, el mundo y el hombre que le retienen. Sólo la muerte traerá el despertar:

Pero, ¡oh! Corazón mío, sosiégate, recuerda que estás encadenado, que las cadenas de tu yugo te retienen cada vez que las alas de tu inteligencia han emprendido su vuelo.

¡Ay de mí!, que no tengo otro destino que morir, pues siento mi espíritu demasiado grande para ser comprendido, y el mundo, el universo y el hombre son demasiado pequeños para llenarlo (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 167).

Los místicos aspiran a la posesión divina por medio de su alma. En Nahui, esto se da por medio del cuerpo. San Juan de la cruz lo considera como un estado de ánimo capaz de desentrañar la interioridad del espíritu. Movidado por el afán de escapar de sí, de encontrarse con una verdad más sublime y profunda, alcanza un conocimiento suprasensible al que no llega a comprender del todo. Más que tratar de traducir lo indecible, de intuir con la poesía, la poeta construye la desesperación de su asimilación interior.

La transmutación del fénix está presente en varias culturas, en el mito hebreo aparece debajo del árbol de la vida en el jardín

del Edén, que al ser el único ser que no fue tentado a comer del fruto prohibido, Dios le concede la vida eterna. La alegoría del fénix está en la reencarnación de Jesucristo que muere para renacer con el fin de ser la salvación de los pecadores, desde que nace representa al fuego nuevo encarnado que trae luz al mundo. En un mito prehispánico, Quetzalcóatl construye una pira y se inmola a sí mismo para ascender. Para Agni, el dios hindú del fuego mensajero, al igual que el fénix es inmortal, conduce las ofrendas de esta tierra hacia el mundo divino y convoca a los dioses al sacrificio, es puente entre el cielo, la tierra, el ser y lo divino. En la mitología del antiguo Egipto, el ave Bennu representa la renovación y la creación al ascender para encontrar la iluminación, se crea a sí misma a partir del fuego que ardía de un árbol sagrado.

En estos mitos ocurre una intercomunicación, la concepción de la vida por medio del sacrificio; mediante el holocausto se recrea el acto de la creación, no sólo física sino como una experiencia interior, por medio de la ofrenda ante las deidades. El mito que encarna Nahui Olin es del fénix de la alquimia mística, que tiene códigos secretos que transforman en oro los metales vulgares, siendo esto una metáfora, porque el fin que tenían los alquimistas era el de crear vida en la autocreación y la autodestrucción.

En Olin, el fuego es visto como catarsis, epifanía que arrasa con todo lo creado. En el fuego habita la muerte y la regeneración, la destrucción. Quien se sumerge en el fuego mítico del fénix de la expiación, resurge de nuevo para que la flama de la vida que transmuta renazca de sí misma; nace el ser purificado, lo que se renueva es el estado de pureza y lo que se consume es lo que le contaminó. Así: “para quien se espiritualiza, la purificación posee un extraño dulzor y la conciencia de la pureza prodiga una extraña luz. Sólo la purificación nos permite dialectizar, sin destruirla, la fidelidad de un amor profundo” (Bachelard, 1966, p. 168).

El vuelo del pájaro siempre va acompañado de la unión con los elementos cósmicos del aire y el fuego, visto por Bachelard como “el aire soleado”, el efecto que anima y purifica, una materialización de la pureza que se hace presente; en el fénix es la encarnación del espíritu: la transmutación, el deseo y las pasiones son la combustión del cuerpo como horno espiritual, fuego interior que se enciende representando así la autocalcinación para la sublimación.

Fuego como expiación

*¿Es el alma la que se abre
a la profundidad
de la carne
o soy yo la que me abro
a este mi cuerpo
que un día mirará de frente
y sólo una vez
a la muerte?*
Gloria Gervitz, "Migraciones"

Comparado con la pasión, el fuego contenido es peligroso y nefasto cuando se intenta dominarlo, tienen un carácter contradictorio, así como bondades, se le atribuyen efectos malignos y demoniacos, representando el pecado y el castigo. Cuando adquiere esas características puede ser como un fuego infernal o del Gehena. Suspendidos entre dos fuegos marginales, se abrasa a las zonas muertas de la pena, el dolor y la eternidad. Es la continua destrucción abrumadora que consume todo lo existente, llama carnívora, bestial incapaz de detenerse, aniquila para no volver a renovarse. Fuerza maligna que sepulta para castigar.

El fuego apocalíptico es siniestro, trae consigo la calamidad. En los textos bíblicos el mundo acabará por fuego, por castigo. Lo que para el fuego mítico tiene la virtud de crear, el fuego apocalíptico es la de ser arma de destrucción para matar, su único fin es el de arrasar con la vida. Es una llama que todo lo que toca trae esterilidad, la mancha de la muerte. A partir de éste, el fuego purificador tendrá como fin restaurar un mundo nuevo del que Bachelard se pregunta: "¿el fuego que abrasará al mundo en el Juicio final y el fuego del infierno, son o no son semejantes al fuego terrestre?" (1966, p. 171).

Pero, al llenarle de virtudes, esa ambivalencia que tiene la flama siempre será vista como purificación. Símbolo de pureza e inmaterialidad, por ello representa al alma, no sólo arrasa, sino que a partir de su llama transmite una virtud secreta: engendra. En Nahuí Olin el fuego y el alma germinan y arden, parecen fundirse con una fuerza vivificante.

A lo largo de los evangelios bíblicos se menciona que, mediante agua y fuego, todo lugar es depurado y destruido, la hecatombe trae consigo una flama nueva y renovadora, a través de ésta lo oculto se manifiesta, hay fuego en la unción; esos pasajes tienen como punto central que por la muerte se vuelve a engendrar la vida. Bachelard (1966, p. 60) menciona que se tiene como necesidad volver al elemento cósmico puro:

El hombre primitivo tiene la convicción de que el fuego original posee toda suerte de virtudes y da potencia y salud, es porque ha experimentado el bienestar, la fuerza íntima y casi invencible del hombre que vive ese minuto decisivo en que el fuego va a arder y en el que todos sus deseos van a ser cumplidos.

En relación con la mística, los cuerpos se purifican y liberan mediante la incineración, ya que los espíritus arrancan de su prisión que los envuelve es el fuego generador, simboliza un nacimiento, revela, consagra, ofrenda, da comunión. La ceniza es el resto o sedimento abandonado de su otra vida para consagrarse.

El fuego, la muerte y la iluminación al poseerlos son imagen que viene desde misticismos en el que el cuerpo es un constante moridero, por su vida material, santa Teresa nos dice: “La vida terrena / es continuo duelo: / vida verdadera / la hay solo en el cielo. / Permite, Dios mío, / que viva yo allí. / *Ansiosa de verte, / deseo morir*” (1945, p. 757).

Nahui trasciende ese pensamiento, en el poema “Deseo la muerte” que pertenece al libro de *A diez años sobre mi pupitre*. Olin personifica al corazón, éste se aflige, se duele y entristece, vibra y armoniza como un instrumento musical, es vasija interna donde se aprisiona el alma, es el punto de partida para entrar a una vía espiritual; por lo tanto, una vinculación no sólo terrenal por su condición humana para conectarse con algo o alguien:

¿Por qué lloras, corazón mío? ¿Es la muerte la que te aflige? ¿Es el dolor que te mata? A menudo, demasiado a menudo, tu melancolía me espanta, tus pasiones, que no sé de qué grandeza sean, te turban y te agobian siem-

pre. Sé, mi espíritu, que eres prisionero, sé qué grande y vibrante eres, comprendo que tu dolor es mortal y sufro enormemente por la desgracia que te alcanza, pero yo no puedo hacer nada por tu felicidad (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 167).

El alma-inteligencia para la poeta es como el gas: combustible sin forma que se pueda amoldar, inflamable, pero a su vez inefable. Como santa Teresa de Ávila habla con el ser: “Porque tú eres mi aposento, / eres mi casa y morada, / y así llamo en cualquier tiempo, / si hallo en tu pensamiento / estar la puerta cerrada” (1945, p. 758).

Nahui tiene esa característica de dialogar con el alma como los místicos, a su vez como el Dios bíblico, crea todo mediante la acción, el diálogo. La poeta nos muestra que la creación no sólo viene de la palabra, sino del silencio y del padecer que aprisiona su alma-inteligencia que es más potente que el infinito:

Como un vaso contiene un gas que se agranda y aumenta de volumen hasta presionar contra la superficie, yo siento mi inteligencia agrandarse cada día, a cada instante, a cada segundo, pero pronto se siente superior a esta fuerza que tiene que desafiar, y es en realidad más potente que el universo, más grande que el infinito, pero comprendo perfectamente que es prisionera y está encadenada impotente para nuestra miserable existencia (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 168).

A diferencia de los místicos, que la muerte soluciona el dolor para encontrarse con Dios: “¿quién es el que teme / la muerte del cuerpo, / si con ella logra / un placer inmenso? / ¡Oh! sí, el de amarte, / Dios mío, sin fin. / *Ansiosa de verte, / deseo morir*” (santa Teresa, 1945, p. 757), en Nahui aparece siempre la huida, para encontrarse consigo misma, con la divinidad que habita en su interior, porque su cuerpo es el molde de esa fuerza encadenada, pero también su complemento, como el vaso que en diferentes culturas es para recoger ofrendas, el sacrificio, así como la ambrosía de los dioses, la sangre de Cristo, y el fuego de los alquimistas. Un

vaso como recipiente para recibir o poseer, el vaso que contiene a la poeta aspira a ser vaciado. La muerte es alfarera del vaso-alma que puede romper y liberar de sus atavíos humanos.

La musicalidad del corazón de la poeta tiene como resonancia el universo, es reflejo sonoro del espíritu; en cambio, dice la poeta que el infinito no puede contener su energía desbordada. El universo no le da forma ni puede contenerle, mientras en los místicos se llenan de Dios para vaciarse de sí mismos, en Nahui se llena de sí misma para vaciar e irradiar su ser en los otros. Llena de la gracia de su autopurificación, esa llama se vuelve muerte que consume poco a poco sin dejar ceniza, porque es una llama íntima que se vuelve celeste.

La poeta también transgrede el pensamiento bíblico, hacia la concepción religiosa de la desnudez, como en el pasaje del castigo, a la desobediencia al comer el fruto prohibido; Nahui no siente vergüenza a su cuerpo, ve la desnudez como una expiación de su alma, una salida o una fuga antes de la muerte que le liberará o mediante el diálogo con su alma; así, la desnudez para ella no es un castigo:

La muerte sola puede entonces liberarla del yugo al que está sujeta. Nuestro espíritu vuela siempre hacia el ser que nos comprende; su espíritu siente las mismas impresiones, sufre las mismas turbaciones, vive las mismas notas divinas que nuestro espíritu produce. Una voz interior me repite a menudo: muerte, porque tu espíritu es demasiado grande, y la tierra, el universo, no pueden contenerlo; muerte, porque el infinito no puede contener lo que posees, la intensidad de tu pensamiento; desencadénate del cuerpo que te oprime y vuela hacia lo que es más grande, el éter (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p. 168).

Mientras en su interior le repite: muerte. La poeta entiende que es necesaria la expiación de su ser, pareciera que su alma tuviera una ausencia y le faltara algo para sentirse completa, el éter será la llama divina que le complemente. Misma desolación sentía santa Teresa al recitar atormentada: “mi alma afligida / gime y desfallece. / ¡Ay! ¿quién de su amado / puede estar ausente? / Acabe ya, acabe / a queste sufrir. / *Ansiosa de verte, / deseo morir*” (1945, p. 757).

El éter era el fuego que manaba del cielo y rodeaba el universo; al final, Nahui hace que ascienda su alma, donde podía unirse al éter como un solo ser, en un solo vaso espiritual. Más que un vaso, el espíritu de la poeta representa a una antorcha enarbolada, pero a su vez es instrumento musical trastocado por lo divino. Su cuerpo puede expresar por la poesía como canal clarividente, refleja esos sonidos a través de la palabra que transmite esas sensaciones, a veces tristes y otras con gran emoción.

Nahui percibía una dimensión diferente, al encontrarse con la pirofanía se le revelaba una fuerza y un mundo distinto, donde las ataduras y los límites no existen, en el que podía abarcar el cosmos en su totalidad, como fuego inextinguible, desde la sonoridad de su corazón o la voz que repite la musicalidad del universo. No como una flama que trae el final, sino la continuidad.



Fotografía anónima. Retrato de Nahui Olin, ca. 1925.
Museo Nacional de Arte, Secretaría de Cultura, INBA.

CONCLUSIONES

No se puede concebir esta obra sin su hermana gemela: *Lo sagrado y lo erótico en la poética de Nahui Olin* (2017), que nació un poco antes, cuando el término de pirofanía se estaba gestando, justo al finalizar la licenciatura. Esta investigación que nace desde entonces es apenas la punta de un *iceberg*, dirigida a trazar un nuevo camino o visiones para la relectura de textos poéticos que tengan resonancia con lo inasible de la experiencia divina.

Es necesario retornar a leer poesía de mujeres nacidas a principios de siglo XX de la que México se olvida, una época dorada y relegada que no sólo abrió profundos senderos para futuras generaciones, mujeres que cimbraron sus tiempos por ser contracultura, avanzadas, intelectuales e incomprendidas.

En la actualidad ha nacido una gran efervescencia hacia Nahui Olin, pero nuestra principal preocupación es la desinformación y los mitos en torno a su figura, que pueden orientarse más por el escándalo de su personalidad que por su enorme talento artístico interdisciplinario. Se debe reconocer su lugar como poeta y como figura importante que antecede a la lucha del cuerpo como reivindicación de lo femenino, el goce y el deseo.

A lo largo de estas líneas se construyó la categoría de pirofanía, que se nombra como el deseo entre lo sagrado y el cuerpo. La búsqueda, cuando se adentra en lo más íntimo del ser, aparece como reflejo de lo divino; por tanto, nace también la imperiosa necesidad de construir una categoría que se acoplara al vendaval poético de nuestra autora, que pudiera explicar esa manifestación.

Esta categoría teórica que proponemos se construyó a partir de los estudios de lo sagrado realizados por María Zambrano, el concepto de erotismo de Georges Bataille y el fuego cósmico de Gaston Bachelard. Así también, forman parte importante: la irisación, los íferos, la orexis, como características divinas que se hacen presentes en el acto pirofánico. El cuerpo, más allá de ser una sensación física, se aleja, representa un campo de duelo que reproduce: el trance, las visiones, los estigmas, las levitaciones, de este estado de contemplación extática, ya sea acompañado del fuego *amnio*, mítico, o de expiación.

Es por medio de la palabra poética la mejor forma de manifestar esta experiencia indecible, ya que se encuentra al centro de la revelación; la palabra es un lenguaje del deseo o mística del deseo, como instrumento de epifanías, donde el cuerpo es un campo de búsquedas para la trascendencia.

El lenguaje de la mística habla del encuentro siempre en femenino, porque está el alma (la amada) que se entrega al esposo (Dios); en cambio, en la pirofanía se trasciende, incluso ocurre una metamorfosis, al aparecer la figura del fénix como símbolo de la inmortalidad (muerte-inmortalidad, transformación-permanencia, ins-

tante-eternidad). En Nahuí podemos ver el vuelo de este pájaro que se escapa de su envoltura carnal para renacer en un vuelo más ligero con el universo. También se hacen presentes en su poética elementos místicos como: la cárcel del alma, el velo diáfano y la experiencia siniestra, que juntos provocan la pirofanía.

De tal manera, la pirofanía como experiencia, más que espiritual, es carnal y, a su vez, es de los sentidos corporales que abarcan el alma; Nahuí Olin abre una época del culto al cuerpo y a la belleza en sí misma, digno de ser contemplado y venerado como morada de unión mística-pirofánica, donde se dirige el deseo de Dios, la revelación de la palabra.

El fuego para las poetas de la época aparece como refugio de la oscuridad, la llama del deseo divino proporciona una respuesta filosófica a la existencia del ser humano. La poesía como templo que habita su cuerpo. La palabra engendra la lumbre que trastoca a la poeta, implica una metamorfosis al entrar en contacto con el cuerpo. En la meditación de la pirofanía se inflama el corazón y vendrá la revelación.

Los ideales de las mujeres siempre han pasado por la guillotina o la quema, hasta nuestra época son cuestionadas por sus deseos; por eso, es importante revivir la poesía de Nahuí Olin, que, a más de cien años de su nacimiento, utiliza un lenguaje del deseo que asombra para el período en el que vivió, una poética de brasa fresca que pertenece a un misticismo mexicano, en el que se encargó de devolver su lado humano a lo divino.

Imágenes del misticismo español aparecen reinterpretados y metamorfoseados por la poeta: dardos que penetran, llamas enarboladas, corazones perforados, heridas de amor, ciervos heridos y en huida, a la merced de los toques o favores divinos, todas ellas locuciones, transverberaciones en las que Olin recibe ese fuego sagrado. Mientras la mística tiene como objeto el amor a Dios, como amado, para Nahuí se trata del cuerpo como cosmos. La pirofanía no lucha en contra de los deseos de la carne.

La experiencia sagrada es un movimiento interior en el que no sólo se piensa en sí mismo, sino también en el otro, lo que se recibe es un abismo de existencia, una necesidad incompleta porque lo que recibe el cuerpo como recipiente de recogimiento es evanescente y fugitivo, pero se inunda en misterio, por medio de la meditación del lenguaje como vínculo entre el cielo y la tierra; la palabra se vuelve mo-

rada de esa manifestación. La poeta queda como instrumento de un ser oculto que ha encontrado el medio, el instrumento para comunicarse: el corazón de los místicos. Como san Juan de la Cruz, la experiencia de nuestra poeta será la de encarnar el padecer y el gozo en la herida, la llaga y la muerte.

Desde el simbolismo del nombre de nuestra autora, se presenta la fuerza ambivalente de lo sagrado, Olin concilia estos dos mundos: creador y destructor, son necesarios entre sí para guardar un orden. La autodestrucción del yo a fin de dejar que la huella de lo sagrado se abra con el otro, como el erotismo para Bataille que es la ofrenda de sacrificio para dar vida a otro y darle continuidad en una muerte metafórica. La experiencia pirofánica de Nahui Olin lleva completamente desnuda el alma para la entrega; el deseo corporiza lo inasible, apto para ser revelado, desnudado. La creación procede del cuerpo, esto da un paralelismo en el acto del génesis.

El hecho de que su poesía no sea tan clara, pues tiende a un lenguaje críptico, oscuro y metafórico, a veces con tono de profecía o de carácter teórico, desprende una gran erudición filosófica. Su poesía es diferente a la de cualquier otro poeta de la época. Su obra se siente tan adelantada, tan actual, llena de percepciones extrasensoriales y emociones en el éxtasis de la pirofanía. Nahui desata nudos, rompe barreras de su tiempo para fluir en la vida cósmica desde una percepción divina del cuerpo.

Olin fue un espíritu demasiado grande para su tiempo, reflejaba el aura de todo su ser en sus desnudos “porque mi espíritu es demasiado grande, y la tierra, el universo, no pueden contenerlo; muerte, porque el infinito no puede contener lo que posees” (Olin, en Rosas Lopátegui, 2011, p.168). Nahui no fue seducida por la serpiente para comer del fruto prohibido para sentir vergüenza de sí; en cambio, mostró su desnudez, ni sus sentidos y su cuerpo fueron un limitante, su esencia encontró en la palabra el método para romper ese camino vedado.

La poesía de Nahui Olin es la cierva, sirve a Dios de hoguera como la mariposa o la polilla que vuela ciega contra la luz, hasta quemar sus alas, sus atavíos, hasta abrasar todo su ser, porque el cuerpo es combustible y la fe es un inconsciente deseo de arder en lo sagrado y con todas las fuerzas. El vuelo de la pirofanía es la suerte de Ícaro

que se aferra al incendio de su cuerpo, para encontrarse con el fuego de Dios, con el fuego de sí mismo. La flama de lo sagrado no puede ser recibida sino desde la materialidad del cuerpo-combustible y surge de esa flama, sobreviviente de su propio fuego-ser: el fénix.

Lecturas de los místicos como Abulafia (en Muñiz-Huberman, 2002) y Jakob Böhme (1983) al cierre de esta investigación fueron fuente de iluminación para posibles relecturas de la obra de Nahui, se encontró resonancia y referencias a la cábala. Sería interesante abordar en otros estudios a la pirofanía, no sólo desde el punto de vista filosófico, sino desde esa interpretación mística y alegórica de la tradición hebrea, para revelar el simbolismo que contribuyó tanto a la poesía mística española como a una tradición mexicana.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía directa

Rosas Lopátegui, P. (2011). *Nahui Olin sin principio ni fin. Vida, obra y varia invención*. Universidad de Nuevo León.

Bibliografía teórica

- Bachelard, G. (2006). *El aire y los sueños*. Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (1996). *Psicoanálisis del fuego*. Alianza.
- Bachelard, G. (1998). *Poética de la ensoñación*. Fondo de Cultura Económica.
- Bataille, G. (2013). *El erotismo*. Tusquets editores.
- Baudrillard, J. (2001). *De la seducción*. Cátedra.
- Caillos, R. (1984). *El hombre y lo sagrado*. Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, M. (1985). *Arte y poesía*. Fondo de Cultura Económica.
- Otto, R. (2005). *Lo santo*. Alianza editorial.
- Paz, O. (1972). *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (2014). *La llama doble*. Seix Barral.
- Paz, O. (2014). *Palabras en espiral*. SEP.
- Ruiz, R. (1996). *El conocimiento silencioso*. Emecé.
- San Juan de la Cruz (1974). *Vida y obras de san Juan de la Cruz*. Universidad Pontificia de Salamanca.
- Xirau, R. (1968). *La palabra y el silencio*. Siglo XXI editores.
- Zambrano, M. (1977). *Claros del Bosque*. Seix Barral.
- Zambrano, M. (2016). *El hombre y lo divino*. Fondo de Cultura Económica.
- Zambrano, M. (1996). *Filosofía y poesía*. Fondo de Cultura Económica.

Bibliografía de apoyo

- Álvarez García, M. (2013). *Óptica Cerebral de Nahui Olin: vanguardia solitaria*. UNAM.
- Amor, G. (2000). *Amor divino*. Planeta.
- Aridjis, H. (1993). *Encuentro con Nahui Olin*. Memoranda.
- Böhme, J. (1983). *Diálogos místicos*. Universidad Complutense de Madrid.
- Caillois, R. (1984). *El hombre y lo sagrado*. Fondo de Cultura Económica.
- Gordon, S. (2004). *Poéticas mexicanas del siglo XX*. Universidad Iberoamericana.

- Loureiro de Araújo, J. E. (2018). *Representar a Cristo (V 9,4): significado y valor de la imaginación en el proceso espiritual según santa Teresa de Ávila*. Universidad Pontificia Comillas.
- Malvido, A. (1999) *Nahui Olin la mujer del sol*. Diana.
- Muñiz-Huberman, A. (2002). *Las raíces y las ramas. Fuentes y derivaciones de la Cábala hispanohebraica*. Fondo de Cultura Económica.
- Moromisato, L., Pérez, M., Strong-Carrillo, M. (2004). *Una charla con Michael Schuessler*. University of California.
- Ries, J. (2013). *El símbolo sagrado*. Kairós.
- Ruiz Godoy Rivera, J. A. (2004). *Lo sagrado en la poesía de Concha Urquiza*. Universidad Iberoamericana.
- Teresa de Jesús. (1945). *Obras completas*. M. Aguilar Editores.
- Schuessler, M. K. (1995) *Guadalupe Amor: la undécima musa*. Diana.
- Urquiza, C. (1990) *El corazón preso*. CONACULTA.
- Urrutia, E. (2006). *Nueve escritoras mexicanas nacidas a principio del siglo XX*. Colegio de México.
- Valdés, H. (1976). *Poetisas mexicanas*. UNAM.
- Vergara, G. (2007). *Identidad y memoria en las poetisas mexicanas del siglo XX*. Universidad Iberoamericana.
- Villegas, P. (2004). *De alma enamorada*. Universidad Iberoamericana.
- Zurián, T. (2000) *Ópera varia*. Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Zurián, T. (1992) *Nahui Olin una mujer de los tiempos modernos*. Instituto Nacional de Bellas Artes.

La pirofanía en la poética de Nahui Olin de Félix Alejandro Delgadillo Zepeda fue editado en la Dirección General de Publicaciones de la Universidad de Colima, avenida Universidad 333, Colima, Colima, México, <http://www.ucol.mx>. La edición se terminó en septiembre de 2023. En la composición tipográfica se utilizó la familia ITC Veljovick Book. El tamaño del libro es de 22.5 cm de alto por 16 cm de ancho. Programa Editorial: Eréndira Cortés Ventura. Gestión administrativa: Inés Sandoval Venegas. Diseño de portada: Adriana Vázquez Chávez. Cuidado de la edición: Leticia Bermúdez Aceves. Maquetación: José Luis Ramírez Moreno y Leticia Bermúdez Aceves.

La divinización del cuerpo encarna una herejía para la mayoría de las culturas, ya que es lo opuesto a lo santo o lo sagrado. Precisamente, en la unión de lo sagrado con lo profano es donde se encuentra la iluminación de la poética femenina surgida a principios del siglo XX. Así, en esta obra se realiza un acercamiento entre estos dos polos, acuñando el término pirofanía para analizar la poética de Nahui Olin. Se evoca al fuego como la unión de lo sagrado y lo erótico en la pirofanía de nuestra autora, con las bases teóricas y filosóficas de María Zambrano, Gaston Bachelard y Georges Bataille. En una apertura al entendimiento de que lo erótico y lo sagrado encarnan la unión ambivalente de los opuestos; los límites se tocan (lo profano y lo divino) y mediante la poesía se puede nombrar la música callada de este encuentro inefable.

ISBN: 978-607-8814-84-8



9 786078 814848



UNIVERSIDAD DE COLIMA