



# Largo camino hacia la luz

El mito de Orfeo y la iniciación misterica en la poesía de Elsa Cross



Elsa Cross (Ciudad de México, 1946) se ha distinguido como una de las voces más importantes de su generación y como una de las poetas más destacadas dentro de las letras mexicanas de las últimas décadas. Su obra ha sido merecedora de galardones como el Premio Nacional de poesía Aguascalientes en 1989, el Premio Internacional de Poesía Jaime Sabines en 1992 y el Premio Xavier Villaurrutia —compartido con Pura López Colomé— en 2007, por mencionar sólo algunos de los recibidos en México.

Acercas de su poesía, llama la atención que ésta posee un tono que se sostiene a lo largo de más de una veintena de libros publicados —sin considerar las antologías ni su

obra ensayística— así como la prevalencia de elementos característicos como son figuras y motivos mitológicos de diversa procedencia y temas como la inspiración y la trascendencia espiritual, por mencionar sólo dos.

Entre esos “dos o tres temas” me ha parecido encontrar lo que puede ser entendido como un punto de unión o un origen común, indicado tanto por la aparición reiterada de esos temas, motivos y figuras como por el tipo de afinidad que existe entre ellos. Para ser precisos, la obra poética de Cross manifiesta congruencia y fluidez no sólo entre un libro y otro, sino que existe una consonancia entre el tono de cada poema y el empleo de dichas figuras y motivos aun si son heterogéneas.

# Largo camino hacia la luz

El mito de Orfeo y la iniciación mística en la poesía de Elsa Cross

COLECCIÓN GRADUADOS

Serie Sociales y Humanidades

---

Núm. 4

Oscar Kaleb Gómez Gutiérrez

---

# Largo camino hacia la luz

El mito de Orfeo y la iniciación mística en la poesía de Elsa Cross

Universidad de Guadalajara

2022

Tesis aprobada y recomendada para su publicación como tesis sobresaliente por la Junta Académica de la Maestría en Literatura Mexicana y financiado por el Programa de Incorporación y Permanencia a los Posgrados (PROINPEP 2022)

M861.5 GOM

Gómez Gutiérrez, Oscar Kaleb

Largo camino hacia la luz: El mito de Orfeo y la iniciación en la poesía de Elsa Cross/  
Oscar Kaleb Gómez Gutiérrez

Primera edición, 2022

Guadalajara, Jalisco, México: Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Unidad de Apoyo Editorial, 2022

ISBN:

- 1.- Cross, Elsa, 1946 – Crítica e interpretación.
- 2.- Poesía mexicana – Siglo XX - Historia y crítica.
- 3.- Orfeo (Personaje mítico griego) – Poesía.
- 4.- Misticismo en la literatura.

I.- Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades

Primera edición, 2022

D.R. © Universidad de Guadalajara

Centro Universitario  
de Ciencias Sociales y Humanidades  
Unidad de Apoyo Editorial  
Guanajuato 1045  
Col Alcalde Barranquitas  
44260, Guadalajara, Jalisco

Obra completa ISBN: 978-607-571-484-4

Vol. 4. ISBN: 978-607-571-681-7

Editado y hecho en México

*Edited and made in Mexico*

A Luis Vicente de Aguinaga:  
*Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore,  
tu se' solo colui da cu' io tolsi  
lo bello stilo che m'ha fatto onore.*  
DANTE, INFERNO, I, 85-87.



Agradezco a:

*Luis Vicente de Aguinaga,  
por su generosa amistad y erudita tutela.*

*Elsa Cross,  
por su amabilidad y su tiempo, y por sus poemas.*

*Elizabeth Esquivias,  
por su apoyo y compañía, y por las clases de matemáticas.*

*Oscar Gómez y Martha Barajas,  
por los últimos nueve años.*

Agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por su apoyo al programa de excelencia de la Maestría en Estudios de Literatura Mexicana



# ÍNDICE

## INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I ▪ Orfeo en el <i>sermo mythicus</i> crossiano	17
<b>El mito de Orfeo en la poesía de Elsa Cross</b>	17
La segunda muerte de Eurídice	18
Catábasis y anábasis de Orfeo	20
La muerte de Orfeo	21
La cabeza parlante	22
El mito, una primera reescritura	23
<b>El talante iniciático crossiano</b>	26
<b>Orfeo como origen y metáfora de la poesía</b>	29
<b>El <i>sermo mythicus</i> crossiano</b>	30
Símbolos y regímenes, mitocrítica y poesía	32
<b>Sobre Orfeo como símbolo</b>	35
El canto	36
La ascendencia de Orfeo	38
Orden y caos	39
Apolo y Orfeo, Pitón y el Tártaro	41
<b>La iniciación</b>	44
La figura chamánica	45
El Yoga como práctica ascética	49
CAPÍTULO II ▪ La dama de la torre	51
<b>La dama de la torre y Sir Orfeo</b>	53
<b>Nigredo como catábasis de la dama cautiva</b>	60
Lamento y rito de paso, la relación entre el mito de Orfeo y el mito de Inanna	62
<b>Catarismo, poesía trovadoresca y orfismo</b>	69

<b>El castillo y el laberinto</b>	76
<b>CAPÍTULO III • El diván de Antar</b>	81
<b>Antar, Mussa y otras implicaciones intertextuales</b>	83
Consideraciones sobre la poesía árabe-persa y su relación con la mística sufi	85
Sufismo, rito de paso y relatos de caballerías	89
<b>La tradición elegíaca</b>	92
Amor y lamento	94
<b>La muerte del ser amado en <i>El diván de Antar</i></b>	96
<b>Elementos bioneos en <i>El diván de Antar</i></b>	100
El canto y la escritura	102
Catábasis y autotrascendencia	105
Muerte y Memoria	114
<b>La configuración de una figura órfica en <i>El diván de Antar</i></b>	116

#### CONCLUSIONES

#### REFERENCIAS

## INTRODUCCIÓN

Elsa Cross (Ciudad de México, 1946) se ha distinguido como una de las voces más importantes de su generación y como una de las poetas más destacadas dentro de las letras mexicanas de las últimas décadas. Su obra ha sido merecedora de galardones como el Premio Nacional de poesía Aguascalientes en 1989, el Premio Internacional de Poesía Jaime Sabines en 1992 y el Premio Xavier Villaurrutia —compartido con Pura López Colomé— en 2007, por mencionar sólo algunos de los recibidos en México.

Acerca de su poesía, llama la atención que ésta posee un tono que se sostiene a lo largo de más de una veintena de libros publicados —sin considerar las antologías ni su obra ensayística— así como la prevalencia de elementos característicos como son figuras y motivos mitológicos de diversa procedencia y temas como la inspiración y la trascendencia espiritual, por mencionar sólo dos.

A decir de la propia autora, entre un libro y otro

No hay cambios bruscos de voz ni hay estridencias. Hay acaso un refinamiento progresivo [...] una misma voz que con distintas modulaciones y resonancias habla de muchas cosas diferentes; pero también hay dos o tres temas que hacen eco de un libro a otro (Cross, 2012, p.11).

Entre esos “dos o tres temas” me ha parecido encontrar lo que puede ser entendido como un punto de unión o un origen común, indicado tanto por la aparición reiterada de esos temas, motivos y figuras como por el tipo de afinidad que existe entre ellos. Para ser precisos, la obra poética de Cross manifiesta congruencia y fluidez no sólo entre un libro y otro, sino que existe una consonancia entre el tono de cada poema y el empleo de dichas figuras y motivos aun si son heterogéneas: es común que aparezcan en un mismo texto elementos dionisia-

cos y otros correspondientes a dioses como Kali o Inanna, en función de un tema como es la regeneración de la vida, por ejemplo.

Esas menciones e interpelaciones confieren a la obra de Cross el matiz de una espiritualidad muy singular. En gran medida, su poesía se podría definir, precisamente, como espiritual: no en vano Afhit Hernández Villalba (2015) realizó una tesis doctoral acerca de lo que denominó una estética mística en la poesía de Cross. La espiritualidad reflejada en ella se circunscribe a esos temas y motivos que, como se ha dicho, confluyen entre un libro y otro, los cuales denotan una clave de escritura, mítica, religiosa e iniciática.

David Huerta, en su nota introductoria al volumen dedicado a Elsa Cross en la colección “Material de lectura” de la Universidad Nacional Autónoma de México, que reúne algunos de los poemas que conforman *Baniano* (1986), menciona: “Elsa Cross escribió *Baniano* para dejar constancia de una serie de transformaciones espirituales” (1991, p.4), las cuales, en la nota editorial de *Baniano*, según menciona Huerta, aparecen mencionadas como “las mutaciones del alma” (p. 4). El libro en cuestión fue escrito a partir de la estancia de la poeta en el áshram de Ganéshpuri en 1978, donde aprendió de Swami Muktananda el Siddha yoga, un camino espiritual entre cuyas prácticas se cuenta la meditación, cuyos frutos se pueden interpretar, precisamente, como esas mutaciones del alma. Continúa Huerta:

El libro de Elsa Cross, pues, tiene dos ejes maestros: las figuras emblemáticas de un profundo cambio en el espíritu de una persona, en primer lugar; el ámbito artístico en que se exponen los resultados de ese cambio y las vías para manifestarlo o plasmarlo, en segundo momento (p. 4)

En el párrafo citado se resume el motivo de mi interés por estudiar la poesía de Elsa Cross: “las figuras emblemáticas de un profundo cambio en el espíritu” y “las vías para manifestarlo”, en este caso, a través de la palabra poética, cuya unión da como resultado “una obra [...] que manifiesta, con enérgica transparencia, un talante iniciático” (p. 4), término que no sólo reafirma el matiz religioso, sino que necesariamente remite a una forma concreta de culto: las religiones místicas.

En una considerable medida, las figuras mitológicas a las cuales recurre la poesía de Cross son las concernientes a estos cultos, principalmente al dionisiaco y al órfico, y aquellos pertenecientes a mitologías como la hindú y la sumeria son análogas o guardan rasgos en común con personajes como Dionisos y Orfeo, lo cual evidencia un núcleo de pensamiento configurado a partir del punto en que convergen tales mitos y cultos: lejos de ser una curiosidad filológica, la pre-

sencia de estas figuras, aunadas al carácter espiritual o religioso al que Huerta se refiere y a esos “dos o tres temas” que trascienden de un libro a otro revelan la superficie de un pensamiento que, si no es del todo espiritual o religioso, resulta por lo menos análogo a éste, que es extrapolado a la creación literaria, de tal suerte que apuntan a ser elementos significativos en la construcción de una poética y a una particular manera de entender la poesía como una “experiencia iniciática” (p. 5).

Desde esta perspectiva, la poesía de Elsa Cross, o al menos una parte considerable de ella, se instala dentro de una tradición denominada órfica, que, como el título deja translucir, tiene origen y explicación en la figura y el mito de Orfeo, así como en un culto cuya fundación se le atribuye al poeta mitológico y que abarcó los siglos VI, V y IV a. C. (Bernabé y Casadesús, 2008). El orfismo fue, a grandes rasgos, una variante de la religión dionisiaca (Burkert, 1999), entre cuyas particularidades se cuentan su intención soteriológica, prácticas ascéticas como el vegetarianismo, creencias como la metempsicosis y la adscripción a una teogonía distinta a la de Hesíodo, de acuerdo a la cual el ser humano es el resultado de una mezcla divina y titánica que surge de los restos de Dionisos niño, despedazado, y de las cenizas de los titanes que lo devoran, así como a textos cuya autoría es atribuida a Orfeo. Se trata de un fenómeno que resulta complejo y por momentos difuso en su origen y en el proceso de su constitución, y de una tradición poética tan vasta como antigua, la cual, de acuerdo con Cross (2015), se bifurca en dos ramas: la que concierne a la búsqueda del ser amado más allá de la muerte y otra que procura adentrarse en el misterio de la existencia, rasgo estrictamente compatible con el talante iniciático crossiano.

Cabe preguntarse hasta qué punto o en qué forma la autora podría considerar su propia obra como órfica o proclive al orfismo, ya que esta tradición dista de ser desconocida por ella: Cross no sólo dedica un ensayo a la figura de Orfeo, titulado, por uno de los sonetos de Rilke, “Un templo en el oído”, sino que además menciona al mito de Orfeo como un tema fundador de la poesía y habla de una poesía órfica con respecto al *Treno a la mujer que se fue con el tiempo* (1996) del poeta venezolano Josu Landa en su libro *Acuario* (2015), e identifica como miembros de dicha tradición a Ramón López Velarde y Amado Nervo en el libro *Los dos jardines* (2003). Así mismo, es notorio que en varios de sus poemas figuran el nombre de Orfeo, el de Eurídice y, en general, diversos fragmentos de dicho mito, ya de manera explícita, ya implícita o bien filtrados y reconfigurados a través de la reescritura; es decir, resulta sintomático que prevalezcan la figura de Orfeo y los temas propios de una tradición identificada con el nombre del poeta.

A propósito de dicha tradición, en relación con la poesía mexicana, es justo mencionar que los estudios no han sido abundantes hasta la fecha, pero destaca

la labor de Luis Vicente de Aguinaga, quien aborda en sus ensayos temas relativos a los cultos místéricos y al orfismo: “Inspiración y respiración: Jorge Esquinca” (2011), sobre la obra poética de Jorge Esquinca; “Formas antiguas del futuro” (2020); “La tradición a solas” (2020), sobre Jorge Fernández Granados; “El cortejo pagano” (2021), sobre lo dionisiaco en Ramón López Velarde; su ponencia sobre el motivo órfico de la puerta cerrada “La puerta dichosa: lectura órfica de un poema de Carlos Pellicer” (2019) y su ensayo “El mito de Orfeo en los libros ganadores del Premio Aguascalientes” (2019), entre cuyos poetas referidos no se cuenta Elsa Cross, debido sin duda a la delimitación que supone la presencia explícita del mito entre los títulos que han merecido el galardón, por lo que un estudio profundo de la obra de la poeta mexicana desde esta perspectiva resulta necesario.

Destaca en la obra de Cros la persistencia de la catábasis como acto poético y como uno de varios motivos que simbolizan el rito de paso y la búsqueda de una auto trascendencia del yo lírico. A su vez, existen una serie de motivos y figuras propios del mito de Orfeo, del culto órfico y de modelos poéticos asociados a esa poesía “órfica” en un número importante de libros de su autoría, entre los que se cuentan *La dama de la torre* (1972), *Bacantes* (1982), *Baniano* (1986), *Pasaje de fuego* (1987), *El diván de Antar* (1990), *Casuarinas* (1992), *Moirá* (1993), *Urracas* (1995), *Cantáridas* (1999), *Los sueños. Elegías* (2000), *Ultramar. Odas* (2002), *El vino de las cosas. Ditirambos* (2004), *Cuaderno de Amorgós* (2007) e *Insomnio* (2016), así como en algunos títulos inéditos reunidos en *Tres poemas* (1981) y *Espejo al sol* (1989).

La noción de un sistema de pensamiento formado a partir de la filosofía y prácticas ascéticas se ve reforzada cuando se tiene en cuenta que el mismo vínculo entre la filosofía, literatura grecolatina y el pensamiento hinduista se extiende a textos en prosa como ocurre cuando Cross compara los conceptos del autoconocimiento y lo que en lo sucesivo denominaremos con el neologismo de *autotrascendencia*, en una puesta en común en el que el hinduista no sólo coincide con el grecolatino sino que lo complementa y lo supera:

El famoso *gnoosi se' avtón*, el “conócete a ti mismo” de Sócrates y del santuario Delfico, adquiere aquí un sentido más radical porque se trata del conocimiento de una identidad de sí mismo que va más allá de la individualidad de un yo o de cualquier cosa que pudiéramos imaginar (2019, p. 15)

La figura de Apolo y el tema de Delfos, aquí mencionados a propósito del autoconocimiento, no sólo ha sido tratado en poemarios como *Cantáridas* y *El vino de las cosas*, sino también en la labor como académica de Cross en *La realidad*

*transfigurada* (1985), tesis que aborda la relación Apolo-Dionisos en las ideas del Nietzsche de *El origen de la tragedia* y que no está exenta de menciones sobre el pensamiento hinduista.

El presente trabajo de investigación parte del supuesto de que el mito de Orfeo —que hace las veces de piedra fundacional y símbolo de una compleja tradición poética— está presente en los libros *La dama de la torre* y *El diván de Antar*, de Elsa Cross, bajo la forma de una reescritura y como el cimiento sobre el cual se configuran ambos libros. Un cimiento, cabe añadir, que reúne a una figura poética fundacional y a la figura iniciática.

En el primer capítulo de esta investigación me dedicaré a exponer los poemas de Cross en que el mito de Orfeo o sus personajes son aludidos explícitamente y, a partir de ello, indagaré, sirviéndome del trabajo de diversos autores sobre Orfeo, el orfismo y mitos, cultos y fenómenos afines, en la figura del poeta mítico con el objeto de identificar los rasgos que lo definen: los del mito, los del culto y los otorgados por Cross en su tratamiento del personaje, para posteriormente poder identificar los indicios del mito y de una figura órfica en *La dama de la torre* y en *El diván de Antar*.

El segundo capítulo está dedicado al análisis y comentario de los poemas que conforman *La dama de la torre*, a la identificación de los temas de la muerte del ser amado y los motivos de la catábasis y la búsqueda, así como a la deconstrucción de la estética del libro, que toma elementos de la poesía trovadoresca y del libro de caballerías y que guarda una relación intertextual con textos como el *Cantar de los cantares* y la *Comedia* de Dante.

Por último, el tercer capítulo está dedicado al análisis y comentario de *El diván de Antar*, que acusa numerosas semejanzas con *La dama de la torre*, que se configura como un lamento por la muerte del ser amado y en el cual se presenta la configuración de una figura órfica peculiar a partir de un ejercicio de condensación de figuras afines pertenecientes a textos similares e incluso análogos, algunos de ellos provenientes de la literatura preislámica y otros grecolatinos.



## Orfeo en el *sermo mythicus* crossiano

### El mito de Orfeo en la poesía de Elsa Cross

En la obra poética de Elsa Cross es posible encontrar numerosas alusiones al mito de Orfeo: los nombres de Orfeo y Eurídice, así como varios de los mitemas que conforman el mito, aparecen de forma explícita algunas veces y otras tantas de manera tácita. En cualquier caso, tales alusiones se presentan de manera fragmentaria, es decir, los poemas en que esto ocurre aluden a mitemas específicos: siguiendo el orden del mito, en la poesía de Cross figuran el mitema de la catábasis de Orfeo, la segunda muerte de Eurídice, la muerte del poeta despedazado por las ménades y el pasaje póstumo de la cabeza parlante, de manera que a través de estos fragmentos el mito se hace presente en su totalidad.

Es necesario señalar que además de estas menciones que es posible localizar en poemas dispersos a lo largo del corpus crossiano, el mito de Orfeo subyace en libros completos del mismo, en los cuales se manifiesta a través de una recreación del mito y de la representación de determinados procedimientos y rasgos de la religión órfica o bien de formas religiosas afines, es decir, se combinan algunos elementos del mito con otros tantos del culto. Cabe subrayar la prevalencia de Orfeo y su mito en la obra de la poeta, ya que se extiende a más de cuatro décadas: el nombre de Orfeo, considerando sólo la obra poética de Cross, aparece en textos que fueron escritos entre 1970 y 2016.

Con el objeto de identificar en los capítulos posteriores una reescritura del mito de Orfeo en *La dama de la torre* y *El diván de Antar*, considero de suma importancia la lectura de los poemas o fragmentos en que el mito es aludido de manera explícita para identificar las isotopías, imágenes, tópicos o marcas textuales que puedan ser recurrentes en el tratamiento que la autora le confiere a la figura del poeta mítico. Cabe aclarar que no me referiré a otras dos menciones del personaje, la primera de ellas alusiva al Testamento de Orfeo que figura en el libro

*Ultramar. Odas* (2002) y la segunda en el final del poema *Insomnio* (2016), si bien cabe añadir que el Testamento de Orfeo es la “imitación judía” de un discurso sagrado cuya escritura se atribuye a Orfeo y en la cual el vate presuntamente le comunica a un interlocutor una “verdad profunda” (Bernabé, 2019, pp. 248-249) y que el fragmento de *Insomnio*, que da cierre al libro, es el siguiente:

[...]

las letras de la última palabra  
de una larga frase sobre Orfeo  
se emborronan  
se vuelven gotas de plata  
y caen sobre el mar de la conciencia (Cross, 2016, p.68).

Como se puede observar, no se alude al mito ni al culto, sino que el nombre del personaje aparece en un contexto que a muy grandes rasgos se puede identificar como onírico.

Una vez que se haya visitado este pequeño corpus conformado por cinco poemas y se haya puesto a los mismos en común será posible identificar reiteraciones, tanto en lo que concierne a la presencia de mitemas recurrentes o cuya relevancia se superponga a otros como a la perspectiva que los textos presenten y será posible esbozar un modelo interpretativo; sin embargo, valga un ejemplo ajeno al tema y a la poeta que nos ocupan pero que resulta útil para establecer lo que intentaré a continuación: del mismo modo que en el texto en prosa titulado “Novedad de la Patria” es posible encontrar lo que el poeta Ernesto Lumbreras (2021) denomina el “negativo teórico” de “La suave patria” de Ramón López Velarde, es decir, que en dicho texto, anterior al poema, se prefiguran el tema, marcas textuales e imágenes que desembocarán en el célebre poema lopezvelardeano, asumo que, de modo asimilable, en los poemas en que indagaré a continuación deberá ser posible hallar no un “negativo”, pero sí los materiales simbólicos, tópicos, estilísticos y temáticos a partir de los cuales Elsa Cross reelabora implícitamente el mito en los libros mencionados.

### La segunda muerte de Eurídice

El primer mitema, siguiendo la secuencia del mito, que está presente en la poesía de Elsa Cross se halla en el poema “Eurídice”, del libro *Destiempo*, que recoge poemas escritos entre 1970 y 1981 y que fue publicado en la antología *Espejo al sol* de 1989 y como un libro aparte según la *dispositio* de la *Poesía completa* de 2012. El poema tiene por tema el retorno de Orfeo y Eurídice al mundo de los vivos y el fatídico desenlace de la dos veces muerta, que sobresale como protagonista del

texto, tal como el título establece. En este poema, que cito *in extenso*, la primera muerte de Eurídice es un hecho tácito:

Casi alcanzaba el día,  
la luz ya tocaba sus ropas  
a las puertas del antro,  
sus labios se humedecían.  
Casi alcanzaba la vida.  
Una brisa ligera movía sus cabellos.  
Y en la zona de nadie,  
a un paso del verano que encendía los campos,  
una sombra de duda  
la hace volver sobre sus pasos.  
Orfeo se vuelve al sentir que se aleja.  
Y ella se duerme en su lecho de muerta  
a soñar que está viva. (Cross, 2012, p. 117)

Los momentos representativos de Eurídice como personaje son su muerte tras ser mordida en el tobillo por una serpiente y su segunda muerte cuando Orfeo incumple la única condición de no volverse a mirarla hasta haber vuelto ambos a la superficie. En este caso, el poema retrata esa segunda muerte y destaca el hecho de que se sitúa en un umbral, en los límites del “antro” y la “zona iluminada”. Este espacio liminal resulta *ad hoc* a la naturaleza liminar y diáritica —es decir, de unión y/o separación— de Orfeo, que transgrede los límites y leyes naturales al descender al Hades estando vivo, del mismo modo que aúna elementos apolíneos y dionisiacos o la música y la poesía en el canto, mientras que Eurídice es perdida en el límite que separa un reino de otro, la noche del día según lo expresado en el poema, por una falta que comete Orfeo, es decir, está en él el poder de transgredir esos límites y, en este caso, el que su esposa pueda o no hacerlo.

Este espacio limítrofe es denominado “zona de nadie”, que denota un punto en que Eurídice se halla no ya del todo muerta pero tampoco viva todavía, como acentúa la repetición paralela del “casi”: “Casi alcanzaba la vida” y “Casi alcanzaba el día”, y dejan ver la humedad que retorna a sus labios, la luz exterior que vuelve a tocarla y el viento que agita sus cabellos, indicios de que ya no es sólo una sombra. Al ser impedida de alcanzar el día, debe retornar a la noche del Hades, donde, extendiendo la metáfora de la muerte como una noche o una forma de sueño, e invirtiendo el tópico llamado *somnium imago mortis*, Eurídice vuelve a soñar “que está viva”.

Un elemento que parece original del poema, considerando las distintas versiones del mito, es que la propia Eurídice duda y retrocede, lo que explica el hecho de que Orfeo se vuelva. Al conceder a Eurídice el gesto de dudar y retroceder, la poeta la coloca como la protagonista del poema y como la verdadera víctima del relato al morir por segunda ocasión, siendo que su muerte supone una tragedia no sólo para Orfeo sino para sí misma.

### Catábasis y anábasis de Orfeo

Así como en el poema anterior la primera muerte de Eurídice es obviada, en el siguiente poema Orfeo es mencionado sólo en un verso y el resto de su historia queda implícita por elipsis. El fragmento en cuestión aparece hacia el final que toma el segmento 3 del poema “Deslizamiento”, de *Moira* (1993):

[...]  
Oh asediado,  
cómo tocarte  
en tu perfecta desnudez.  
Cristo tendido,  
Orfeo vuelto del infierno.  
Si te tocara,  
te despedazaría. (Cross, 2012, p. 468)

El tema de “Deslizamiento” no es la historia de Orfeo, sino, *grosso modo*, el *tempus fugit*. La figura del poeta tracio sólo aparece en esta tercera de las nueve partes que conforman el poema, pero destaca su mención, en primer término, porque la figura de Orfeo retornado del Hades implica su ingreso y por tanto el resto del mito, siendo que incluso se hace alusión a su posterior despedazamiento, y, además, destacan la comparación entre Orfeo, Cristo y un tercero, y la presencia de ambas figuras en función del tópico mencionado.

De acuerdo con García Gual y Hernández de la Fuente (2015) Orfeo es una figura crística debido a que sufre como Cristo una muerte cruenta, sin embargo, también guardan en común las habilidades taumatúrgicas, el descenso a los Infiernos y el estatus de profetas o figuras fundadoras de sendos cultos. Del mismo modo, entre los textos cuya autoría es atribuida al poeta tracio se cuenta el ya referido *Testamento de Orfeo* en que, a grandes rasgos, un presunto Orfeo da fe de que Cristo es el verdadero mesías (Bernabé, 2019).

Con respecto al *tempus fugit* resulta congruente que se aluda a ambas figuras teniendo en cuenta la importancia de la intención soteriológica para ambos cultos y la relación inexorable entre el paso del tiempo y la muerte. En este sen-

tido, destaca que el Orfeo del fragmento no es principalmente el Orfeo viudo que busca a su esposa en el reino de los muertos ni el Orfeo que fracasó en tal empresa, sino antes bien el Orfeo iniciado que ha vuelto de Hades con conocimiento de lo ultraterreno y que se perfila, junto a Cristo, como un medio de salvación como lo fue no sólo para el dionisismo y el orfismo sino también para los pitagóricos, para quienes el viaje de Orfeo fue símbolo de un viaje hacia el rescate del alma perdida (Carrillo Espinosa, 2015), una interpretación que asimila la catábasis de Orfeo con la anástasis de Cristo.

Por otro lado, la fragilidad atribuida a este Orfeo resulta contradictoria: el poeta vuelto del infierno, aunque habiendo fallado en su cometido, es ahora un “iniciado” en el conocimiento del Allende, y aunque la palabra “despedazaría” es correcta en la secuencia del mito ya que su muerte ocurre de manera posterior a este retorno, el tema de “despedazar” a Orfeo, o al interlocutor de la voz lírica asimilado a Orfeo y Cristo, con un toque, antes bien es asimilable con el tema de la ilusión que se desvanece al ser tocada, por lo que se estaría atribuyendo a Orfeo un rasgo que es propio de Eurídice.

### La muerte de Orfeo

La muerte por despedazamiento del poeta tracio también ocupa un lugar en la poesía de Elsa Cross, concretamente en el poema titulado “Órfica”, perteneciente a *Las edades perdidas*, que recoge poemas escritos entre 1974 y 1976 y publicado por primera vez como parte del volumen *Tres poemas* (1981) de la UNAM:

Un parpadeo.  
Centellear de los dientes  
sobre el torso desnudo.  
Brillo serpentino entre la hierba.  
Un parpadeo,  
y en los ojos cerrados  
sólo minúsculas gotas de rocío.  
¿Quién lo vio en su esplendor?  
Luz que a la noche se revela.  
¿A quién cegó,  
partícula de un sol despedazado? (pp. 155-156)

El texto, aunque breve, muestra la muerte de Orfeo despedazado por los dientes de las ménades y, de manera secundaria, la muerte de Eurídice por el “brillo serpentino entre la hierba”, acaso como evocación por parte de Orfeo en el momento de su propia muerte; cualquiera que sea el caso, resulta un atributo

de Eurídice que se mezcla entre los de Orfeo o que se traslada a éste como en “Deslizamiento” ocurriera con su fragilidad.

Resalta que el poema privilegia lo visual sobre lo sonoro: en orden, se mencionan el centelleo, el parpadeo, el brillo serpentino, la luz, la ceguera y el sol, e incluso antes que hablar de los alaridos del personaje despedazado como sí se habla de los dientes, apenas se mencionan las gotas de rocío. Es sintomático que la escena que representa su muerte de manera fragmentaria —incluso cubista— en correspondencia con el despedazamiento del personaje no haya sonidos, sino apenas la fragmentación de la escena, la fugacidad del instante en que todo ocurre captada —o reconstruida— apenas por fragmentos y un silencio que adquiere significado en función del silenciamiento del canto de Orfeo; considerando que en algunas versiones del mito el griterío de las bacantes sofoca el sonido de la lira, en un antagonismo similar al que enfrenta a la música de las musas con el canto de las sirenas, que obedece a un motivo destructor (Durand y Solares, 2018), la fragmentación resulta caótica en contraposición con la unidad, es decir, lo “único”, que se considera armónico.

### La cabeza parlante

En el mito, las ménades despedazan a Orfeo, un destino similar al de Osiris en el mito egipcio y al de Dionisos niño según la teogonía órfica: son arrancados sus brazos, sus piernas y su cabeza; la cabeza de Orfeo flota sobre su lira y es llevada a Lesbos por la corriente del río Hebro, hasta una gruta consagrada a Dionisos según menciona Elsa Cross (2015); Robert Graves (2001) coincide en que la cabeza es puesta en una gruta en Antisa consagrada al dios, y añade que la lira —que luego sería elevada al firmamento y convertida en constelación— es colocada en un templo consagrado a Apolo, quien convierte en piedra a una serpiente que atacó a la cabeza mientras flotaba sobre las aguas, tras lo cual comenzó a pronunciar oráculos.

La cabeza de Orfeo es mencionada en el poema “Río”, contenido en *Espejo al sol* (1989). Al igual que en el caso de “Deslizamiento”, la cabeza de Orfeo o su muerte no son el tema principal del poema, sino que la mención del poeta figura como un símil: “así la cabeza de Orfeo por el río”, hacia el final del texto, del cual cito sólo la última estrofa:

[...]

Y la inmersión de pronto  
    si tu cerco se estrecha.  
Clavo en tu aliento,  
y en tu lengua

una frase  
que se desata y fluye  
a contracanto.  
Así la cabeza de Orfeo por el río.  
Así la joven sola.  
En las heladas márgenes  
deshila un sueño entre las ondas. (Cross, 2012, p. 133)

El poema consiste en una metáfora del proceso creativo: comienza con “Bocas selladas en el comienzo de una frase” (p. 132) en el primer verso y culmina con esa frase “que se desata y fluye”. El flujo del río es paralelo al flujo de la voz, que brota de manera automatizada e ininterrumpida como los oráculos que profiere la cabeza de Orfeo, que en el mito no sólo *canta* automática e inconscientemente, sino que parece incapaz de callar hasta que el mismo dios Apolo se lo manda poniéndole un pie encima. Así mismo, destaca el uso de la palabra “contracanto”, entendida como antítesis del canto pero que en el poema denota que el canto, la voz que fluye, lo hace a contracorriente. El tema expresado en el poema, que antes calificué de relativo al proceso creativo, puede definirse como el de la inspiración, entendida en un sentido místico en que el poeta es sólo un vehículo o caja de resonancia a través de la cual un ser divino habla, concepto que está estrechamente vinculado a la figura de Apolo y otros elementos de orden apolíneo: la serpiente Pitón, las Sibilas y el oráculo de Delfos.

Cabe añadir que, de manera general, las serpientes en la mitología son puestas en relación con las profecías, de tal suerte que incluso Apolo adquiere este don tras matar a Pitón, de donde deriva el mote de “Pitonisa” de las Sibilas, mismas que, en calidad de sacerdotisas de Apolo, fungen, como se mencionó, como un medio a través del cual el dios se manifiesta en la profesión de oráculos, del mismo modo que en el poema de Elsa Cross esa frase que se desata, fluye “a contracanto”, es decir, como si el río fluyera en contra de la corriente natural, o como la poesía podría “fluir” en contra de la voz o del lenguaje naturales. De tal suerte, en este poema Cross recurre al símil de la cabeza de Orfeo, y al poeta entero por extensión, como un símbolo del canto inspirado.

### El mito, una primera reescritura

El poema “Bardo”, recogido en *Los sueños. Elegías* (2000), consiste en una alusión peculiar al mito que se puede interpretar como una adaptación del personaje de Orfeo a los tiempos modernos y resulta de interés porque ya implica una reescritura, explícita, del mito. El nombre de Orfeo no es mencionado, sino sólo



como sangre.  
Y el cuerpo de Eurídice,  
quieto bajo el deslumbramiento,  
la cegadora luz—  
la misma que cruza entre las ramas

y toca la frente del viejo,  
las manos agitadas,  
el cuerpo demasiado pequeño  
dentro del traje. (pp. 508 – 509)

Si bien las menciones de Eurídice y de la catábasis son explícitas, el poema abre la interrogante de si el bardo del poema es un Orfeo envejecido —aunque de algún modo inmortal— quien canta su propia historia en la canción que entona; dejaremos de lado el hecho de que los congregados parecen ser víctimas del bardo o individuos ya muertos. No obstante, puede establecerse que el bardo habla de una pérdida propia que identifica con la pérdida de Eurídice en el mito, lo que resulta ambiguo debido al evidente conocimiento que tiene del Inframundo: los caminos que se bifurcan, los gritos de las sombras, la presencia de lamias y las almas que viajan a través del agua. Independientemente de si el personaje es Orfeo o no, se trata de una figura órfica, además de que en el texto tiene lugar un fenómeno metapoético al referirse al mito en su canción, una canción narrativa por añadidura.

Como se puede observar, este poema aborda más de un mitema, y, a grandes rasgos, engloba los principales: las muertes de Eurídice y la búsqueda del poeta en el Inframundo. Resulta significativo que incorpore elementos del culto como es el acervo de conocimientos sobre la geografía y criaturas del Hades y los medios por los que las almas se desplazan, pero también la transmisión de tal conocimiento mediante su canto, según lo suscribe el poema mismo. Igualmente destacan los siguientes elementos: primero, que los congregados en la escena, pese a no escucharlo, pidan “su venia”, es decir, el bardo hace de oficiante, y luego, la ceguera del cantor, que guarda un matiz punitivo y es atribuible a “la cegadora luz” que es mencionada, amén de un vínculo con el mito de Deméter manifiesto en deshacerse de las flores —y su relación con la sangre y la vida de los convidados— y del esbozo de un *locus amoenus* situado en el jardín de una casa.

Con base en los poemas expuestos, se puede concluir lo siguiente a propósito del tratamiento que Elsa Cross les confiere a la figura y al mito de Orfeo: 1.- De manera congruente con las dos variantes de la tradición poética órfica según la definición de Elsa Cross, el personaje aparece en función de una temática

elegíaco-amorosa y de otra que definiremos como de orden religioso-metafísico; 2.- De manera congruente con el punto anterior, destacan, de entre todos, los mitemas nucleares del mito de Orfeo: la muerte del ser amado y la catábasis, que mayormente están presentes ya como acción del poema, ya como hecho implícito —“Eurídice”, “Deslizamiento”, “Bardo”—; 3.- Resulta significativo que en dos de los poemas que mencionan a Orfeo o Eurídice pero que no se configuran como representaciones del mito —“Deslizamiento”, “Río” y “Bardo”— el nombre del personaje sea evocado en función del tema del canto inspirado —“Río”— y de una serie de temas alusivos al culto o compatibles con él —“Deslizamiento” y “Bardo”—; 4.- De tal suerte, el personaje de Orfeo aparece enmarcado por un triángulo que conforman el tema del amor —como motor de su historia—, el del canto —símbolo de su oficio pero también de sus habilidades taumatúrgicas y conciliadoras—, y el del misterio en un —sentido cultural—; 5.- Como se vio en los poemas “Deslizamiento” y “Bardo”, en más de una ocasión queda de manifiesto el valor de Orfeo como iniciado, un rol que proviene del culto y que lo convierte a él en guía, como se hace patente en el segundo de estos poemas, en que, además del rasgo metapoético de cantar sobre Eurídice, que se traduce en autorreferencialidad, menciona de manera aparentemente colateral la geografía del Hades y los seres que lo pueblan; 6.- Resulta significativo que en “Deslizamiento” se le atribuya a Orfeo una fragilidad que por lo general es atributo de Eurídice en su calidad de sombra que intenta volver a la vida y que esto se reafirme en “Órfica” con un elemento de la muerte de Eurídice, el de la serpiente, que aparece confundido o mezclado en la escena del despedazamiento de Orfeo.

Con base en lo anterior, es viable sugerir que en una reescritura implícita del mito de Orfeo en *La dama de la torre* y *El diván de Antar* podrían presentarse algunos o todos los elementos destacables en los poemas arriba presentados: la primacía de los mitemas centrales del mito, es decir, la muerte del ser amado y la catábasis, el rol de guía del hablante lírico y, presumiblemente, una mutua “contaminación” de atributos entre los propios de Orfeo y los propios de Eurídice. Los dos últimos rasgos enlistados me parecen decisivos en tanto que son un elemento original que Elsa Cross le confiere a su tratamiento de Orfeo y su mito; del mismo modo es factible que se presente el entrelazamiento de la poesía cuyo motor es la muerte y búsqueda del ser amado, y aquella que antes he calificado como de corte religioso-metafísico.

## El talante iniciático crossiano

Es necesario mencionar, aunque pueda parecer evidente, que existe una relación entre la catábasis y la figura del guía que, como se ha visto, Cross identifica en

el personaje que es Orfeo. Con ello no sólo me refiero al rol que éste cumple para el culto órfico: que Cross identifique en el personaje tal función y que destaque el mitema de la catábasis resulta significativo en tanto que en la obra de la poeta mexicana éste no se limita a las menciones del vate tracio: el descenso es un motivo recurrente en su obra poética en función de su valor como acto iniciático. El número de poemas en que la catábasis se presenta es mayor que el de aquellos en los que se alude al mito de Orfeo, al grado que sería excesivo y no muy provechoso tratar de identificarlos todos, sin embargo, me detendré sobre uno en particular que resulta de interés por su afinidad, en función de ese mismo carácter iniciático, con los libros a tratar posteriormente.

La iniciación —el proceso iniciático— como *leitmotiv* del poema y como acto poético tiene un lugar, por demás preponderante, en *Pasaje de fuego* (1987). Aunque no profundizaré en dicho poema en tanto que no se vincula con la figura o el mito de Orfeo ni con el pensamiento del culto órfico, cabe destacarlo en tanto que es, de la extensa producción poética de Cross, el poema y libro que más explícitamente se refiere al acto iniciático, el cual se manifiesta como una catábasis. A ello se suma el hecho de que la hablante lírica de *Pasaje de fuego*, una vez superado el rito, acusa características semejantes a las atribuidas a Orfeo como conocedor del Allende sobre las que volveré más tarde en este capítulo. Este libro y poema es uno de los ejemplos más claros de aquello que David Huerta destaca como característico de la obra de Cross: “un talante iniciático” que se manifiesta “con enérgica transparencia” (2012, p. 4), y que se presenta de distintas maneras: aludiendo al carácter iniciático de determinadas figuras como es el Orfeo visto en “Deslizamiento” y “Bardo”, mediante el empleo del rito de paso como acto poético y, como se acaba de mencionar, en la presencia de la figura del maestro, a la que en lo sucesivo me referiré como maestro iniciador de acuerdo con Javier Alvarado Planas y David Hernández de la Fuente (2019), todo lo cual se hace presente a partir de este pequeño corpus concerniente a Orfeo.

A su vez, la catábasis, vinculada a la figura del iniciado y a la del maestro iniciador, aparece también en la prosa de Cross, quien la emplea como una metáfora de la meditación, práctica de tal importancia en su biografía que trasciende a su obra poética, como se hace patente de manera explícita en obras como el referido *Baniano*, y aparece como un tema recurrente de la autora en ensayos y entrevistas. Esta comparación figura en el volumen de ensayos titulado *Puerta del Este* (2019) y en ella cual Cross se refiere específicamente a la catábasis de Dante: de acuerdo con la poeta, la meditación es entendida por ella como un viaje en que “la dirección de búsqueda es interior” (2019, p. 15); más aún, suscribe que es “un ir hacia dentro de sí” cuyo objetivo es “la contemplación del propio Ser.” (p. 110). La identificación con el periplo de Dante deviene consecuente dada la re-

lación que se sugiere entre los sustantivos “viaje”, “búsqueda” y “contemplación”, por el valor ascético que es característico del Yoga (Eliade, 2008), y porque a ello, en el párrafo citado a continuación, se suma la figura del maestro iniciador:

Es un viaje interior, un viaje al centro de nosotros mismos. Y así como en la *Divina comedia* Dante es conducido primero por Virgilio y luego por Beatriz hasta llegar a la presencia de Dios mismo, así también el peregrinar por los mundos interiores en esa jornada espiritual necesita de un guía, un *guru* o maestro que ya conoce el camino que el discípulo apenas recorre y puede, por tanto, conducirlo. El punto de partida es que el *guru* despierte la conciencia espiritual del discípulo. (Cross, 2019, p. 110)

Resulta significativo que en un ensayo sobre Ramón López Velarde recogido en *Los dos Jardines* (2003), publicado dieciséis años antes del arriba citado, Cross recurra también a Dante como ejemplo y “paradigma” de una “proyección de toda la religiosidad” y de un “impulso místico”, todo ello a propósito de la muerte del ser amado como tema literario:

Ya hemos oído mucho de este motivo. El paradigma es siempre Dante, quien también se dispersa, se olvida, traiciona la integridad de la memoria de Beatriz, y recibe en sueños severas amonestaciones, según refiere en la *Vita Nuova*, o tiene que ser después rescatados de las selvas oscuras con sus fieras (Cross, 2003, p. 22)

Ambos ejemplos se relacionan en función de que el Yoga, como práctica ascética, obedece a un tipo de “impulso místico” que literariamente se representa mediante la figura de la amada que Cross señala: Beatriz.

Dicho lo anterior, es de señalarse, primero, que en ambos casos Cross no aluda al mito de Orfeo como paradigma, aunque sea consciente de que éste es la piedra fundacional de esa tradición poética de la cual la *Comedia* forma parte y que el mismo relato subyace a la obra de Dante *velis nolis*; acaso esto ocurra porque el periplo como proceso ascético está en Dante y no en Orfeo, no al menos de forma explícita. Lo segundo es que el susodicho guía se manifiesta entonces como un medio para obedecer el llamado de ese impulso místico que toma forma humana en la figura de la amada, es decir, el *guru* o maestro iniciador resulta la personificación de un método o una doctrina en tanto que es medio o manera.

Como se puede observar, es la propia Cross quien esboza en estos textos un vínculo entre la tradición de la poesía órfica y una práctica ascética e iniciática mediante Dante, que hace las veces de eslabón, y al identificar la meditación con el viaje del florentino comienza a hacerse patente que hay una extrapolación de

las prácticas ascéticas a la creación poética: esta metáfora resulta en consonancia con la figura de Orfeo no sólo por su función hipotextual, sino porque la catábasis del poeta mítico ha sido igualmente empleada por autores como María Zambrano y Maurice Blanchot como metáfora, en su caso, del proceso creativo.

## Orfeo como origen y metáfora de la poesía

Para María Zambrano y José Lezama Lima, de acuerdo con María Carrillo espinosa (2015), el mito de Orfeo, u Orfeo mismo, es el origen de la poesía. La propuesta es tan contundente como radical y desde luego no carece de sentido, debido a que durante el extenso periodo de tiempo Orfeo fue tomado como un poeta verdadero y se le situó como eslabón principal de una tradición de poetas en la que está contemplado Homero, e incluso se consideró que Orfeo habría existido apenas unas seis generaciones antes que aquél (Burkert, 1999). La idea nos remite necesariamente a Stéphane Mallarmé, quien, según apunta Lloyd Austin (1969), un día escuchó decir que la poesía había degenerado después de Homero.

Considero oportuno matizar la cuestión y proponer que Orfeo y su mito funcionan, para los propósitos de la creación poética así como para una forma muy específica de su lectura, como un símbolo que representa la poesía, sus motivos, sus efectos y sus alcances: el mismo Mallarmé identifica a Orfeo como “la puissance de la poésie” (Austin, p. 170). Un ejemplo claro de ello es el hecho de que la catábasis y el posterior retorno del poeta propician, como se dijo, una metáfora del proceso creativo, según apunta Zambrano en palabras de Carrillo Espinosa:

El mito órfico, descenso a los ínfimos e impulso para la creación de formas brillantes, es la principal coincidencia. Se desprende de aquí la apreciación de la poesía que los hacía identificarse mutuamente, al ser el único proceso creativo capaz de dar cuenta de este viaje de ida y vuelta de la oscuridad (2015, pp. 177-178)

La analogía del poeta y su obra como un Orfeo que busca a su Eurídice y que procura traerla del Inframundo o de la noche hacia el mundo de los vivos o la luz del día es también empleada por Maurice Blanchot, quien de manera afín a lo que establece Zambrano sostiene que “Eurídice es el extremo que el arte puede alcanzar, bajo un nombre que la disimula y bajo un velo que la cubre, es el punto profundamente oscuro hacia el cual parecen tender el arte, el deseo, la muerte, la noche” (2002, p. 154). El medio para llegar hasta esa Eurídice es el mismo que el del propio Orfeo, es decir, el arte, que es “el poder por el cual la noche se abre” (Blanchot, 2002. p. 154).

La coincidencia entre la catábasis de Orfeo y la de Dante empleadas por estos autores parecería un hecho fortuito, pero no es del todo casual, sino que indica la existencia de un sistema de correspondencias que aquí se hace palpable a través de algunos de sus elementos: la catábasis, como motivo referencial del mito de Orfeo y de la *Comedia*, usada como tropo para representar el proceso creativo o la práctica de la meditación; la posición de Orfeo como figura prototípica del poeta que desciende al mundo de los muertos y, como sucesor y contrapunto, el valor de Dante como figura órfica y elemento sobresaliente de dicha tradición; el uso de la catábasis en la creación poética, más allá de la metáfora, que Cross emplea como *leitmotiv* en textos como *Pasaje de fuego* y que figura, así sea colateralmente, en poemas como los expuestos antes. La figura de Orfeo, poeta cantor, iniciado él mismo y luego maestro iniciador, hace las veces elemento unitivo y catalizador de los temas, figuras y acciones relativos a su propia figura y mito y de las figuras y acciones relativos a la iniciación que son capitales en la poesía de Cross: prueba de ello es que, en esos poemas en que la poeta habla explícitamente de Orfeo, destaque su rol de iniciado, y que dicho rol nos haya permitido llegar, por el momento, hasta aquí.

Lo que hasta ahora se puede conjeturar es que la unión de catábasis y poesía deviene en una suma cuyo resultado debe ser un modelo por lo menos análogo al del mito de Orfeo, si no paralelo a él; es decir, asimilable con dicho mito o identificable como una reelaboración o representación suya. Dada la anterioridad del mito con respecto a la obra de Dante, por más que el paradigma, como dice Cross, sea siempre el florentino, Orfeo subyace a la *Comedia*, y por ende se encuentra implícitamente como el cimiento sobre el cual se construye la tradición que es identificada o definida como “órfica” —de ahí el adjetivo—. Si el rito iniciático es identificable con al menos una de las dos ramas de dicha tradición y un texto de tales características se halla, en la obra crossiana, basado en ese paradigma dantesco, el resultado lógico deberá ser que el mito de Orfeo es el discurso sobre el que dicha obra se configura.

### **El *sermo mythicus crossiano***

A partir de la afinidad de la figura de Orfeo con los temas de la poesía crossiana y con el sistema que en ella se manifiesta, considero pertinente llevar a cabo una deconstrucción del personaje sirviéndome de las herramientas que aportan distintas disciplinas como son la crítica literaria, la historia de las religiones, la antropología estructuralista y la mitocrítica; concretamente, procuraré observar y hacer notar la figura de Orfeo a la luz de autores como Mircea Eliade, Gilbert Durand, Joseph Fontenrose, Blanca Solares, Alberto Bernabé, Javier Martínez

Villarroya, entre otros, así como de los ensayos la misma Elsa Cross. Todo ello con la intención de esclarecer, en la medida de lo posible, la razón por la que se constituye el vínculo entre el poeta mítico, un culto misterioso y una tradición poética, que sin duda tiene que ver con su cualidad de símbolo.

Consideremos que un mito, según dice Gilbert Durand,

es un sistema de símbolos, arquetipos y esquemas; sistema dinámico que bajo el impulso de un esquema, tiende a constituirse en relato [...]. Así como el arquetipo promovía la idea y el símbolo engendraba el nombre, puede decirse que el mito promueve la doctrina religiosa, el sistema filosófico o el relato histórico y legendario. (2004, pp. 64-65)

Este sistema de símbolos, arquetipos y esquemas no sólo concierne a un mito por sí solo, sino que los mitos constituyen sistemas que se conforman debido a las relaciones que surgen por las distintas versiones de un mismo mito y conllevan a la interacción y asociación entre sus figuras, como la relación Apolo-Dionisos, la de Apolo y Orfeo, la de Dionisos y Orfeo o la de Dionisos y Perséfone, cuatro mitos que acusan numerosas relaciones entre sí y que ciertamente conforman una red. Tales interacciones y asociaciones son extrapoladas al terreno de los cultos misteriosos, los cuales no sólo comparten conceptos entre sí, sino que también han trascendido al ámbito poético. Del mismo modo, es notorio y notable cómo en la obra de Cross se manifiesta una red que se tiende desde la poesía hacia doctrinas y prácticas filosófico-ascéticas y hacia figuras mitológicas afines.

En los apartados siguientes me propongo indagar, a la luz de algunos conceptos tomados de la mitocrítica de Gilbert Durand, en aspectos específicos del personaje de Orfeo y lo que en su cualidad de símbolo puede representar o significar: rasgos como su habilidad lírico-musical, su relación con el dios Apolo y su conocimiento sobre el camino hacia el Hades y la geografía del mismo, en tanto que lo considero de utilidad para identificar en la obra de Cross los rasgos que configuran un *sermo mythicus* cuyo modelo es el de Orfeo, además de los hasta ahora planteados.

Para una definición del término *sermo mythicus* durandiano, me remito aquí a la que ofrecen Luis Alberto Pérez-Amezcuca y Ricardo Sigala Gómez (2018) en su artículo sobre la obra de Alberto Chimal:

La palabra sermón viene del latín *sermo, sermonis*, con el sentido de la conversación, palabras tratadas o entabladas [...] A veces también tiene el valor de capacidad de habla y conversación en una lengua determinada, y así se habla de *sermo latinus* (capacidad de hablar en latín) o *sermo graecus* (capacidad de hablar

en griego). En este sentido, *sermo mythicus* representaría la capacidad de <<hablar en mito>> es decir, que existe una especie de <<lengua mítica>> basada en una memoria mitológica o arquetípica [...] Así, el *sermo mythicus*, desde su etimología, remitiría a la capacidad de ejercer un estilo, que podría resultar familiar entre quienes estén habituados a él (Pérez-Amezcu y Sigala Gómez, p. 62).

Es decir, el *sermo mythicus* es el discurso cifrado en clave de mito, o bien el discurso que se desarrolla sobre la base del mito.

El análisis que me propongo realizar resulta de la noción, también durandiana, de que “las redundancias y las repeticiones en los objetos culturales en general y en la literatura en particular” indican “las obsesiones de los autores” (Pérez-Amezcu y Sigala Gómez, p. 56) y permiten identificar un código particular e incluso un patrón. En este caso, los elementos hallados en los cinco poemas y los dos ensayos de Elsa Cross ciertamente han coadyuvado a la identificación de una constante —el rito iniciático— y han establecido un vínculo con el mito de Orfeo, presumiblemente, el *sermo mythicus* sobre el que se configuran los libros a comentar.

### Símbolos y regímenes, mitocrítica y poesía

Una de las características principales de la mitocrítica durandiana es la clasificación taxonómica de símbolos, esto es, de imágenes que Durand asume como proyecciones de los arquetipos junguianos y que se han configurado en la profundidad del inconsciente colectivo a lo largo de la historia y en diversas culturas. Dichos regímenes son estructuras que “aglutinan todas las posibles manifestaciones de las imágenes y definen la concreción del Imaginario” (Gutiérrez, 2012, p. 182).

En el ámbito de la crítica literaria, la mitocrítica se define como “un método de lectura crítica que analiza el texto literario de la misma manera que se analiza un mito” (Gutiérrez, 2012, p. 182), sin embargo, no basta con identificar figuras arquetípicas y mitemas: toda literatura, en este caso la poesía, tiene en común con el *sermo mythicus* el ser un *relato simbólico*, una creación simbólica que se manifiesta a través del lenguaje (Gutiérrez, 2012). Esta forma de estructuralismo figurativo resulta afín al campo de la poesía en tanto que en ella tienden a aparecer figuras arquetípicas que se manifiestan, ya por el *leitmotiv* mismo del poema o bajo los motivos de la tópica, entre otras formas: pensemos, por ejemplo, en el *locus amoenus* y el *locus eremus* en función del mito de Orfeo —y, por extensión, de una figura cuyo modelo sea Orfeo— y en su relación con las nociones de Paraíso e Infierno, respectivamente, y notaremos que el personaje cambia de rol a partir de ello: Orfeo —o una figura que sigue el modelo órfico— coincide con los arquetipos junguianos del Amante, el Héroe, el Explorador, el Mago y el

Sabio, dependiendo de a —qué mitema nos remitamos qué zona del triángulo conformado por el amor, el canto y el misterio— además de que el personaje, como suma de todas esas características, resulta una entidad poliédrica.

Con lo anterior pretendo subrayar que no es la misma la cara visible del Orfeo recién casado, poeta cantor cuya figura se circunscribe al *locus amoenus* y a los motivos primaverales y amorosos que la del viudo que se adentra en el mundo de los muertos ni la del Orfeo profeta y oficiante. De tal suerte, se pone de relieve que este personaje en particular aúna diversos arquetipos y funciona en diversos registros: del *locus amoenus* del cantor al Eliseo al cual conduce en calidad de oficiante alcanza un nivel superior, por así decirlo y, por lo tanto, esas funciones arquetípicas diversas y esa capacidad de desempeñarse en distintos niveles se extienden a personajes y figuras cuyo prototipo es Orfeo.

Acercas de la clasificación durandiana, es necesario decir que las imágenes arquetípicas se clasifican en los regímenes heroico, místico y sintético, de los cuales el heroico se recoge en un Régimen Diurno y el místico y el sintético en uno solo que es el Nocturno. A propósito de ambos, Durand dice:

El *Régimen Diurno* concierne a la dominante postural, la tecnología de las armas, la sociología del soberano mago y guerrero, los rituales de la elevación y purificación; y el *Régimen Nocturno* se subdivide en dominantes digestiva y cíclica; [...] los valores alimenticios y digestivos, la sociología matriarcal y nutricia, [...] las técnicas del ciclo, del calendario agrícola y de la industria textil, los símbolos naturales o artificiales del retorno, los mitos y los dramas astrobiológicos (Durand, 2004 p. 61)

Algunos de los símbolos que se congregan en el Régimen Diurno son el cetro, la espada y las armas cortantes, el sol y los esquemas ascensionales: las escaleras, el ave diurna, la lanza y el héroe, que “es la antítesis constante que encamina una lucha firme contra el tiempo y la muerte”, mientras que en el Régimen Nocturno las imágenes propias de éste están ligadas a conceptos relativos al arquetipo materno como son la intimidad protectora, la madre tierra y los ciclos; en este régimen “no se muere, porque todo es cíclico y el fin es como el principio” (Riffo-Pavón, 2019, p. 107), ni tampoco se lucha, sino que el ser se refugia “en lo más recóndito de la sustancia” (Gutiérrez, 2012, p. 116), es decir que además de la identificación con el día y la noche, y de manera metonímica luz-oscuridad y sol-luna, los regímenes de Durand acogen respectivamente características que se pueden extender a las oposiciones activo-pasivo y masculino-femenino.

El contraste se hace patente entre lo “cortante” y lo violento de los símbolos diurnos, mientras que los nocturnos aluden a cualidades unitivas. Para ser precisos, el régimen sintético deriva del místico debido precisamente a su propiedad

de unión: el régimen sintético, como su nombre deja prever, se caracteriza por la conciliación de opuestos “y se materializa en los protocolos de iniciación o en la transformación que lleva a un estado superior” (Riffo-Pavón, p. 108). En este régimen el ser no muere, sino que se transforma en algo superior, bajo la aceptación de que el tiempo —Cronos— no es definitivo y puede ser vencido. Durand afirma que el régimen nocturno

No busca alivio contra los males destructores del tiempo y la muerte más allá de lo humano, en un ámbito ideal, luminoso y celeste, como el héroe solar de las mitologías, sino en lo íntimo de las sustancias (a) y en los ritmos constantes y acompañados de la Naturaleza y el Universo (b). Mientras el *régimen diurno* confronta y lucha contra la muerte, el *régimen nocturno* <<eufemiza>>, suaviza con la ayuda de Eros el río turbulento del tiempo y la muerte. (Durand y Solares, 2018, p. 163)

Las características de los regímenes y las diferencias entre uno y otro nos importan en función de las características de Orfeo y del culto órfico. El vate tracio, en su cualidad de símbolo —mitológico, religioso y artístico— acusa características de ambos regímenes pero mayormente se instala dentro del régimen nocturno para efectos del tema que nos interesa y de acuerdo a las distintas facetas del personaje a las que antes me referí como asociables a los arquetipos junguianos, es decir, en vista de que se trata de una figura predominantemente pasiva, como se hace patente en su habilidad musical, que se comporta como un arma defensiva dada su función conciliadora, así como en el pensamiento del culto, cuya intención soterialógica y relación con el dionisismo se remiten necesariamente a los conceptos del ciclo vital y de la imposibilidad de una muerte definitiva.

Es necesario matizar: en términos del mismo régimen nocturno, más que una figura mística, Orfeo resulta una figura sintética en tanto que su principal rasgo es su cualidad diairética: la capacidad de conciliar, armonizar y propiciar la unión, siendo que Orfeo mismo sintetiza valores apolíneos y dionisiacos, como indican su rol de “mago” y el hecho de que, pese a ser una figura similar a Apolo, es sacerdote de Dionisos, aunque es músico como el primero, desciende al Hades como lo hace el segundo, además de que adquiere el don apolíneo de la profecía luego de una dionisiaca muerte por despedazamiento. Esto, que parece una contradicción, resulta en realidad el pulso de una tensión que se sostiene entre uno y otro polo.

## Sobre Orfeo como símbolo

Partiendo de la definición de Gilbert Durand (2004) sobre el mito como un sistema de símbolos, arquetipos y esquemas y el término “mitema” acuñado por la antropología estructural de Levi-Strauss, que designa los segmentos más mínimos que conforman el mito, es viable asumir que esas acciones o escenas mínimas dentro del mito no son el límite de la deconstrucción, sino que dicha deconstrucción se puede extender a cada símbolo, arquetipo y esquema.

Lo anterior me parece tangible en el hecho de que las versiones alternativas y los mitemas que bien pueden calificarse como complementarios de un mito como el que nos ocupa, en todo caso, suman con cada nuevo elemento —como pasajes añadidos o la intervención de otras figuras divinas— atributos a la figura de Orfeo que contribuyen a la explicación de cuestiones como la existencia de un culto cuya fundación le es atribuida o, de manera connotativa, a su relación con esas figuras mitológicas aledañas al personaje y al mito y, con ello, la naturaleza, el valor y los posibles significados de la figura de Orfeo que constituyen el poliedro que el personaje es.

Una vez dicho esto, debo señalar que el mito de Orfeo, independientemente de los aspectos que pueden diferir entre una versión y otra, es constante en cuanto a los elementos de la viudez, la catábasis y fracaso del poeta, su muerte por despedazamiento, su relación ambigua con la igualmente ambigua dupla Apolo-Dionisos y su ascendencia que invariablemente lo relaciona de un modo u otro con personajes divinos, mientras que en sus posteriores reescrituras y variantes —como el medieval Sir Orfeo— persisten el motivo de la pérdida del ser amado, su viaje al reino de los muertos y un linaje que lo establece, si no como un ser semidivino, sí por lo menos como un rey. Tales rasgos, de manera subyacente a los eventos narrados en el mito e inscritos en éste, configuran el símbolo que es Orfeo.

La pregunta de qué representa Orfeo, en teoría, conllevará a una respuesta múltiple al tratarse de un personaje cuyo rol cambia —amante, cantor, sacerdote, guía— en función de un *leitmotiv* y del nivel en que se aborda: el mito, el culto, la poesía. Mircea Eliade (1986, p. 130) citado por Martínez Villarroya (2008) confirma que una característica del simbolismo religioso es precisamente “su multivalencia, su capacidad para expresar simultáneamente un número de significados cuya realidad no es evidente en el plano de la experiencia inmediata”, y el autor que lo cita pone por ejemplo el simbolismo de la luna, que pone de manifiesto lo que denomina “una solidaridad connatural entre los ritmos lunares, el devenir temporal, el agua, el nacimiento de las plantas, el principio femenino, etc.” (p. 91). Como se puede observar, el ejemplo de Martínez Villarroya coinci-

de con las múltiples facetas de Orfeo. A continuación me centraré en el análisis de tres aspectos del personaje: su relación con el canto y la música, su presunta ascendencia y su relación con la figura de Apolo en su función ordenadora.

## El canto

El rasgo más importante de Orfeo, su habilidad musical, comprendido desde una perspectiva diacrónica parece bifurcarse en poesía y música, y por ende el personaje parece ser tanto músico como poeta, si bien su oficio es uno solo, aunque, por ser un dato sabido, pueda resultar obvio que en la antigüedad de la que data el mito el oficio del poeta comprendía ambas prácticas —de donde deriva el adjetivo “lírica”—.

El hecho resulta de interés en tanto que la importancia del Orfeo en el mito y en el culto se inclina hacia el lado de la música y hacia el de la palabra, respectivamente: el Orfeo del mito logra domeñar a Cerbero y conmovier a los reyes del Allende gracias a su habilidad musical, mientras que en el culto y en cuanto a la presunta existencia de Orfeo se le adjudica al poeta la autoría de las *Argonautas órficas* y de himnos, entre otros textos de diversa índole. Es decir, la figura se bifurca en el Orfeo cantor y el Orfeo autor, sin embargo, se debe tener en cuenta que Orfeo es un poeta lírico en el sentido más radical del título.

De tal suerte, para encontrar el punto de encuentro entre el Orfeo músico y el Orfeo poeta, así como entre la música y la poesía, habría que hablar del *canto*, término importante para ambas disciplinas tanto en el mito como en la realidad: si Zambrano, Lezama Lima y Blanchot toman al poeta tracio como paradigma idealizado de la labor artística y del origen de la poesía, cabe mencionar que Orfeo, coincidentemente, está presente en el origen de la ópera, que surge a principios del siglo XVII con la *Eurídice* de Caccini en 1600 y la *Fábula de Orfeo* de Monteverdi en 1607 (Durand y Solares, 2018).

La palabra cantada y la palabra *per se*, está dotada a la vez de un valor mágico y de un valor mnemónico: “la palabra del poeta es solidaria de la Musa (*Mousa*, la palabra cantada, rimada) y de la Memoria (*Mneme*, madre de las musas),” (Martínez Villarroya, p. 107). Esta relación entre palabra y memoria ya establece un primer vínculo con el término Mnemosine, que se refiere al agua de la memoria del culto órfico, mientras que la palabra cantada es eficaz “porque instituye por virtud propia un mundo simbólico religioso que es lo real mismo” (p. 107), de modo tal que esta palabra mágico-religiosa, más aún, la palabra “cíclica” —esto es, el encantamiento o la contraseña—, se vuelve “uno de los principales modos de superar el abismo” (p. 288); para Martínez Villarroya, Orfeo penetra en los Infiernos “mediante la palabra cantada.” (p. 299): nótese el paralelismo —la

equivalencia— con la afirmación de Blanchot sobre cómo la palabra es “el poder por el cual la noche se abre”.

El canto de Orfeo aúna la música y la poesía, asimilables como antípodas en tanto que la música resulta la más irracional de las artes por ser “el lenguaje menos ‘escrito’ que hay” (Durand y Solares, 2018, p. 15). De acuerdo con Blanca Solares “la voz de Orfeo es la verdadera música” (p. 203), por lo que es consecuente que la forma bajo la cual ambas se unen, incluso para el mito, es a través del *canto*. Este sustantivo, común a la música y a la poesía, implica en ambos casos la producción de sonidos sujetos a una entonación y un ritmo, praxis asimilable a la definición de Antonio Machado sobre la poesía como palabra en el tiempo, además de que el canto, ya sea en sentido musical o poético, está sujeto a la respiración, el “ritmo que acompaña al hombre y que mide su vida” (Carrillo Espinosa, 2015, p. 184). Esto se hace patente en que mito y música coinciden en el hecho de que “no se miden bajo el criterio de un tiempo causal” sino que su tiempo resulta un “*illud tempus*”, es decir, “una duración que se envuelve en sí misma y, por sí misma, comprimida en un instante presente y eterno” (Durand y Solares, p. 72), lo cual resulta extensible al poema, por más que el concepto de poema pudiera parecer separado de su origen musical.

A lo anterior se suma que el fenómeno de la respiración, fundamental en el canto y en el Yoga, y para nada exento en la poesía, resulta asimilable con las cuestiones fisiológicas del régimen nocturno de Durand y que, vista entonces como un ritmo y forma de medición según propone Carrillo Espinosa, y en función de una actividad como el canto, que no es únicamente artística sino también de carácter religioso-místico, la respiración resulta un concepto estrechamente vinculado al fenómeno del tiempo, que es sumamente significativo en relación con el mito, la poesía y la música, así como con la figura de Orfeo; el tiempo, representado en el mito como Cronos y puesto en relación con Orfeo por Zambrano en su ensayo “La condenación aristotélica de los pitagóricos”, recogido en *El hombre y lo divino* (1955), es uno de los dos elementos denominados por Carrillo Espinosa como “abismos, que transforman la vida terrenal en un infierno: el tiempo y la muerte” (Carrillo Espinosa, 2015, p. 184).

Dicho lo anterior, la habilidad musical de Orfeo se puede interpretar como una forma de dominio del tiempo que en la relación tiempo-muerte que establece Zambrano, explica, dejando de lado que sea o no un iniciado en los misterios de Osiris, el hecho de que Orfeo conozca el camino hacia el Hades y descienda hasta la morada de sus dioses sin mayor dificultad: Orfeo ejerce como músico un poder sobre el tiempo, y conoce el camino al reino de los muertos porque dicho camino es el tiempo mismo. El que Carrillo Espinosa emplee la palabra “abismos” no es fortuito si se tiene en cuenta el motivo de la catábasis; además, bajo este

esquema, el tiempo, más que ser uno de los dos abismos, es, en calidad de flujo, el camino hacia la muerte, que sería el abismo *per se*, de ahí la asociación entre Cronos y la muerte como “Infinitud aterradora” y la figura de Orfeo como el héroe que “para una mente griega” es “capaz de vencer” (Carrillo Espinosa, p. 181).

Una vez establecido esto, la música ya no se muestra solamente como un símbolo de lo cíclico “sino también como un arma diairética”, capaz de armonizar “el ruido de forma análoga a como la palabra nombra el mundo. O mejor, la ordenación del cosmos es mediante la palabra ‘y’ la música a la vez.” (Martínez Villarroja, 2008, p. 287); esta cualidad es tangible más allá del mito en tanto que verdaderamente incide en el sistema nervioso y ejerce una influencia sobre las funciones vitales del ser humano, del mismo modo que facilita la conexión con “estados del alma que llevan a la introspección” (Durand y Solares, p. 131), tal como en la práctica yóguica ocurre con el canto de mantras y en particular con la sílaba OM.

### La ascendencia de Orfeo

En la figura de Orfeo confluyen elementos que a la vista del mito y sus mitemas principales pueden pasar desapercibidos, pero que desde la perspectiva de la mitocrítica de Durand no sólo son visibles, sino que además revelan la coherencia que hay en la naturaleza del personaje y su relación con aquellos otros personajes y mitos con los que se relaciona: tanto por sus cualidades propias como por los mitemas que conforman su historia y, en especial, los “datos” sobre su ascendencia —variaciones incluidas—, existe una asociación de símbolos que remiten a los temas del orden, el paso del tiempo y la muerte, los cuales, como se ha hecho énfasis, no sólo son importantes en el mito de Orfeo o susceptibles de ser asociados a éste, sino que además explican a profundidad tanto la atribución a Orfeo de textos y la institución de un culto como su particular calado como personaje y modelo en una parte considerable de la poesía a partir de la invención o institución de la elegía como género en la literatura clásica grecolatina.

La ascendencia de Orfeo suele involucrar a la musa Calíope, cuya maternidad y relación con las artes y con la Memoria ya delinean la explicación de algunos de los rasgos del poeta como es su condición misma de poeta y músico; en cuanto a su padre, cuyas principales figuras son Apolo y Eagro, un rey-río sobre el que no abunda información pero que se convierte en una figura de mayor interés por su carácter acuático. Según recoge Graves (2001), existen variaciones en las cuales la madre de Orfeo es la también Musa Urania, o bien la náyade Aretusa, hija de Poseidón (Graves, p. 180).

Sobresale que Orfeo es una figura de cuño claramente apolíneo por las propiedades prodigiosas de su música, características que manifiestan también, aun-

que en menor grado, personajes como Museo, Anfión y Zeto —estos dos últimos hijos de Zeus que “con su lira hacen que las piedras vayan por sí solas edificando las murallas de Tebas” (Cross, 2015, p. 85)—, las cuales se pueden explicar por una suerte de lógica interna del mito —una lógica simbólica— a través de la herencia materna del poeta tracio si su madre es una Musa. No obstante, atendiendo a las posibles combinaciones que las distintas versiones del mito ofrecen, destaca que una parte de esos atributos se puedan considerar herencia de las Musas o de Apolo mismo mientras que la otra parte incida en más de una ocasión en una figura de carácter acuático.

Aunque *a priori* pueda parecer un rasgo irrelevante, nos importa el carácter acuático de uno de sus progenitores y lo que de éste pudiera extenderse a la figura de Orfeo, ya que en ello se puede hallar explicación a que el personaje conozca el camino hacia el reino de los muertos y, en cierto sentido, su capacidad para proferir oráculos puede estar ligada también a ello: deidades acuáticas como Proteo y Nereo se asocian a la práctica de la adivinación (Bloch, 1985) y ambas cualidades, el carácter acuático y el conocimiento del futuro, convergen también en el símbolo de la serpiente, tan relevante para el mito délfico en la forma de Pitón y, bajo el avatar del dragón que es Pitón misma, una figura capital de la relación orden-caos.

## Orden y caos

Joseph Fontenrose, en su estudio dedicado al mito délfico, abunda sobre el origen y la naturaleza de la serpiente Pitón. En dicho mito, o al menos en la mayoría de sus variaciones, esta serpiente vigila el manantial délfico hasta que es matada por Apolo, quien reclama para sí el manantial y el oráculo. Del mismo modo, existen numerosos mitos que repiten el modelo del dios o héroe que combate contra el monstruo, así como una vasta línea de monstruos ofídicos ligados a un lago o nacimiento de agua —entre ellos el de San Jorge—, de los cuales el más antiguo conocido parece ser de origen sumerio. La asociación entre las serpientes y los cuerpos de agua proviene de las similitudes que presentan, dice Fontenrose: “el dragón primordial es el manantial [...] la serpiente sugería la forma animal apropiada para el manantial debido a sus ojos vidriosos, su hábito de morar bajo la tierra, la sangre fría y la tenacidad de la vida: de ahí el dragón” (2011, p. 701).

Esta concepción de la serpiente, en el supuesto de que sea compartida por sus homólogos asiáticos, explicaría por qué esos dragones tienen un cuerpo sinuoso y alargado que evoca la forma de un río: “el dragón manantial se convierte fácilmente en dragón-río, que está hambriento y se extiende en corrientes sobre la tierra” (Fontenrose, p. 701). Del mismo modo, la serpiente-dragón no sólo es

la manifestación teriomorfa —con forma de bestia— de un elemento telúrico, el caballo, en la mitología griega comúnmente asociado a Poseidón, es también un animal relacionado con los manantiales, y ambos, serpiente y caballo, son a su vez símbolos del tiempo, con sus diferencias: el caballo representa el “paso” del tiempo (Martínez Villarroya, 2008), mientras que la serpiente representa el tiempo cíclico y la renovación. No obstante, el monstruo ofídico, la serpiente en su avatar de dragón, es similar o equivalente al lobo como símbolo teriomorfo del tiempo, esto es, el tiempo devorador, un tiempo identificado como caótico en el sentido más radical del término; lo mismo ocurre con respecto a otro mito, importante en la teogonía y el culto órficos, que es el de la Titanomaquia: “los titanes, en tanto que luchan contra el principio ordenador que es el cielo, son el principio del mal, porque se resisten a ser unidos al espíritu” (Martínez Villarroya, p. 306).

En su estudio sobre los símbolos del imaginario órfico, Javier Martínez Villarroya distingue entre dos tipos de tiempo, ambos, a su manera, manifiestos en dos tipos de vacío: el éter y el abismo, siendo el primero un espacio “organizador” y organizado en sí mismo, y el segundo un espacio que carece de orden y de límites (Martínez Villarroya, p. 123). Tal abismo es el Tártaro. Esto se ve reafirmado en el texto de Fontenrose, quien se refiere al siguiente pasaje: “Orfeo, cantando ante Hades y Perséfone en las *Metamorfosis* de Ovidio, llama Caos a su reino. Así, Caos es sinónimo de Erebos y Tártaros no sólo como nombre de la oscuridad cósmica, sino más particularmente como nombre del reino de la muerte” (Fontenrose, p. 302). Por su parte, Martínez Villarroya menciona el término Tártaro para hablar de la catábasis de Teseo: “Cuando por orden del oráculo de Zeus, Teseo fue junto a Pirítoo a pedir la mano de Perséfone para éste, tuvo que descender al Tártaro y, al llegar allí, Hades les invitó a tomar asiento” (p. 215).

Cabe resaltar que la palabra “abismo” no designa un objeto, sino que es un “adjetivo psíquico” (Durand, 2004, p. 122) y que la instauración de una medida del tiempo —hora, día, mes, año, etc.— es justamente la institución de un orden dentro del caos que el tiempo es en sí, o, mejor dicho, que sería la ausencia de una medida. Esta visión del Tártaro como abismo o como tiempo “es el tiempo devorador, previo al tranquilizador y organizador tiempo cíclico. Es abismal y tenebroso, y no envejece, porque aunque somete a todas las cosas no se somete a sí mismo” (Martínez Villarroya, p. 212).

El abismo, entendido como una noche anterior al tiempo o a la existencia, nos remite al mito original de la teogonía de los órficos, de acuerdo con la cual en principio sólo hubo oscuridad hasta que surgió el huevo de oro del que nació Fanes:

El huevo nace en la Noche, y es el primero que brilla, en algún caso, y el que da la luz, en otros. Lo puso Tiempo, lo que significa que la aparición de Fanes y el huevo implica la consciencia de tiempo. Por tanto, dado que el tiempo es regularidad, el inmenso círculo por el que incansablemente se mueve el huevo es en algún sentido regular (temporal) (Martínez Villarroya, p. 334)

El mismo autor señala que “la temporalidad calendárica es inseparable de la ritual” y que “el año sirve para cerrar un círculo al mismo tiempo que para comenzar de nuevo el recorrido pasado: en el tiempo cíclico se aúna la unicidad y la multiplicidad”, de tal manera que el tiempo queda “espacializado” (p. 361) por el ciclo, el año. De este modo, algunas celebraciones nocturnas como la de San Juan o Navidad pueden tener su origen en calendarios nocturnos primitivos, en donde “la noche negra aparece como la sustancia misma del tiempo” (Durand, 2004, p. 95). Este dominio sobre lo caótico se extiende a la música y la palabra: “la música enlaza la naturaleza y la palabra la clasifica”, si bien ésta también puede “armonizar el cosmos, mediante la inteligencia dialogante que ordena y evita la confusión.” (Martínez Villarroya, p. 288).

### Apolo y Orfeo, Pitón y el Tártaro

A partir de esta oposición orden-caos, el mito de Orfeo resulta paralelo al mito del combate entre Apolo y la serpiente Pitón. En primera instancia, resulta equiparable la oposición entre ambas formas de tiempo: Orfeo, como figura apolínea, es un héroe que encarna las características de ese tiempo organizador que es el éter. Como menciona Fontenrose, “a este demonio de desorden opusieron el dios del cielo como campeón del orden, que no podría alcanzarse hasta que Caos fuera vencido o matado” de manera que “el dios victorioso era el que mataba al dragón y era, en el mismo acto, el creador.” (p. 295). Sin embargo, Orfeo no combate contra una forma teriomorfa o antropomorfa del tiempo caótico, sino que su gesta —que no es la de un dios sino la de un mortal— consiste en penetrar en el caos mismo.

Orfeo lleva el orden *de* y *en* su canto al corazón del abismo con la esperanza de rescatar de él a Eurídice; se puede decir que lo consigue independientemente de que al final fracase por romper la única condición que le es impuesta, porque fracasa Orfeo, pero no su canto, no al menos hasta que éste sea superado por el bullicio de las ménades, que es, a propósito de lo anterior, una forma sonora del caos; no fracasa el concepto de orden contra el caos del Tártaro en tanto que es una suerte de ley o principio cósmico superior al vate, quien es apenas un agente del mismo.

Cabe destacar que en su rol de “campeón del orden”, el arma de Orfeo, su lira, es acorde a este enfrentamiento que, como se ha dicho, no es un combate, sino en todo caso una incursión del orden dentro del caos, un arma *ad hoc* al héroe que la porta y a su causa: las armas de los héroes son consideradas por Durand (2004) dentro de la categoría de los símbolos diairéticos, símbolos de separación y unión. Entre las armas de los héroes se pueden contar el rayo de Zeus, el arco, las flechas y la espada de Apolo, la maza, la lanza y la espada de Heracles, y el tridente de Poseidón (Fontenrose, 2011), símbolos cuyo valor es el de la separación en tanto que cortan, parten, desgarran, machacan o incluso queman lo que es atacado con ellas. Sin embargo, hay armas que tienden a la unión, como menciona Durand:

El héroe cristiano, para vencer al monstruo, no siempre utiliza los medios expeditivos de la espada: Santa Marta ‘enlaza’ a la Tarasca con su cinturón, al igual que San Sansón de Dôle, que anuda su cinturón al cuello de la serpiente, mientras que San Verán ata con una cadena de hierro la *coulobre* [dragón] de la fuente de Vacluse y, según Dontenville, el Apolo sauróctono del Museo del Vaticano “domestica” al reptil y no lo mata. (2004, p. 172)

La domesticación del dragón por parte de Apolo sauróctono es un rasgo asociado a la figura de Orfeo, que domina a las fieras comunes y a las infernales como Cerbero. Aunque la lira del poeta tracio no une en sentido estricto como un cinturón o cadena, sí concilia, sosiega, domestica y “armoniza” de acuerdo a sus cualidades que propias de un tiempo etéreo. Martínez Villarroya establece que “La diferencia entre el rayo de Zeus y la cítara de Orfeo es que, mientras el primero es un arma cortante, la segunda es un arma-ligadura.” (2008, p. 288), rasgo que de acuerdo con Durand (2004) es atributo del mago. A diferencia del cinturón y la cadena antes mencionados, la lira o cítara de Orfeo tiene su efecto en el ámbito de lo sonoro, de la misma manera que el trueno, que para Durand no es otra cosa que un rayo sonorizado, y que por ende funge como espada en el mundo sonoro (Martínez Villarroya, 2008).

Si se tiene en cuenta que el mito de Orfeo, como se dijo, se instala en el régimen nocturno de la imagen, cuyo símbolo imperante es el descenso, se reafirma que el descenso de Orfeo al Hades es una forma equivalente del mismo enfrentamiento orden-caos acorde a los símbolos y la naturaleza de este régimen, un enfrentamiento pasivo en el cual igualmente tiene lugar el triunfo del orden sobre el abismo. En el Régimen Diurno —Heroico— se instalan las imágenes y temas relativos a la lucha del héroe contra el monstruo, mientras que en el Régimen Nocturno —Místico— se estructura en torno a las acciones que marcan

una acción asimiladora o unificadora (Morales Peco, 1997), el guerrero separa, mientras que el mago une.

Retomando el carácter acuático de personajes como Eagro, al ser un río, aun personificado, es lógico que comparta atributos con la bestia ofídica, serpiente o dragón, aun si no es un símbolo del caos o del orden, sino del río en sí. Aunque el personaje no esté plenamente desarrollado en el mito, su naturaleza acuática ya brinda bastante información. Además del nacimiento subterráneo de los cuerpos acuáticos, los ríos están comunicados con el Allende mitológico, que tiene los propios, como se menciona en la geografía órfica. Aunque Orfeo hace de psicopompo sólo de acuerdo al pensamiento del culto y a través de los textos que le son atribuidos, coincide de igual manera con los atributos propios del río, señalados en el siguiente fragmento por Martínez Villarroya:

Teniendo en cuenta que el Océano es la fuente primordial del movimiento, y la laguna del Hades es el lugar del olvido y del futuro nacimiento carnal, cabe preguntarse hasta qué punto las almas no llegan a este mundo por uno de los cuatro ríos fundamentales porque, recordemos, algunos de ellos son explícitamente llamados semen. En Grecia, como en otros lugares, los ríos preñaban a las mujeres y se los invocaba para perder la virginidad. De ser así, cada alma estaría vinculada con un elemento, a saber, el del río por el que llega a este mundo. (2008, p. 241)

La capacidad de embarazar a las mujeres deriva de la función fertilizante de las aguas: “en el agua vieron los antiguos un poder creador y dador de vida: éste era el más maravilloso de los poderes. Los poderes de la vida y de la muerte residían en la misma substancia” (Fontenrose, p. 706). Esto implica que las aguas, en su forma de río o manantial, o bajo la forma del dragón o la serpiente, son un elemento que conecta el Inframundo con el mundo exterior y por ende conducen del uno al otro. Así como los personajes psicopompos —Hermes, Caronte, Orfeo— conocen las rutas por las que llegar al Inframundo, el río, según el fragmento anterior, es el puente que lleva y trae a las almas, algo que en su momento se señaló en el poema “Bardo”. Esto puede explicar por qué en ninguna versión del mito a Orfeo le es dicho cómo ni por dónde descender al Hades: Orfeo conoce el camino del descenso y la forma de volver. En este punto es justo recordar que no en balde los órficos tomaron al vate tracio como profeta y le atribuyeron la institución del culto y la escritura de esos textos. La idea de que las almas vuelven a la tierra se encuentra también dentro del pensamiento del culto órfico, concretamente, expresado en el símbolo del árbol.

Este motivo, el del árbol, parece cerrar un círculo que ha sido abierto al referirnos a la metáfora dantesca que Cross emplea para hablar de la meditación y de

la importancia de la figura del *guru*, para decirlo en palabras de la poeta: el *guru* es el maestro iniciador por definición, el que ha pasado por el proceso y por ello es capaz de guiar a los demás. El árbol es asumido como una personificación de este maestro, y Orfeo es, para el culto de los órficos, un iniciado y el equivalente del *guru*, uno que, como se dijo, guarda rasgos de figuras como la del mago, el sacerdote y el chamán, o, mejor dicho, guarda rasgos chamánicos, considerando que el chamán es una figura compleja que aúna las anteriores (Eliade, 1976).

## La iniciación

La iniciación es, *grosso modo*, el rito en que tienen lugar una muerte y resurrección simbólicas: iniciar es un modo de “hacer morir” en cuyo caso la muerte, que no debe ser entendida en un sentido fisiológico, se considera una salida o un umbral que al ser traspasado conduce a otro sitio; es un pasaje —para decirlo en términos crossianos— “que separa lo profano de lo sagrado” (Chevalier y Gheerbrant, 2015, p. 593) y que conlleva una transformación del profano en iniciado. Para Eliade, la iniciación es una liturgia que reúne los ritos con enseñanzas orales que llevan a una modificación radical del estatus social y religioso del iniciado, y, de acuerdo con Durand, esta ceremonia es la repetición de un drama sagrado que es isomorfa a un mito (Peñalva García, 1997).

Los ritos iniciáticos, en su cualidad de drama, se llevan a cabo de numerosas maneras, entre ellas, la pérdida inducida del conocimiento, el entierro, el penetrar en una caverna, entre otras formas rituales que simbolizan la muerte, entendida como un *regressus ad uterum*. Entre otras formas míticas emuladas en ritos iniciáticos, destaca el mito bíblico de Jonás, que coincide con los de chamanes que son devorados por peces gigantes o ballenas y en cuyo rito el “regreso al útero” es emulado mediante el descenso a través de una cueva o hendidura que equivale a la boca o la vagina de la Madre Tierra: en ambos casos se trata de un espacio nutricional de valor nutricional y gestacional, si bien la boca o el interior de animales y monstruos simboliza el interior de la tierra, cuya oscuridad simboliza un “Otro Mundo” que alude tanto a la muerte como al estado fetal, indistintamente (Eliade, 2008) y que coincide con la naturaleza del imaginario del Régimen Nocturno de Durand.

Martínez Villarroya señala que el hecho de ser tragado por la tierra no fuera concebido como un hecho negativo sino positivo al considerarse una acción regenerativa se debe a “que en el imaginario griego los propios ancestros humanos eran frecuentemente concebidos como nacidos de la tierra” (p. 305), además de que, según el Fragmento Órfico enumerado como el 767 citado por el mismo

autor, existe una identificación entre la luna, el héroe y el iniciado por ser figuras que vuelven a nacer, como Orfeo, vuelto del Hades, es un Orfeo renacido.

No obstante, no sólo se trata de un “volver a nacer” en el sentido de repetir la gestación materna y el nacimiento carnal, sino que la muerte iniciática implica un viaje, un retroceso provisional “al mundo virtual, precósmico —simbolizado por la noche y las tinieblas—”, seguido de un renacimiento que resulta homólogo a “una creación del mundo” (Eliade, 2008, p. 58). Eliade apunta que:

la experiencia de la muerte y la resurrección iniciática no sólo modifican radicalmente la condición ontológica del neófito, sino que al mismo tiempo le revelan la santidad de la existencia humana y del Mundo, al revelarle este gran misterio, común a todas las religiones: el hombre, el Cosmos, todas las formas de Vida, son creaciones de los Dioses o de los Seres sobrehumanos. (p. 36)

Luego de recibir tal revelación el mundo es concebido por el iniciado como una obra sagrada: el iniciado recibe esa “ciencia sagrada y secreta” (p. 63) y al recibirla se convierte en alguien que la sabe y puede transmitirla a otros.

El mito de Orfeo, por lo tanto, resulta afín a la naturaleza del rito iniciático, si bien los ritos del culto órfico no emulan la catábasis, sino que se basan, por su intención soterialógica, en la transmisión del conocimiento adquirido por Orfeo al penetrar en el mundo de los muertos.

### La figura chamánica

El chamán resulta una figura iniciática que coincide con la figura de “iniciado”, “iluminado” u “hombre perfecto” de diversas doctrinas y sistemas religiosos, un *guru* por definición en tanto que la palabra se puede traducir como “el que sabe”: el del chamán es un rol integral que cumple con funciones de curandero, sacerdote y mago, como se dijo, pero también es místico, psicopompo y poeta; entre otras cualidades, se le atribuye el conocimiento de un lenguaje secreto que es el de la naturaleza, pero su atributo principal es la capacidad de penetrar en los planos ultraterrenos, entendidos como una “geografía mística”, y por ende conocer los “itinerarios” de dichas regiones (Eliade, 1976, p. 155); ese lenguaje secreto es comparado por Eliade, según Durand, con el mantra y “con el proceso metafísico de toda poesía” (Durand, 2004, p. 161).

Esta capacidad del chamán está vinculada a la idea cosmológica de que el universo está conformado por tres regiones que en orden descendente son un Cielo, la Tierra, y un Infierno, mismos que están comunicados por una “abertura” que permite tanto el descenso de los dioses a la tierra como el ascenso de las almas de los muertos. Comúnmente se asume que tal abertura se ubica en el

centro del mundo, una noción que no necesariamente es una idea cosmológica según Eliade, pero por cuya cualidad de ser un espacio sagrado posibilita que sea la sede de una ruptura de estos niveles, si bien todo tipo de hierofanía se puede considerar una ruptura de los mismos (Eliade, 1976), un hecho que evidencia la relación entre Orfeo y la figura del chamán y brinda una noción de cómo tal capacidad se vincula con el pensamiento del culto o bien con un pensamiento religioso antiguo desde una perspectiva cosmológica.

En la práctica del Yoga, el proceso de “conquistar” la realidad implica una capacidad similar de trasladarse entre niveles, sin embargo, en su caso se trata de niveles de conciencia, es decir, como apunta Cross con su metáfora dantesca, se trata de un proceso interior: en el Yoga se cree que el subconsciente “puede ser dominado por la ascesis” y conquistado “mediante la técnica de unificación de los estados de conciencia” (Eliade, 2013, p. 57), gracias al dominio de las técnicas de respiración “el yogui puede penetrar en todas las modalidades de la conciencia” (p. 67), es decir, de manera paralela al fenómeno chamánico, se refiere a “la penetración en las regiones que son inaccesibles a la experiencia normal” (p. 86), y el paralelismo se extiende a la noción de que el yogui que ha completado el proceso y se vuelve un *siddha*, que, entre otras cosas, es un mago.

Raquel Hernández Martín (2006) indaga sobre la relación entre el orfismo y la magia y habla de un llamado “chamanismo apolíneo”, término que deriva de la relación, de carácter mítico, del dios con los hiperbóreos —cuya región estaba presuntamente situada al norte de Tracia—, y que se refiere a una forma de chamanismo originaria del norte de la península balcánica que llegó al pueblo griego a través de los relatos de personajes como Orfeo y Ábaris. De acuerdo con Hernández Martín, el mito de Orfeo “son restos antiguos de una personalidad religiosa propia de los pueblos del norte de Grecia influidos por las tribus euro-asiáticas asociadas al chamanismo” (p. 191). La investigadora apunta a que a menudo se ha establecido a Orfeo como un chamán nórdico, en tanto que, tracio o no, proviene de algún sitio ubicado al norte de Grecia, una postura de acuerdo a la cual su historia “se derivó de la transposición a la categoría mítica de ciertos sacerdotes, o especialistas de lo divino, del mundo centroasiático o sus cercanías, tales como los pueblos de Escitia y Tracia” (p. 192), e igualmente señala que se ha intentado explicar la relación entre el mito de Orfeo y las técnicas de los chamanes como un desarrollo paralelo, considerando a Orfeo “como la figuración mitológica de ciertos sanadores extáticos asociados al mundo de la divinidad que habitaban el territorio griego antes de la llegada de los indoeuropeos” (p. 192).

Como se puede observar, la asociación entre Orfeo y la figura del chamán está fundamentada y ha sido bastante estudiada y discutida, sin embargo, lo que

me interesa destacar al respecto es la equivalencia entre ambos —en el supuesto de que la figura de Orfeo provenga o no directamente de la del chamán— de acuerdo a su valor de maestros iniciadores, y cómo la capacidad de viajar entre los distintos planos, terrenales o interiores como en el Yoga, deriva de la modificación radical que supone dicho estatus, independientemente de cómo ésta tenga lugar: así como Orfeo adquiere el conocimiento del Inframundo como un resultado colateral de su búsqueda, el chamán puede serlo debido a la parición en sueños de un espíritu (Eliade, 1976), entre otras maneras.

A propósito de la idea de un Centro del Mundo como vínculo que permite una relación entre la Tierra y el Cielo, ésta se manifiesta en diversas mitologías bajo símbolos recurrentes de entre los cuales destacan la escala, la montaña y el árbol, los dos últimos complementarios entre sí y que son una forma mítica más elaborada del Centro del Mundo que se manifiestan como un Eje Cósmico o Eje del Mundo —*Axis Mundi*—. Lo que nos concierne a propósito de este *Axis Mundi* es que la figura del maestro iniciador se asume como una personificación del mismo por el hecho de haber estado en esos planos, lo que le confiere la cualidad diairética de ser él mismo un vínculo *entre* ellos y *con* ellos.

En el imaginario del culto órfico, el árbol resulta un símbolo de importancia y es de destacarse uno en concreto: el ciprés blanco. Este árbol —que aparece en el poema “Los Adioses” de Cross— es mencionado como punto de referencia para aquellos recién llegados al reino de los muertos entre las indicaciones a seguir para lograr la entrada al Eliseo. Sin embargo, el árbol en sí, es decir, los árboles, son considerados también como un vaso comunicante entre el mundo de los vivos y el Hades, concretamente como el medio a través del cual las almas se reencarnan (Martínez Villarroya, 2008), de manera similar al río, ya que el árbol se encuentra por igual bajo la tierra que sobre ésta y así mismo asciende: esta cualidad de estar en el subsuelo, en la tierra y a la vez elevarse sobre ella, sumada a su verticalidad, le confieren al árbol el valor de *Axis Mundi* y lo convierten en el motivo religioso del árbol del mundo, tal como ocurre en la mitología nórdica con el árbol Ygdrassil, al cual Martínez Villarroya se refiere a propósito del ciprés órfico al mencionar que “la descripción que las laminillas áureas hacen del ciprés blanco y las dos fuentes se asemeja enormemente a la tradición del árbol sagrado escandinavo” (p. 248).

Del mismo modo que el árbol, la escalera y la montaña, el propio ser humano “como adorador de lo divino” (Martínez Villarroya, p. 241) es considerado como un símbolo de este tipo. Este hombre adorador y en busca de un “ascenso espiritual” (p. 244) es identificado también como símbolo ascensional; de acuerdo con la propuesta de Martínez Villarroya, el “rey sagrado funciona como conector entre el cielo y la tierra” o en otras palabras “el maestro de verdad es el árbol

cósmico antropomorfizado” (Martínez Villarroya, p. 244). El rey sagrado al que este autor se refiere es Dionisos, y, por extensión, es congruente que para los órficos tales valores se encuentren en la figura de Orfeo, lo que lo vuelve en una forma antropomorfa del árbol.

Como se mencionó, un fenómeno similar ocurre paralelamente en diversas doctrinas y sistemas de pensamiento religioso con respecto a la figura del maestro iniciador, de los cuales quisiera destacar dos que serán relevantes para los capítulos sucesivos: en el sufismo, el Hombre Perfecto —*al-insān al-kāmil*—, según Ibn Arabi, como “conocedor”, posee “un poder espiritual inusualmente desarrollado” (Izutsu, 2019, p. 273). Este conocedor es un individuo que ha pasado por la experiencia de la “autoaniquilación” y que conoce y distingue en sí el aspecto divino y el aspecto humano —*lahūt* y *nahūt*, respectivamente— y cuyo “estado ideal” es “de una paz espiritual y una quietud inconmensurables” (Izutsu, p. 280). Por su parte, en el Yoga ocurre un fenómeno similar: el *siddha* deviene en “una interiorización de la Creación cosmogónica”, antes de abandonarse al despegue del Cosmos, “se pone a su misma altura, repite y hace suyos sus ritmos y armonías” (Eliade, 2013, p. 197), mientras que el “Hombre sagrado” —*Sheng ren*— del taoísmo es aquél que “ha alcanzado el grado más alto de intuición de la Vía” al punto de “estar completamente unificado con ésta, y se comporta en consecuencia, siguiendo los dictados de la Vía que siente actuar en sí mismo” que es “en definitiva, la encarnación humana de la Vía” (p. 322). Tras este hombre sagrado o santo, según Toshihiko Izutsu, “se halla la imagen del chamán” (p. 322); dice Izutsu:

En *Li sao* y *Yuan you*, el poeta-chamán describe en detalle el proceso de los estados visionarios a través del cual un alma en éxtasis, ayudada y asistida por diversos dioses y espíritus, asciende a la ciudad celestial donde viven los <<seres eternos>>. En realidad, se trata de la descripción de una *unió mystica* chamánica. ( p. 327)

Añade este autor que el Hombre Perfecto adquiere tal estado de perfección “porque es una *imago* personal exacta de la Vía” (Izutsu, p. 443), lo que resulta análogo con lo planteado por Martínez Villarroya y por ende con el caso del Orfeo maestro iniciador dado su origen o bien lo que denominaremos su afinidad chamánica.

En este punto es pertinente señalar que en *Pasaje de fuego* el personaje lírico es identificable como figura conciliadora tras haber estado en más de un plano, esto es, en la tierra y el Inframundo, resulta una suerte de figura comunicante entre éstos, como se hace patente en los siguientes versos:

Sus pies  
entre la piedra  
son raíces.  
La rama toca el cielo  
la raíz el infierno. (Cross, 2012, p. 190)

Es decir, el concepto del *Axis Mundi* identificado con un personaje iniciado tiene presencia, clara y explícita, en un texto de Cross cuyo motivo es el de la catábasis, un hecho que es necesario tener en consideración durante el desarrollo de los capítulos siguientes.

### El Yoga como práctica ascética

Ha quedado establecido, dada la metáfora de la meditación como una catábasis, que Cross identifica la práctica del Yoga —y de la meditación en ello— un proceso iniciático y que éste le resulta indisoluble de la figura del *guru* o maestro iniciador. Es necesario decir que el Yoga tiene un carácter diairético que se hace patente desde la etimología misma del término, que proviene de *yug*—“unir”— y que de acuerdo con Mircea Eliade “significa la *unio*” (p. 14), ello en tanto que el Yoga es “una técnica mística” (2013, p. 9) además de ser una “doctrina soteriológica”, un sistema de prácticas “mágicas” (p. 13) “una técnica ascética, un método de contemplación” (p. 14) y, originalmente y de manera general, una tradición mística y una forma de “ascesis psicofisiológica” (p. 73), aspectos afines a numerosos cultos y religiones.

Es posible que se deba al predominio de los rasgos ascético-iniciáticos el que Cross piense en la obra de Dante para establecer su analogía sobre la meditación, sin embargo se debe considerar para el análisis que propongo que, en la *Comedia*, el amor propicia y coadyuva el proceso ascético del mismo modo que la búsqueda de su esposa en el Hades propicia que Orfeo se convierta en un maestro y que tanto Dante como Virgilio son figuras órficas a la vez que iniciáticas dado su valor de iniciado y maestro iniciador. Como señala Cross, el paradigma es Dante, su relación con Beatriz.

A partir del análisis de la figura de Orfeo y de su presencia explícita en la poesía de Cross, es posible establecer los parámetros del análisis correspondiente a *La dama de la torre* y *El diván de Antar* en los capítulos siguientes: teniendo en cuenta la noción de que Orfeo es, además de un poeta y cantor, un maestro iniciador, y de que este rol está estrechamente vinculado con la figura del chamán, es posible asumir que de existir una reescritura elaborada a partir de un *sermo mythicus* cuyo modelo es el mito de Orfeo, ésta deberá configurarse a partir de un carácter iniciático.

Dicho lo anterior, debo añadir que, aunque Huerta identifica el talante iniciático de Cross como algo tan presente en su obra que basta con recoger poemas de un solo libro —del cual el también poeta destaca su calidad, hay que decirlo— para ejemplificarlo y resumirlo, y Cross identifica la práctica del yoga con el periplo de Dante, ninguno de los dos establece el vínculo con el mito y la figura de Orfeo, lo cual resulta, por lo menos, un hecho curioso, ya que, como se ha visto a lo largo de este primer capítulo, podría pensarse como una conjetura lógica por su afinidad en diversos niveles.

### La dama de la torre

*La dama de la torre* es el tercer libro de poemas de Elsa Cross —según el orden en que la autora ha decidido presentar su obra—, publicado por Joaquín Mortiz en la colección Las Dos Orillas en 1972. Este volumen, escrito entre 1969 y 1971 —este último, el año en que Cross fue becaria del Centro Mexicano de Escritores—, está conformado por cuatro partes que en orden son “Montsegur”, la homónima “La dama de la torre”, “Nigredo” y “La canción de Arnaut”.

Las cuatro partes del libro aluden a elementos circunscritos a un contexto histórico, geográfico, poético y religioso muy específico: la Plena Edad Media, la región de Occitania, la poesía provenzal y el catarismo. Cross recurre a temas como la alquimia y la figura del trovador Arnaut Daniel, al espacio de Montsegur, y a las figuras, propias del amor cortés y de los libros de caballerías, del caballero y la dama cautiva.

Es posible que se deba a la conjunción de estos rasgos el que Oscar Wong (1981) calificara al libro como de tono cultista. El también poeta expresa lo siguiente a propósito del poema que da título al libro, así como el tema general de éste:

Cross narra esa caída inmemorial de la humanidad, error que —todavía— se paga con los acontecimientos que provocan dolor físico y amargura y angustia; por ello, la dama se encierra en la torre —que es su propio cuerpo, pero también el mundo—, encarcelada, oprimida por el deber de ser y estar [...] Cross es la dama aguardando la presencia del amado muerto, es el alma que llora su caída. Una noche oscura guardando el conocimiento, el ascenso a los niveles luminosos de la real existencia. (1981, parr. 5).

Del párrafo anterior es importante recuperar el motivo de la reclusión, que Wong señala como metafórica e interna, la muerte del amado y la espera de la

amada, y la comparación con la poesía sanjuanina implícita en el empleo del sintagma “noche oscura” y en la mención del amado muerto como “alma que llora su caída”, elementos que se asocian a tradiciones distintas —el libro de caballerías, la mística— pero que posiblemente tengan un origen común en la poesía oriental.

Con respecto a la interpretación del poemario, o, mejor dicho, de la anécdota que es posible inferir de él, Wong afirma, más que proponer, que los acontecimientos evocados en las primeras tres partes del poemario son fragmentos de la canción del trovador Arnaut, que da cierre al libro, y que ésta trata sobre las transmigraciones de las almas de la pareja que conforman el caballero y de la dama cautiva que hacen las veces de objeto de anhelo y hablante lírica, respectivamente, en una muestra de amor que trasciende las “dimensiones y magnitudes existenciales” (parr. 13).

Es cierto que el tema de la metempsicosis está presente en *La dama de la torre*: en la primera sección, “Montsegur”, el hablante lírico es una figura femenina que pasea por las ruinas del poblado y del castillo de Montsegur, donde evoca lo que presumiblemente son recuerdos de una vida pasada y, más específicamente, de una historia de amor: “Reconozco en las ruinas mis cenizas. / Amantes que ardieron ahí por amor y por fuego” (Cross, 1972, p. 18). A ello se suman alusiones como “Uno es la sombra de sí mismo” (p. 20), la contemplación de su propio rostro y la sensación de haber vivido numerosas vidas anteriormente, lo cual, de acuerdo a las doctrinas que contemplan la metempsicosis, establecería que la hablante lírica se encuentra cerca de lograr un estado de iluminación o perfección:

Aquella vez en que vi todas las cosas en su sitio  
y fui reflejada  
en espejo de virtudes singulares  
[...]  
siento haber visto muchos siglos,  
siento haber cursado caminos incontables  
en el error brutal (p. 23)

Las dos secciones centrales, “La dama de la torre” y “Nigredo”, se enfocan en la historia de la dama cautiva y la muerte del caballero, un evento que supone el motivo de una búsqueda por parte de la figura femenina y que deriva en un proceso ascético y una trascendencia espiritual, por lo que el poemario incurre en las dos líneas de la tradición poética órfica mencionadas por Cross y da pie a discernir, como se verá, una reescritura del mito de Orfeo.

La autora, entrevistada por Gerardo Ochoa Sandy (2000), menciona que durante la etapa en que escribió el libro vivió “dentro de las culturas provenzal y del rock” (p. 159), mientras que Afhit Hernández Villalba (2014) reconoce en la poesía trovadoresca el origen de las “imágenes paisajistas” que “describen sobre todo la campiña y la torre de la ciudad medieval, espacio propio del trovador” (p. 39) a lo largo del libro, así como la “intuición” de un “Amor divino universal” que igualmente “proviene de la visión de los poetas del renacimiento y de la literatura trovadoresca” (p. 48); Hernández Villalba también identifica en la obra temprana de Cross, en la cual se incluye este libro, la influencia de los poetas del *dolce stil novo* y “registros” del *Cantar de los cantares*, el *Bhagavat Gita* [sic], los *Cantos de Inanna y Domusi* [sic]” (p. 22).

Dicho lo anterior, y obviando que difícilmente es posible encontrar un poeta en cuya obra no exista rastro de la poesía del *dolce stil nuovo* y el posterior petrarquismo, resulta claro el hecho de que la poesía trovadoresca deviene sumamente significativa en la lectura e interpretación de *La dama de la torre*: la influencia y presencia de la poesía de los trovadores occitanos se manifiesta en la ambientación y el tema del amor divino mencionados por Hernández Villalba, así como en el empleo de un trovador como hablante lírico como es el caso de Arnaut Daniel en “La canción de Arnaut” y, desde luego, en el motivo del caballero y la dama cautiva. Si bien este último es el de principal interés para el propósito del presente estudio, es necesario profundizar en los otros aspectos dado que los poemas que conforman el poemario se comunican entre sí a través de ellos y la temática de los trovadores resulta capital en lo que concierne a la presencia de temas propios de la tradición órfica en la poesía de Elsa Cross.

## La dama de la torre y Sir Orfeo

Como se mencionó, en *La dama de la torre* es posible discernir una reescritura del mito de Orfeo que a su vez alude a una variante medieval del mismo y que se vincula con el motivo de la búsqueda de la dama cautiva por parte del caballero. Esto no quiere decir que Cross conociera o pensara explícitamente en dicha variante, sino que el motivo del caballero y la dama cautiva ya alude implícitamente al mito de Orfeo, en tanto que Eurídice es, de acuerdo con Jordi Balló y Xavier Pérez en su ensayo titulado *El infierno ascendente* (García Gual y Hernández de la Fuente, 2015) el paradigma de dama cautiva.

De tal suerte, toda narración basada en la búsqueda del ser amado emula el modelo de Orfeo y Eurídice, esto, desde luego, contemplando únicamente modelos occidentales provenientes de la mitología grecolatina y considerando que el motivo de la búsqueda, que conduce a la catábasis del personaje, “conlle-

va todo el foco narrativo” (Hernández Oñate, 2018, p. 93) del relato de Orfeo y el origen de “los fundamentos de un motivo universal de la literatura [...] el rescate de la princesa de la fortaleza demoníaca” (García Gual y Hernández de la Fuente, p. 281). Un ejemplo claro de lo anterior —entre muchos otros— es el de Lanzarote, quien se adentra en “el país de donde nadie retorna” (García Gual, 2011, p. 228) para rescatar a la reina Ginebra cuando ésta es hecha prisionera por Meleagant.

El hecho de que exista una versión medieval del mito de Orfeo se trata ante todo de una coincidencia, si bien esto es usual en cuanto a la conformación de mitos, leyendas y cuentos populares: ocurre lo mismo con las leyendas artúricas, en que dioses, héroes y heroínas de las mitologías celtas se ven trocados en caballeros y damas, magos y hechiceras (Campbell, 2019). De acuerdo con William Kerr (1970), citado por Carlos García Gual (2011, p. 66), esta versión medieval que convierte el mito en lay no es una traducción sino un resultado del paso previo del mito de Orfeo por la tradición popular; García Gual añade que, posiblemente, se trate de un “trasvase” llegado a la lengua inglesa a través de una versión francesa cuya fuente, a su vez, podría haber sido Ovidio, es decir, el autor de este lay desconocía los orígenes del personaje, lo cual se refleja no sólo en que considera que Tracia es un nombre antiguo de la región de Winchester, sino en que dice, a propósito de la ascendencia del rey Orfeo, que “Su padre descendía del rey Plutón / y su madre de la reina Juno, / que en otro tiempo fueron considerados dioses” (p. 216).

Este Orfeo medieval, entonces, coincide con el griego en cuanto a que su ascendencia implica personajes considerados divinos y a que es descrito como un experto tañedor del harpa cuyas habilidades, como en el mito original, son excelsas:

En el mundo jamás nació varón  
que, si se hubiera sentado junto a Orfeo  
y pudiera escucharle allí tañer el arpa,  
no pensara que se encontraba entonces  
ante una de las delicias del Paraíso. (p. 216)

El nudo de la narración vendrá, tal como en el mito, con la pérdida de su esposa, quien no muere por la mordedura de una serpiente, sino que es raptada:

Herodís, que es el nombre de la reina, tiene un sueño en que dos caballeros la invitan a acompañarlos a la corte de su rey, y al negarse, es el propio monarca quien se traslada hasta allí. Este rey la obliga a cabalgar con ellos y le muestra

su castillo, y le promete que al día siguiente volverá para llevársela. Al enterarse, Orfeo monta guardia en el lugar, acompañado por mil caballeros, pero Herodís desaparece por arte de magia, y éste decide retirarse a vivir en el bosque (p. 219)

Un motivo, también característico de este tipo de literatura y crucial en el poema de Cross, es el proceso ascético por el que pasa el personaje después de la pérdida de su ser amado. Orfeo, de modo similar a Lanzarote, Merlín, Yvain (García Gual, 2011) e incluso Amadís de Gaula, se retira a vivir en el bosque en calidad de *homo silvester*, llevando una vida eremítica en que se ocupa tan solo de tocar su harpa y que se opone al lujo de su estatus previo de gobernante.

Es en el bosque medieval, espacio donde impera la “naturaleza indómita”, y que constituye un territorio limítrofe por el que “circulan los amantes y los cazadores, pero también lo cruzan los demonios y las hadas”, es para este Orfeo “una etapa previa para franquear a distancia que le separa de su querida Eurídice” (pp. 233-234). Es en este espacio y en calidad de músico anacoreta que Sir Orfeo “ve un cortejo que atraviesa el bosque y reconoce entre las damas a su propia esposa, así que toma su esclavina y su arpa y los sigue. Y cruzando por el interior de una roca hueca llega al país del rey misterioso” (p. 220), tras lo cual llega a la presencia de éste, quien se sorprende en tanto que a su reino sólo pueden entrar “aquellos a quienes él envía a buscar,” pero “luego de escuchar tocar a Orfeo, el rey queda maravillado y le promete concederle aquello que desee como premio, por lo que Orfeo solicita llevarse con él a su esposa, y esto le es concedido” (p. 221-222).

Es necesario subrayar el motivo del bosque, cuya presencia, como espacio que debe ser penetrado y superado por Orfeo cumple un rol análogo al de la catábasis en tanto que es una zona previa al castillo del rey misterioso, que es a su vez una versión *ad hoc* del Allende, similar al castillo de Meleagant para Lanzarote o al del Rey Pescador en el relato de Perceval, edificación que supone también una forma de espacio ultraterreno. Del mismo modo, este bosque evoca la “selva oscura”, tanto la que atraviesan Eneas y la sibila de Cumas en el Libro VI de la *Eneida* “cual caminantes en espesa selva” (Virgilio, 1990, p. 82), como la que se menciona en el íncipit de la *Comedia* de Dante.

Cabe traer a colación un poema en particular contenido en *La amada inmóvil* de Amado Nervo, publicado póstumamente en 1922 —libro particularmente sembrado de temas que son relativos al pensamiento órfico más allá de la coincidencia evidente con respecto al tópico del amor *post mortem*—. El poema al que me refiero es el marcado con el número I por ser el primero de la sexta sección del libro, seguido del primer verso —“Por esta selva oscura”— a modo de subtítulo, el cual cito *in extenso*:

Por esta selva tan espesa,  
donde nunca el sol penetró,  
voy buscando una princesa  
que se me perdió.

Entre los árboles copudos,  
entre las lianas verdinegras  
que trepan por los desnudos  
troncos, como culebras;

entre las rocas de hosquedad  
hostil y provocativa  
y la pavorosa soledad  
y la penumbra esquiva,

voy buscando una princesa,  
rubia como la madrugada  
que ha partido y que no regresa  
desta espesura malhadada.

Dicen que al fin de aquella ruta,  
que bordan el ciprés y el enebro,  
hay una reina muy enjuta  
que mora en un castillo muy negro;

que guarda en fieros torreones  
otras princesas como la mía,  
y que es sorda a las rogaciones  
del desamparo y de la agonía.

Mas, si acaso yo pudiese  
ver a la reina, y su huella  
seguir astuto, al cabo diese  
con el castillo negro... ¡y con Ella!

Pero el más seguro instinto  
no se sentiría capaz  
de guiarse por el laberinto  
desta penumbra pertinaz.

Es que el espíritu presiente  
algo fatal que se avecina,  
y en que acaso es más imponente  
que lo que vemos claramente  
lo que tan sólo se adivina.

Heme aquí, pues, con la alma opresa  
en medio de la obscuridad,  
enamorado de una princesa  
que se perdió en la selva espesa  
tal vez por una eternidad...

(Nervo, 2009, pp. 64-65)

Aunque no necesariamente se deba a este poema en particular, el poeta de Tepic es mencionado por Cross en su ensayo sobre el *Treno* de Josu Landa y enumerado, junto con López Velarde, en una lista de poetas órficos, llamados así por incurrir en el tema del poema citado:

Dante y Petrarca, lo mismo que Hölderlin, Novalis y Nerval, Rilke —desde otro ángulo—, o entre nosotros Amado Nervo y Ramón López Velarde, por mencionar algunos nombres, se han considerado como poetas órficos en uno o en los dos sentidos; algunos de ellos siguieron a sus amadas hasta la muerte (2015, p. 208).

Leído a la luz del mito de Orfeo y de la variante medieval del mito, la anécdota plasmada a manera de monólogo dramático en el poema de Nervo no deja lugar a dudas sobre el origen del motivo planteado. Los elementos del texto son fácilmente relacionables con el lay mencionado y la literatura de caballerías y, por extensión, con el mito de Orfeo: el bosque tenebroso mencionado como “selva espesa”, la princesa cautiva en una torre, el caballero que acude en su búsqueda y la reina oscura que la tiene prisionera y que se sobreentiende como alegoría de la muerte.

Una vez establecido lo anterior, cabe señalar que la dama cautiva en el poema que da nombre a *La dama de la torre* de Elsa Cross es una figura que por su circunstancia resulta equiparable a Eurídice. Sin embargo, no es sólo el motivo de la dama cautiva lo que hace posible distinguir e interpretar en el poema una reescritura del mito. El primer verso del poema establece al hablante lírico como alguien que se identifica con la dama de la torre, en tanto que este sin-

tagma está señalado como un símil: “Fui tan sombría como la dama de la torre” (Cross, 1972, p. 28).

A este rol de dama cautiva, que todos los días contempla “idéntico paisaje de montañas doradas, / cielo oscuro y distante” (p. 28), y que la hablante se confiere a sí misma le sigue, versos después, la parte masculina del binomio caballero-dama: “¿En dónde está el caballero ausente? / ¿En qué bosque lejano / se desangró sobre la hierba oscura?” (p. 28). Este caballero, como se menciona explícitamente, ha muerto en el trance de atravesar el bosque, sin embargo, lo que le confiere la cualidad de personaje de modelo órfico son el hecho de que se le atribuye la cualidad de músico: “el que tañía la cítara al atardecer, / el que tañía mi espíritu y mi cuerpo, / el más valeroso y el más sabio” (p. 28) y una de las preguntas que surgen ante su muerte “Quién cantará al amor de nuevo” (p. 29), que lo vincula con la poesía idílica y, en el contexto del libro, con la trovadoresca.

Esta reescritura en el libro de Cross supone una modificación con respecto al mito de Orfeo como al motivo de la búsqueda del caballero, dado que es la figura femenina de la pareja la que sobrevive a la masculina y el caballero fracasa en la empresa de rescatar a la dama. No obstante, hay elementos del mito que se conservan a través de esta figura femenina y que se la convierten en un personaje de características similares a las de Orfeo: tal como para Orfeo la búsqueda de Eurídice implica penetrar en el mundo de los muertos y por tanto conlleva un rito de paso, y así como Sir Orfeo —entre otros caballeros— inicia un proceso ascético al retirarse a vivir en los bosques como *homo silvester*, para el personaje lírico de *La dama de la torre*, la muerte del ser amado conlleva un dolor que se enuncia como el de una muerte propia con sentencias como “Yo soy quien verdaderamente ha muerto” (p. 28) y “Los dos muramos hoy [...] los dos caigamos a un abismo, / los dos seamos devorados por el fuego” (p. 31) y desemboca en un proceso ascético.

Desde el primer verso del poema, la dama se daba a sí misma el adjetivo de “sombria”, estado que es reflejo de su duelo, como se hace patente al evocar una suerte de variación del tópico elegíaco de la falacia patética —también denominado como “lamento universal”—. El tópico al que me refiero es aquél en que animales, árboles, ríos y demás elementos de la naturaleza lamentan el deceso de la persona fallecida: en el siguiente fragmento de “La dama de la torre” la dama expresa su voluntad de que las cosas mueran a su paso debido a su duelo, de manera que evoca el pasaje mítico en que, tras perder a Perséfone, quien es raptada y llevada al Inframundo, Deméter deja morir la tierra y la vegetación:

Que a mi paso se sequen los jardines  
y caigan las aves de su vuelo.

Quede mudo para siempre el gallo  
que cantó en el crepúsculo. (p. 29)

Este hecho se contrapone a una cualidad conciliadora que se atribuye al caballero en el siguiente fragmento: “Los ríos, los valles, las veredas / convergían hacia ti” (p. 27), un rasgo que lo convierte en una especie de centro que se asemeja al *Axis Mundi* por su propiedad diirética; además, los versos que expresan el desasosiego en que la dama se encuentra sumida como oscuridad denotan una primera etapa de degradación que es fundamental en su proceso ascético y que el personaje mismo sabe necesario y previo al ascenso:

Escucharé paciente  
ladrar a los perros del camino.  
Ascenderé del valle a la montaña.  
Seré melancólica  
porque yo sola me llene de tinieblas. (p. 30)

A grandes rasgos, la mayor parte del segmento que da título al libro se centra en esta parte áspera del proceso, en la búsqueda de un estado superior que por lo menos en este mismo poema no es una búsqueda del ser amado más allá de la muerte. Sin embargo, el tema de la ascesis, que necesariamente implica la búsqueda de una autotranscendencia se sostiene durante la mayor parte del poema y a lo largo de las secciones de “Nigredo” y “La canción de Arnaut”, siendo que a “La dama de la torre” corresponde una parte concreta de este proceso, que es el de un descenso en términos de penitencia, que realiza en forma de privación y de castigo corporal:

La vida es un largo camino hacia la luz.  
Pero no es tiempo todavía,  
antes encógete  
hasta no ser  
más de lo que por ti sola eres.  
Faltan los años y las cosas,  
falta andar en andrajos el camino,  
con los pies descalzos,  
el desierto  
de piedras amarillas y agrietadas,  
falta olvidar que hubo pájaros un día. (p. 30)

Este trance constituye la reclusión interior a la que se refería Wong, a la cual le sigue un periodo de búsqueda, también interior, pero que se configura como una catábasis.

### Nigredo como catábasis de la dama cautiva

Aunque en principio “Nigredo” es un poema distinto de “La dama de la torre”, no sólo por el hecho de ser por sí mismo una sección del poemario y un poema independiente, existen algunos puntos que lo conectan con lo planteado en el anterior y dan pie a afirmar que existe una continuidad entre lo tratado entre un poema y otro, tal como confirma la teoría de Wong de que todas las secciones son partes de una misma canción.

“Nigredo” es un término alquímico que nos remite al proceso para la obtención de la *Opus magnum* de la alquimia, es decir, la sustancia denominada Piedra Filosofal; el término alude, concretamente, a la primera de las tres etapas de dicho proceso, mismas que a su vez se identifican con muerte, salvación y resurrección (Hernández Villalba, 2014). María Auxiliadora (2013, p. 34), citada por Hernández Villalba, menciona:

La primera fase comprende el nigredo o melanosis (descenso del ego a los infiernos); la segunda fase comprende el albedo o leukoda (hallazgos del alba); y la tercera fase comprende el rubedo u *oiosis*, que señala alquímicamente la expansión de la materia (2014, p. 56)

Cabe añadir que, aunque para numerosos alquimistas la búsqueda de una sustancia que transmutase los metales comunes en oro se trataba de una empresa real, para otros tantos esto no tenía un sentido literal, sino que consistía en un proceso de depuración espiritual, siendo que la piedra era una metáfora de la propia alma (Roob, 1996).

Ahora bien, los puntos que permiten sugerir que lo que ocurre en este poema es posterior a lo ocurrido en “La dama de la torre” son, primero, el hecho de que parece haber una continuidad en el discurso de la hablante lírica, quien en el poema anterior mencionaba al caballero “que tañía la cítara al atardecer”, mientras que en “Nigredo”, la cualidad de músico del caballero ausente es reiterada: “Vuelvo a los corredores desolados / a reconstruir el eco de los mismos gemidos / pulsados por su mano” (Cross, 1972, p. 40). Oscar Wong asevera también que existe una continuidad entre un poema y otro cuando dice que “el recuerdo del amado vuelve, una vez más, a sensibilizar la conciencia” e insiste en que “la mirada de la mujer, empero, aguarda al caballero ido” (1981, parr. 7). A ello se suma

el hecho de que el término alquímico se corresponde con la práctica ascética y punitiva y con el tono de degradación previa al ascenso que la voz lírica asumía.

Por otro lado, una de las diferencias principales estribaría en el hecho de que dicha ascensión se manifestaba antes como un trayecto que llevara a la hablante lírica “del valle a la montaña”, mientras que en “Nigredo” tiene lugar, inequívocamente, una catábasis. Si tomamos en consideración que éste, como otros libros de Cross, está cifrado en una clave mítica, el ascenso a la montaña y la catábasis son símbolos equivalentes en un proceso ascético de acuerdo a la mitocrítica de Durand (2004), quien coloca tanto el ascenso como la montaña en el Régimen Diurno de la imagen y entre los símbolos de ascensión, y la catábasis, esto es, el descenso, que no debe ser confundido con la caída, en el Régimen Nocturno, en lo que se puede denominar como un ascenso orientado hacia abajo. Del mismo modo, la montaña como símbolo común en la poesía mística resulta afín a la ciudad de Montségur, como se tratará posteriormente.

A lo largo de “Nigredo”, pues, se lleva a cabo una catábasis, de manera acorde a lo que María Auxiliadora menciona acerca del vocablo, presumiblemente relacionado con la palabra negro y con la negrura, en este caso nos remite por igual a la negrura del interior de la tierra, del propio interior y de la naturaleza de las emociones que experimenta la dama cautiva. En el poema, el descenso no es algo que se deje a la interpretación, sino algo explícito que la hablante lírica menciona desde el principio del texto: “Bajo hasta el mismo lecho / donde aún dan sonido hilos de agua” (Cross, 1972, p. 35).

La mención del descenso, de la ruta del descenso y también del camino que la lleve después de regreso hacia la superficie figuran dos veces en “Nigredo”, primero en un fragmento que menciona las tres partes del trayecto: la búsqueda de la gruta por donde habrá de descender, el pasaje que atravesará y luego la salida: “Busquemos la gruta / los pasajes subterráneos, / la salida / a la pradera clara y despejada”, y posteriormente se vuelve a mencionar la búsqueda de la salida: (p. 66) “Busco la salida en galerías inmensas” (p. 73). Estos dos motivos están presentes también en *Pasaje de fuego*, libro posterior referido anteriormente cuyo tema es la catábasis y que podría entenderse, a muy grandes rasgos, como una versión mayor de “Nigredo”. En *Pasaje de fuego* también se mencionan la gruta de entrada: “Oye la voz de lo divino / en la boca del antro” (Cross, 2012, p. 182) y la búsqueda de la salida: “Y buscar el camino de regreso / emergiendo entre el polvo” (p. 186) —Amén de la salida del antro del poema “Eurídice”—. Del mismo modo el tema del canto, está presente en el fragmento final de “Nigredo”: “He cantado / porque en mi cabeza una llama ha de posarse, / pero ahora desciendo”

(Cross, 1972, p. 74). En éste, la hablante lírica se refiere con certeza al estatus que su ser deberá adquirir tras salir del trance de la catábasis, pero enfatiza que en el presente del poema, el de su enunciación, continúa en descenso.

### Lamento y rito de paso, la relación entre el mito de Orfeo y el mito de Inanna

La catábasis de “Nigredo”, que asumimos como un poema en continuidad con “La dama de la torre”, está en relación con la de *Pasaje de fuego* no sólo por tener como hablante lírico a un personaje femenino y por tratar el tema de la catábasis, sino por aludir al mito de Inanna. Como se ha podido observar hasta ahora, la búsqueda de la ascesis por parte del hablante lírico es motivada por la muerte del ser amado, en este caso el caballero guitarrista. Sin embargo, en el *sermo mythicus* que subyace en este poema no sólo se encuentra presente el mito de Orfeo, sino también el aludido mito de Inanna, uno —entre muchos otros— que Elsa Cross conoce a profundidad en tanto que incluso ha traducido al español la versión en inglés del poema así como del estudio de Diane Wolkstein y Samuel Noah Kramer en un volumen de 2010 editado por CONACULTA.

La poeta mexicana, en una entrevista realizada por José Quezada y publicada en la revista *Casa del tiempo* de la Universidad Autónoma Metropolitana en junio de 2013, habla de su primer acercamiento a la figura de Inanna:

Yo conocí el poema del *Descenso de Inanna* desde 1973, en la versión de Sandars, que se llamaba *Viaje de Inanna a los Infiernos*, y está en el volumen *Heaven and Hell in Ancient Mesopotamia*. Me produjo tal impacto que utilicé los primeros versos como epígrafe de mi poema *Pasaje de fuego*, que es también una experiencia de muerte y descenso y de ascenso y resurrección. Lo que más me impresionó fue cómo en el poema de Inanna se refleja un arquetipo muy poderoso (2013, p. 76).

Del párrafo citado, me interesa subrayar y recuperar la asociación que la poeta hace entre su libro y el mito, principalmente como experiencia iniciática que toma forma en un proceso de ascenso y descenso y que para la autora de *La dama de la torre* la figura de la diosa sumeria constituye “un arquetipo muy poderoso”.

En un artículo publicado en la *Revista de la Universidad de México* en 2009, Elsa Cross dice, a propósito de esta versión y estudio de Wolkstein y Kramer, que el poema de la diosa sumeria podría ser “el primer documento donde aparece el motivo místico del descenso al inframundo de una deidad, seguido de su muerte, resurrección y un ascenso hacia el mundo cotidiano [...] cuya antigüedad data de 1775 a.C.”. Posteriormente, en el mismo texto, la autora reafirma:

Con Inanna aparece por primera vez en la historia el paradigma del descenso al mundo de los muertos, que va a formar, tanto desde el mito como desde el ritual, el núcleo de muchos de los llamados cultos místéricos que florecieron en el mundo griego, en Frigia y otros lugares, al menos —según evidencias comprobables— desde el siglo VII a. C. (Cross, 2009, p. 23)

Cross también aborda el tema de la relación entre los mitos y los cultos místéricos, y se inclina por la posibilidad de que, mayormente, fueron los ritos los que precedieron a los relatos míticos, que surgieron para justificarlos o explicarlos, si bien en algunos casos el rito se conformó como una forma de conmemoración o escenificación de un evento mítico, lo cual coincide con cultos místéricos como el de Osiris y el del propio Dionisos, que constituye, como es sabido, el origen del teatro. De tal suerte, destaca que en los poemas de *La dama de la torre* hasta ahora comentados exista un *sermo mythicus* formado a partir de elementos de diversa procedencia que tienen en común una relación con la fundación de cultos místéricos, de manera que la cuestión arriba referida, la relación entre mito y rito, se ve extrapolada al campo de la creación poética, en tanto que el mito, indisociable del aspecto ritual del culto, se traslada al terreno de una poesía en que figuras afines como Orfeo e Inanna son modelos evocados por la hablante lírica que emplea Cross o, dicho de otro modo, son la materia con que la poeta construye a su hablante lírica.

En cuanto a Inanna, esta diosa sumeria del cielo y de la tierra, así como del amor, la belleza y la fertilidad, es identificada con figuras análogas como Afrodita y Astarté, entre otras diosas de carácter lunar —esto es, relacionadas con los ciclos agrícolas— como Isis, Cibeles o Hécate y, de manera similar a Atenea con respecto a Atenas, se le consideró protectora de la ciudad de Uruk. En primera instancia, su mito guarda semejanzas con respecto al de Orfeo debido a que en ambos se lamenta la pérdida del ser amado y a que el motivo de la catábasis resulta de una importancia capital para su desarrollo; además, el mito de Inanna está directamente relacionado con los ciclos agrícolas y por ende con temas como la fertilidad y la renovación de la vida, temas propios de mitos como el de Perséfone y con la figura de Dionisos, colindantes con el mito y figura de Orfeo. Debe considerarse, sin embargo, que la figura de Inanna es anterior, que en ella se reúnen los distintos atributos de las diosas arriba mencionadas, y que el tema de la pérdida del ser amado y el motivo de la catábasis están presentes pero con sus diferencias.

En este mito, Inanna desciende al Kur, el Inframundo sumerio, para asistir a los funerales del esposo de su hermana, la diosa Ereshkigal. Elsa Cross así lo relata:

Advertida la presencia de Inanna, Ereshkigal se pone furiosa e indica al portero cómo debe recibirla: al cruzar cada una de las siete puertas, Inanna será despojada de sus siete *me*, y la apertura de las puertas ha de ser tan estrecha que la obligue a entrar inclinada y desnuda. Cuando llega finalmente al centro del Kur, los Annuna o jueces del inframundo, la condenan a muerte (2009, p. 25).

El dios Enki, abuelo de Inanna y protector suyo, crea y envía en forma de moscas a las creaturas Kurgarra y Gálatur con la instrucción de consolar a Ereshkigal, que sufre dolores de parto, y en agradecimiento por ello la diosa del Kur accede a dejar que se lleven el cadáver de Inanna, a la cual, en palabras de Cross, “asperjan” (p. 25) con el agua y el alimento de la vida que previamente Enki les proporcionó. Al regresar a la vida y a la superficie, Inanna encuentra a su esposo, Dumnuzi, sentado en su trono y sin lamentar su muerte, y en vista de que alguien debe ocupar su lugar en el Kur ahora que ella ha vuelto, decide que sea él quien lo haga. Por eso Dumuzi deberá pasar seis meses en el Kur, y los seis restantes será sustituido por su hermana Geshtinanna, quien se ofrece a ello.

Cross señala tres aspectos que son de interés para el tema que nos ocupa: primero, el hecho de que la capacidad de decretar que Dumuzi y Geshtinanna permanezcan seis meses cada cual en el Kur, es adquirida por la diosa sólo tras haber resucitado, ya que es capaz de ejercer un dominio sobre la muerte del que no era capaz antes del descenso; en segundo lugar, Cross sugiere que los funerales del esposo de Ereshkigal eran apenas un pretexto, dado que no se vuelven a mencionar durante el resto del poema, y que Inanna antes bien buscaba hacerse también del reino de los muertos, por lo que Ereshkigal enfurece, así que el descenso de Inanna es motivado como una búsqueda de trascender sus propios límites; finalmente, es importante que dos de los ciclos del poema de Inanna se relacionan con sendas tradiciones literarias presentes en *La dama de la torre* y relativas, por lo menos, a una de las dos ramas de la tradición poética órfica señaladas por Cross, para ser precisos, la de la búsqueda del ser amado más allá de la muerte.

La poeta mexicana, en el mismo artículo, sugiere que el ciclo que describe las nupcias de Inanna y Dumuzi pudo haber sido el primer poema amoroso y erótico de la historia, lo cual resulta de interés en tanto que, partiendo de esta premisa, se sitúa como un antecedente en la tradición de la que es una parte importante el *Cantar de los cantares*, cuyo modelo de pareja, Amado-Amada o Esposo-Esposa —a veces identificados como Salomón y la Sulamita—, se mira reflejado en el binomio medieval Caballero-Dama; del mismo modo, hay hacia el final del relato un fragmento identificado como planto, un lamento por Dumuzi en el que participan tanto Inanna como Geshtinanna, entre otras figuras femeninas.

Los vínculos que se pueden establecer entre *La dama de la torre* y el mito sumerio son varios: la presencia de un hablante lírico femenino como protagonista del pasaje, el motivo de la catábasis y el tema de la pérdida del ser amado —punto de evidente coincidencia con el mito de Orfeo— y la mención de las moscas en el poema “Nigredo”, a lo cual se suma el hecho de que el proceso ascético en que se ve inmersa la protagonista no es una búsqueda del ser amado más allá de la muerte *stricto sensu*. Las moscas, que en el mito de Inanna juegan un papel crucial al ser quienes rescatan a la diosa del Kur o Irkalla —sumerio el primer título y babilonio el segundo—, entendido también como un país o “tierra de donde nadie regresa” (Gómez Sánchez, 2018), son mencionadas en “Nigredo” como única compañía de la hablante lírica durante el proceso de la catábasis: “Tanto grité. / Sólo las moscas no desertaron” (p. 49).

Acerca de lo que *Pasaje de fuego* guarda del mito de Inanna, cabe decir que el mito es evocado explícitamente en uno de los tres epígrafes que anteceden al poema y en elementos distintivos de la figura de Inanna como es la mención de un carro de dragones, que son leones en el mito de la diosa sumeria al igual que en el de Cibele. Así mismo la principal diferencia entre *La dama de la Torre*, *Pasaje de fuego* y *El diván de Antar*, considerando que en los tres libros el tema del rito de paso juega un papel preponderante, es que en el segundo no figura el tema de la búsqueda del ser amado más allá de la muerte ni, en general, su pérdida. Por lo demás, los tres libros guardan similitudes en lo que concierne tanto al rito de paso como al mito de la diosa sumeria, como se verá al abordar el tercero de éstos. Cabe mencionar que *La dama de la torre* fue escrito y publicado en 1972, en tanto que *Pasaje de fuego*, aunque publicado en 1987, dos años antes de que el Premio Aguascalientes le fuera concedido a *El diván de Antar*, fue escrito entre 1975 y 1977.

El mito de Inanna, concretamente en el ciclo de su catábasis y anábasis, es principalmente un mito agrícola en que los valores de la muerte y la fertilidad se entrelazan para dar origen al ciclo de vida y muerte de la tierra. De acuerdo con Cross, así como Inanna tiene poder sobre la muerte tras resucitar, su estancia en el Kur lleva la vida al mismo, y es por ello que Ereshkigal es capaz de parir y sufrir los dolores del parto. Del mismo modo, la figura de Dumuzi es equiparable a la de Perséfone en el mito griego: de hecho, las figuras de Inanna y Ereshkigal son equiparables a las de Afrodita y Perséfone, no sólo porque la primera es una de las diosas identificadas con Inanna y la segunda es gobernante del Hades de manera similar a Ereshkigal, sino porque así como Perséfone en el mito debe pasar la mitad del año en el mundo de los muertos y la otra mitad en el de los vivos, ambas diosas compartían la custodia de Adonis, quien también guarda si-

miltudes con Dumuzi, y cuyo amor, según apunta Pilar González Serrano (1999) fue luego disputado por ambas diosas.

A propósito de Adonis y su relación con Afrodita y Perséfone, González Serrano, a partir de Ovidio, dice lo siguiente:

Era hijo de Mirra o Esmirna, una bella joven a quien la cólera de Afrodita la llevó a unirse, valiéndose de engaños, con su propio padre, el rey Tías. Cuando éste se dio cuenta de lo sucedido intentó matar a su hija, pero los dioses la convirtieron en un árbol, el árbol de mirra. De la corteza del mismo, nueve meses después, nació Adonis. Conmovida por la belleza del niño, Afrodita lo recogió y se lo entregó a Perséfone para su crianza. Al llegar a la pubertad, ambas diosas se enamoraron de él y la disputa por su custodia fue zanjada por Zeus, quien decidió que viviera un tercio del año con cada una de ellas y que él decidiera con quien quería pasar el tercero. Adonis se decidió a favor de Afrodita, de modo que sólo pasaba en los infiernos tres meses al año, precisamente los coincidentes con el invierno. Posteriormente, por causas no muy bien definidas, Ártemis envió en su contra a un jabalí que acabó dándole muerte. Las flores que le estaban consagradas eran las anémonas y las rosas, en un principio las blancas y luego las rojas, ya que, según la leyenda, cuando Afrodita acudió a socorrer a su amado herido, se clavó una espina en el pie y con su divina sangre las rosas se tiñeron de rojo. En la versión del poeta idílico Bión se decía que la diosa derramó tantas lágrimas como Adonis gotas de sangre [...] La diosa instituyó en su honor una fiesta fúnebre, las Adonaidas, que las mujeres sirias celebraban en primavera llenando vasos o cajas cerámicas con una ligera capa de tierra en la que plantaban semillas [...] su breve vida se asociaba a la del dios y su efímera existencia era lamentada con plantos rituales (pp. 19-20)

Resulta sumamente significativo que a través de Inanna y los mitos agrícolas salga a cuento la figura de Adonis, cuyo nombre figura en el poema elegíaco fundacional y que se instala, en calidad de planto, dentro de la tradición de la poesía órfica.

En el poema de Cross, la hablante lírica pasa por un trance que es paralelo al de Inanna en tanto que lamenta la muerte de su ser amado y se ve sometida a un proceso de ascesis que implica una renuncia o despojo, que en el caso del personaje del poema se vive como un lapso punitivo en que camina descalza por el desierto y que para la diosa sumeria implica un sometimiento a las leyes del Kur y a la humillación impuesta por su hermana al verse obligada a pasar por las siete puertas inclinada y desnuda, y, además, renunciando en cada una a uno

de los *me*. A ello se suma la ya referida presencia de las moscas, que Hernández Villalba igualmente relaciona con el mito de Inanna:

La metáfora de las moscas como aliadas en el descenso hacia la muerte es doblemente simbólica. La mosca ha aparecido en el mito de Inanna en Sumeria (por citar un ejemplo) como conocedora de los misterios de la muerte pero al mismo tiempo como un ser completamente capaz de volar sobre la muerte abyecta. (2014, p. 55)

Independientemente del discurso mítico que se halla presente en la obra de Cross en general y en los textos de *La dama de la torre* en particular, se ha dado una interpretación mística a la relación Caballero-Dama que existe en estos dos poemas: Oscar Wong afirma que la dama que aguarda al caballero muerto es en realidad “el alma que llora su caída” (1981, parr. 5), por lo que el caballero sería una forma del Amado en su sentido místico, esto es, entendido como símbolo de un amor que no es terrenal y que no puede caber en lo humano.

Villalba, cuya hipótesis es que en la obra poética de Cross predomina lo que llama una “estética mística”, divide en tres partes la poesía de Cross, siendo que en la primera etapa el amor se manifiesta como “base de la vía mística” y en la segunda “la figura del Amado se empieza a manifestar con este Amor” (2014, p. 12). Para este autor, la tercera etapa supone el reconocimiento de que el Amado es Dios, lo cual es congruente con la tradición mística, pero resulta en un problema hermenéutico que no se justifica ni se resuelve tan sólo por identificar la presencia de una tradición como ésta, o rasgos de la misma, en la obra de la poeta mexicana.

Del mismo modo, si, como Wong afirma, la dama cautiva es la metáfora del alma que lamenta su caída, ésta se configuraría mejor como una búsqueda por recuperar al ser amado, es decir, como la necesidad o el deseo de encontrarlo y volver a estar en su compañía, y no como una búsqueda paralela o posterior a la lamentación por dicha pérdida, cuya motivación, de acuerdo al tema de la metempsicosis que él mismo señala, es la trascendencia del yo, ya sea que ésta se mire como una búsqueda por superar el duelo, una búsqueda de conocimiento, de trascendencia espiritual o de *unio mystica* e un sentido no judeocristiano.

No obstante, es verdad que la pérdida del ser amado es, en todo caso, lo que motiva la búsqueda de la dama cautiva y su proceso ascético, y en dicho trance, que se puede definir como iniciático, la brecha entre un antes y un después, que es la iniciación misma, el drama y el trance vividos por el personaje lírico adquieren un matiz místico. Esto último no es contrario al motivo del caballero y la dama medievales, ya que, si bien la relación que se plantea entre ellos es amorosa

como la de Sir Orfeo y Herodís, Lanzarote y Ginebra, etc., la búsqueda de lo divino también está presente con los libros de caballerías y en el ciclo artúrico, como se hace evidente en la figura de Perceval.

La búsqueda y el anhelo de la dama cautiva en el poema de Cross no necesariamente implican una búsqueda de unión con lo divino: baste recordar el *Primer sueño* de Sor Juana, que incurre en el motivo del viaje nocturno y cuyo anhelo es el de la contemplación de la obra de Dios, no necesariamente la de Dios mismo como ocurre en el canto final de la *Comedia*, ni la unión con el Esposo como en el *Cántico* de San Juan. Es viable afirmar que el *leitmotiv* del poema de Cross es la búsqueda *per se*, el proceso, el trance, y que se debe al empleo del motivo medieval del caballero y la dama, que no es mucho más que un punto de partida y en cierto modo el punto de llegada, que el poema adquiriera este matiz, ya que el modelo Caballero-Dama es eco e hipertexto del modelo Amado-Amada, en el que, vistos desde una perspectiva diacrónica, igualmente se instalan las parejas Venus-Adonis, Inanna-Dumuzi y, desde luego, Orfeo-Eurídice, perspectiva que no está exenta de un notorio matiz epitalámico.

Es conveniente explorar el sustrato de la tradición mística presente en *La dama de la torre* en tanto que supone la unión de dos motivos literarios que conciernen a una pareja, esto es, la muerte del ser amado, el lamento su pérdida y una búsqueda posterior, proveniente, como se ha visto, del mito de Orfeo, y por otro lado el deseo de unión con el ser amado, en un sentido místico o no místico, cuya trascendencia, si no su origen como tal, se puede atribuir al *Cantar de los cantares*, poema que, de acuerdo a las notas de José Emilio Pacheco (2009), podría tener sus orígenes en los himnos dedicados a Ishtar —el nombre babilonio de Inanna— y en un rito que bien se podría calificar de drama misterioso en tanto que implica una representación:

Quizá sus raíces se encuentren en los antiquísimos cantos de bodas egipcios, que tradujo el padre Ángel María Garibay en *Voces de Oriente*; en los himnos para Ishtar y Tamuz, entonados mientras representaba a la diosa una prostituta sagrada del templo; en los textos pastorales sirios, palestinos y cananeos, así como en los poemas epitalámicos en que los desposados eran por un momento deidades y se unían para propiciar la fertilidad de la Tierra (2009, p. 8).

A los vínculos de *La dama de la torre* con este poema, se suma el predominio de la figura femenina del *Cantar*, en el que impera el punto de vista de la Amada o Sulamita (Pacheco, 2009). Sin embargo, como se mencionó a propósito de la tesis de Hernández Villalba, la identificación de un elemento propio de la tradición no basta para asumir que se trate de un poema místico. En palabras de

Pacheco, el *Cantares* igualmente una alegoría de la unión “de la divinidad con el alma humana” y “una celebración del deseo mutuo y la legitimidad y la dignidad del placer” (2009, p. 8). En todo caso, se puede observar cómo en estos poemas de Cross, mediante la figura compuesta de la pareja, la autora aúna elementos de tradiciones diversas pero que resultan afines entre sí y apropiados para la construcción de sus personajes y el desarrollo del poemario.

### Catarismo, poesía trovadoresca y orfismo

Ahondar en las dos secciones restantes de *La dama de la torre*, “Montsegur” y “La canción de Arnaut”, al menos de manera complementaria, resulta necesario en tanto que el tema de la ascesis está presente también en este último debido a que existen relaciones intertextuales y paratextuales con un texto importante dentro de la tradición órfica como es la *Comedia* de Dante y, de manera panorámica, debido a que con ellos se complementa el contexto occitano-provenzal a partir del cual se configuran los poemas del libro y que remite, a propósito del matiz místico de los poemas abordados anteriormente, a un modelo religioso concreto y paralelo en muchos sentidos al órfico como es el catarismo. Esto último resulta evidente debido a dos marcadores: primero, por el título de la sección y poema “Montsegur”, y en segundo lugar por la figura del trovador Arnaut Daniel.

Montsegur es el nombre de la villa y comuna francesa ubicada al pie del monte Pog o montaña del Pog, en cuya cima, a su vez, se hallan las ruinas del castillo de Montsegur: de acuerdo con Antonio Piñero en *Los cristianismos derrotados* (2007) la villa fue habitada por cátaros, y ésta, así como el castillo, fueron escenario de una masacre cuando en el siglo XIII la Iglesia emprendió una lucha contra los cátaros que adquirió la denominación papal de “cruzada”; entre otras acciones, se quemaron en la hoguera los libros de la doctrina cátara, y la “cruzada” culminó con la toma del castillo de Montsegur en 1224 y con el suicidio en masa de los últimos defensores, que se arrojaron “al fuego purificador” (p. 285).

La villa de Montsegur, como se había establecido, figura como el escenario por donde pasea el personaje lírico que recuerda su vida pasada, la historia de amor entre la dama y el caballero y las vidas inmoladas. El sitio es aludido explícitamente por su toponímico y esbozado por elementos como “casas con el tono del durazno”, campanarios atravesados por los pájaros y fuentes de fondo musgoso que figuran como una única entidad “para testimoniar las palabras perdidas” (Cross, 1972, p. 11). A lo largo de los siete poemas que conforman esta primera sección del libro, se alude, entre otras cosas, a esas palabras perdidas, a un secreto abandonado en la montaña, a la última sílaba de un conjuro

engullida por un abismo, y a los referidos “Amantes que ardieron ahí por amor y por fuego” (p. 18), es decir, a la doctrina cátara y a sus fieles.

La hablante lírica, que recorre las calles del poblado y las ruinas del castillo, prefigura a la de “La dama de la torre” y “Nigredo” —su identidad en una vida pasada— por el tono de pérdida y de búsqueda, y por el movimiento constante al que ésta la obliga: “perdida de todos y de mí, / parto de sitios lúgubres y tensos hacia ningún lado [...]” (p. 18). También se mencionan elementos musicales: “La misma nota resonó en violas y laúdes, / la misma oración en las hogueras” (p. 18), no obstante, aunque en la misma frase figuran la nota musical y la muerte en la hoguera, de una o más personas, no se vinculan entre sí, como posteriormente ocurre, con el caballero muerto. En cuanto a la figura del castillo, éste resulta crucial como metáfora del espacio de reclusión y, por su ubicación en la cima del monte, entre otros rasgos, como un referente de la tradición mística sobre el que volveré más adelante. Por ahora, me enfocaré en las similitudes que existen entre la doctrina y prácticas cáteras y las órficas.

El catarismo fue, *grosso modo*, un movimiento cristiano de carácter gnóstico que existió entre los siglos XI y XIV y que arraigó principalmente en la región del sur de Francia —la mayor parte del territorio occitano— denominada el Mediodía francés (Brenon, 1997). Piñero menciona que entre los “cristianismos alternativos” los cáteros aparecen “por vez primera, y con este nombre, en el año 1163 en la zona de Colonia, Alemania. Pero su trayectoria era ya larga en esos momentos, pues sus orígenes inmediatos hay que situarlos muy al principio del siglo XI” (2007, p. 293). Pese a ser un grupo cristiano que se asumía como “un movimiento de restauración o renovación de la Iglesia” (p. 293) no contó con la aprobación papal, por lo que fueron acusados de herejía, lo que eventualmente llevó a la “cruzada” en su contra.

Cualquiera que sea el origen más remoto de este movimiento, resulta de interés la afinidad que es posible encontrar con otros movimientos religiosos en general, pero con el pensamiento órfico en particular. Las similitudes más destacables son las siguientes: así como el culto órfico fue una variante del dionismo, el catarismo era una doctrina cristiana; así mismo, las prácticas ascéticas eran parte fundamental de la forma de vida de los cáteros, quienes, como apunta Piñero, “predicaron que lo material era malo; que lo espiritual era lo único importante; que había que practicar una vida austera y ascética como los cristianos primitivos.” (p. 294), y se abstenían, entre otras cosas, de las relaciones sexuales y del consumo de carne. De hecho, la idea de la ascesis se encuentra presente en su propio nombre: según sugiere Piñero, el origen de la palabra “cátaro” está en el griego *katharoir*, que significa “puro”, por lo que los cáteros se definían a sí mismos como “cristianos de vida pura” (p. 293); del mismo modo y dada su

teología dual, derivada de grupos gnósticos que fueron los maniqueos, paulicianos y bogomilos, creían que el ser humano estaba compuesto de dos partes, una buena y otra mala, de manera semejante al componente dionisíaco y divino y el titánico de los órficos:

Las almas de los ángeles caídos después de su pecado se transforman en «almas perdidas» que vagan en las regiones aéreas. Muchas de estas almas forman el grupo de los ángeles malos, caídos, al servicio de Satán. Pero no todas quedan a su servicio. A esas, y para lograr que olviden su origen divino, Satán las dota de un cuerpo material. Así surgen los seres humanos, compuestos naturalmente de alma, divina —preexistente, pues proviene de los ángeles—, y de cuerpo, material, cuyo origen es satánico. (p. 297)

A lo anterior se suman la creencia en la metempsicosis, la celebración de un misterio denominado *Consolamentum*, la noción —de huella platónica— de que lo material se halla abajo y lo espiritual arriba, una visión del mundo basada en el dualismo, y, como es de suponerse, la búsqueda de la pureza implica, como en el orfismo, eliminar el componente maligno de su ser:

En líneas generales, los cátaros abrazaban un dualismo ontológico y cósmico radical: existía una oposición esencial y desde el principio entre el Bien y el Mal, la Luz y las Tinieblas, el Ser y la Nada, el Espíritu y la Materia. Se partía de la noción de que es imposible que la divinidad, eterna, perfecta e infinita, pudiera tener algo que ver con lo material, imperfecto y finito. Así pues, en los orígenes hay dos principios subsistentes en sí: Dios es el Principio bondadoso, origen del universo espiritual, bueno. Pero tiene un oponente necesario, el Principio malo, origen del universo material, malo. (p. 295)

Ahora bien, el vínculo entre el catarismo y la poesía provenzal no es fortuito. Denise de Rougemont en *Amor y occidente* (1939), citado por Ramón Xirau en un artículo a propósito del poeta Arnaut Daniel publicado en la revista *Vuelta* en 1985, identifica a los trovadores con los cátaros, y su tesis, a grandes rasgos “conecta la poesía trovadoresca y el catarismo” en tanto que “la castidad que profesaban los cátaros se reflejaría en los trovadores cuando éstos sostienen como Amor absoluto el amor mutuo desdichado” (Xirau, 1985, p. 30). Rougemont, además, identifica en el hermetismo del estilo cerrado o *trobar claus* [sic] de Arnaut Daniel una alusión al sacramento cátaro, el *Consolamentum*, cifrada en la metáfora del beso, así como el aura transformada “oculta” en el nombre de Laura, entre otros rasgos que se podrían considerar alusivos a la doctrina cátara.

Arnaut Daniel figura como hablante lírico del poema que lleva su nombre, y constituye una figura órfica *per se* en su cualidad de poeta cantor y, más aún, de poeta cantor que se lamenta; igualmente, Arnaut es tomado aquí en calidad de personaje de la *Comedia* de Dante, como dejan ver tanto el tono de monólogo dramático que predomina en el poema como el epígrafe citado de la versión original de la *Comedia*, posteriormente traducido al español en la versión de la *Poesía completa* de 2012 y que cito a continuación:

[“Yo soy Arnaut, que lloro y voy cantando:  
veo pensativo la pasada locura  
y alegre espero el día por venir.  
Ahora os ruego por aquella virtud  
que os conduce a la cima de la escala,  
recordad a tiempo mi dolor.”

Luego se escondió en el fuego que purifica.]  
DANTE, Purgatorio, 26. (Cross, 2012, p. 85)

El texto de Xirau trata precisamente sobre si Arnaut Daniel, a quien Pere Gimferrer llama un muy oscuro orfebre (Riquer, 2012) y Dante califica de *il miglior fabbro del parlar materno* (Crespo, 1999) fue o no fue un cátaro. El planteamiento de esta incógnita no se debe directamente a los poemas de Arnaut, sino a su presencia en el Purgatorio de la obra de Dante, ya que para Rougemont, según Xirau, el trovador es puesto allí —en el peldaño correspondiente a los lujuriosos, por añadidura— por ser un hereje, esto es, un cátaro.

La conclusión de Xirau es que Arnaut Daniel, entre otros trovadores, pudo ser cátaro o pudo no serlo, y que es imposible determinarlo tan sólo a partir de sus poemas: la cuestión de interés radica en la poesía del trovador y en el hecho de que el *trobar clus* esté caracterizado por ese hermetismo que parece cifrado en términos de la doctrina cátara, como deja ver su análisis del poema titulado “L’aur amara fals bruels brancutz”, texto en que es posible discernir que, cátaro o no, tiende a utilizar “a veces el lenguaje de una secta religiosa muy difundida” incluso “sin pertenecer a ella” (Xirau, p. 31).

Las metáforas, motivos y vocablos ambiguos empleados por los trovadores y que parecen derivar del catarismo coinciden con el concepto del amor común a la poesía trovadoresca —llamado la *fin’amors* (Vallcorba, 2013)— y del *dolce stil novo*, es decir, el amor cortés o bien formas derivadas del mismo. Este concepto literario del amor ha sido mencionado en este capítulo a propósito del motivo

del caballero y la dama cautiva; Henri Marrou (1971) citado por Xirau ofrece la siguiente definición:

Llamamos *amor cortés* a la especie de amistad amorosa, platónica o semiplatónica, y de todos modos excluyente del *hecho*, que los trovadores, muchas veces de baja extracción, han dedicado, según un rito poético tradicional, a las damas de alto rango que celebraban líricamente en su *cansós* (p. 32).

En el apartado de “platónico” o “semiplatónico” del amor cortés es identificable el trato que se le da al ser amado y que resulta cuasi religioso. Xirau concede razón a Rougemont cuando éste apunta a que en la Edad Media todo era religioso, y que el amor no estaba exento de ser tratado como “una suerte de objeto de religiosidad” (p. 32). De acuerdo con Martín de Riquer en su extenso estudio sobre los trovadores, publicado originalmente en 1975, el hecho de que la poesía trovadoresca abreva en gran medida de la tradición religiosa, lo cual está presente incluso en el origen mismo de los vocablos “trovador”, “trovar” y “trova”:

las palabras provenzales *trobary* y *trobador* derivan del latín medieval *tropare* y *tropatore*, formadas a su vez sobre *tropus*, nombre de ciertas composiciones versificadas con melodía que se introducían en el canto litúrgico y que precisamente fueron cultivadas con intensidad en el siglo XI en la abadía de San Marcial de Limoges, o sea en las tierras mismas donde se produjo la poesía trovadoresca y algo antes de algunas de sus manifestaciones conocidas (Riquer, 2012, p. 20).

Esto esclarece el por qué, si los géneros principales de la poesía trovadoresca son pre eminentemente profanos, esta forma de la lírica deriva de una formación religiosa, lo cual resulta lógico en tanto que estamos hablando, de acuerdo con Riquer, de “una época en que la educación literaria estaba casi exclusivamente en poder de la iglesia y de los eclesiásticos (p. 97).

Dicho lo anterior, es viable sugerir que, si bien la poesía de Cross demuestra rasgos de la poesía mística, no se puede dejar de lado que también está presente, por lo menos en *La dama de la torre*, un concepto de amor que a través del motivo del caballero y la dama cautiva aúna el amor cortés y el concepto de amor que es forma ulterior de éste, propio de los Fieles de Amor y su *dolce stil novo*, y que, de acuerdo con Crespo (1999), Dante lleva incluso más allá. A propósito del concepto de amor de la poesía trovadoresca, Joseph Campbell, en *La historia del grial* (2019), establece que fue un trovador, Giraut de Borneilh, quien unificó los dos tipos de amor de la tradición cristiana, el *eros* o amor erótico y el *agapè* o amor

espiritual, en una tercera clase de amor. El mitólogo se refiere específicamente a Borneihl y a este concepto de amor de la siguiente manera:

El amor, declaró, nace de los ojos y también del corazón. Los ojos son los centinelas del corazón. Buscan un objeto apropiado que sea bello [...] una vez encontrada su imagen, los ojos la recomiendan al corazón, pero no a cualquier corazón, sino al corazón noble, al corazón dulce, aquel capaz de amar; no estamos ante un caso de lujuria. Cuando estos tres elementos —los dos ojos y el corazón— están de acuerdo, nace el amor. El amor nace de los ojos y del corazón; es una experiencia individual. Los ojos buscan en el mundo externo el objeto de inspiración, y el corazón recibe la imagen, que se convierte luego en el ídolo de la devoción individual. (p. 62)

A este concepto de amor cabe añadir algunos datos aportados por Jaume Vallcorba (2013) sobre la poesía de los trovadores relevantes para este comentario a *La dama de la torre*: que el amor hace las veces de motor del canto, de forma análoga a la primavera, que suscita el canto de las aves; el concepto de vasallo, en un sentido caballeresco, que el trovador tiene de sí mismo y el “investimiento” que simbólicamente implica el beso de la amada, que conlleva a un amor juramentado; la “desigualdad cualitativa” (Vallcorba, p. 26) que separa al trovador de su amada y que deriva en una forma peculiar del *amor de lonh*, tipo de relación que predomina en el género de la *cansó* y que conlleva a una “afinación” de las cualidades “adormecidas en el alma del poeta” (p. 51), concepto que en Dante se manifiesta en tanto que Beatriz estimula en él la conciencia de su “incompleción espiritual” (p. 87).

Aunque los poemas de *La dama de la torre* no son poemas de amor en un sentido convencional, y no parece que el sentido último de los poemas de este libro sea el amor místico y el deseo de unión con Dios —la misma Elsa Cross, según Hernández Villalba (2014), no considera que su propia poesía sea mística—, ciertamente el amor juega un papel capital en el desarrollo de la anécdota planteada en el libro, es decir, aquella en que la muerte del ser amado provoca un cambio en la hablante lírica y la motiva a una búsqueda que conlleva un proceso ascético. En este aspecto, dicha búsqueda guarda más en común con el concepto de amor propio de Dante y los Fieles de Amor, grupo al que perteneció el poeta toscano y directamente relacionado con el *dolce stil novo*, al cual Ángel Crespo describe como “una escuela de poesía erudita, basada en la trovadoresca y mantenedora en líneas generales de los ideales del amor cortés” (1999, p. 52) que se caracterizó por un lenguaje cargado de un esoterismo poético manifiesto en una poesía místico-amorosa.

La similitud de *La dama de la torre* con la *Comedia* estriba en el tema de la búsqueda, que conlleva un proceso de ascesis y que es motivada, de una manera u otra, por la pérdida del ser amado, si bien en el caso de Dante el poeta es llamado por Beatriz y en el de Cross el personaje se dedica a la búsqueda tras la muerte del caballero guitarrista. En Dante el concepto de amor, como se ha dicho, proviene de aquel del *dolce stil novo*, que el poeta toscano supera en la *Vita nuova* al resolver el dilema —no resuelto hasta entonces— entre el amor carnal y el amor cristiano “haciendo ver, mediante la exposición del significado y de las circunstancias que concurrieron a la composición de las poesías incluidas en el libro, que el amor por una mujer puede ser, no sólo compatible con el amor a Dios, sino también un camino para elevarse a Él” (Crespo, 1999, p. 62).

De este modo, el concepto de amor planteado por Borneilh según Campbell se concreta con los Fieles de Amor y su *dolce stil novo* en la figura de la *donna angelicata*, la mujer angelical, la figura femenina que reúne la belleza física y la pureza de un espíritu celestial, y luego ésta es llevada a su siguiente etapa por Dante al darles a esta figura y al amor que encarna la cualidad de ser una “prenda segura de salvación” (p. 63), lo cual permea en el poema “La dama de la torre”, en la capacidad del caballero muerto: “el que tañía / mi espíritu y mi cuerpo” (Cross, 1972, p 63) según suscribe el texto y en su cualidad de punto de convergencia, que mueve a suponer en él una condición de iluminado o de maestro iniciador, por así denominarlo.

Como se puede observar, los vínculos intertextuales, estéticos y temáticos con la obra de Dante y por extensión con el *dolce stil novo* y con los poetas provenzales se manifiesta en *La dama de la torre* como congruente y compleja de diversas maneras, tanto por el conocimiento de la autora sobre los cátaros y sobre la historia de distintas tradiciones y escuelas poéticas que convergen en dicho contexto histórico y literario como por el empleo de todo ello como recurso para desarrollar, en el poema homónimo así como en el resto de poemas que conforman el volumen, el tema del rito de paso, que es, *grosso modo*, el tema principal del libro.

Es un hecho que la poesía de Cross no es una que se pueda calificar de “realista” o “intimista” en la forma en que estos términos tienden a ser comprendidos, antes bien se trata de una alegoría constante, de un fenómeno totalmente subjetivo que se manifiesta a través de la poesía mediante figuras míticas y cifrada en un código *ad hoc*, resultado de un entrelazamiento de diversas entidades literarias. Por ende, así como la presencia de un discurso sacro en la poesía trovadoresca se explica por la formación de los trovadores, la convergencia de diversas tradiciones resulta una consecuencia lógica de la formación de la poeta mexicana, como lectora y como creadora.

## El castillo y el laberinto

Queda por explorar, con respecto a *La dama de la torre*, el motivo de la torre, presente desde el título del poema y del libro. En primera instancia, la torre funge como una metáfora espacial de la reclusión, lo cual no implica que la reclusión deba ser literal, tal como queda implícito en el proceso ascético del personaje lírico y su relación con la forma de vida ascética de los “buenos hombres” y “buenas mujeres” cátaros, cuya reclusión, simbólica, radica en el sostenimiento de dichas prácticas.

La torre resulta por extensión una metonimia del castillo, que también es mencionado en el poema como el espacio en que la dama pasea su soledad y, en estos términos, el castillo donde la dama esta presa vuelve a ser por sí mismo un espacio complejo y un punto en que convergen distintas tradiciones literarias: por un lado, se trata de un símbolo cuya relación con las leyendas artúricas es evidente: los reyes como Arturo y los caballeros habitan en castillos, la reina Ginebra está prisionera en el castillo de Maleagant y es en un castillo que aparece y desaparece donde habita el Rey Pescador; en la variante medieval del mito de Orfeo, su esposa, pese a no estar recluida entre muros, es llevada a un reino del que no puede escapar, y en dicho espacio ultraterreno destaca la presencia del castillo, indisociable de la figura del rey; finalmente, en el poema de Nervo citado anteriormente, se menciona que la princesa que el personaje busca está cautiva en el torreón de “un castillo muy negro”. Por otro lado, y concretamente en relación con aquel donde mora el Rey Pescador, el castillo deviene en una metáfora de la mística en tanto que evoca al denominado “castillo interior” de *Las moradas* de Teresa de Ávila, que nos lleva de nuevo a esta tradición.

El castillo, en su cualidad de símbolo y de acuerdo con el diccionario de Chevalier y Gheerbrant (2015), protege la trascendencia espiritual y “abriga un poder misterioso e inasequible” (p. 262). La presencia de los castillos en florestas y montañas, que en la realidad se explica por su condición de fortalezas construidas en sitios estratégicos, en la lógica simbólica de los mitos y leyendas, en que el bosque y la montaña ya son sitios de carácter sagrado o mágico, lo mágico y lo sacro se extiende al castillo mismo.

Isabel Hernando Morata, en su artículo *El símbolo del laberinto en “Las moradas del castillo interior”*, de santa Teresa de Jesús, de 2016, indaga sobre el origen del castillo como metáfora mística en la obra de Teresa de Ávila. Entre otras sugerencias sobre el origen de la metáfora del castillo en la obra de la santa se incluyen la ciudad amurallada de Ávila y el castillo de Mota del Campo como referentes físicos, y en cuanto a referentes literarios, el *Tercer abecedario espiritual* de Fray Francisco de Osuna, conocido por santa Teresa y en el cual ya se habla del alma como un

castillo; Hernando Morata menciona además la teoría de Menéndez Pidal, quien sugiere que “el referente puede localizarse en las numerosas fortificaciones de los libros de caballerías, que a la santa le gustaba leer en su juventud” (p. 33); este castillo parece coincidir con la estética del mencionado por la santa, un castillo “todo de diamante o muy claro cristal, adonde hay muchos aposentos” (p. 80), ya que asemeja más al ambiente mágico propio de ese tipo de historias.

Éstas son sólo algunas sugerencias, todas ellas posibles y aún más en su conjunto, pero quisiera destacar, a propósito del libro que ahora comento, la doble relación con la tradición mística y los libros de caballerías, cuya raíz, como es posible conjeturar, podría ser la misma y provenir del sufismo: Hernando Morata señala que la asimilación entre el alma y el castillo también ocurre en la mística islámica, concretamente en los *Naw dir*, una compilación de cuentos y pensamientos religiosos, y en las *Moradas de los corazones* del místico bagdadí Abu-I-Hasan al-Nuri. Luce López Baralt (1981) coincide con respecto a la influencia sufí en la obra de Santa Teresa y San Juan, insiste en que “hay que buscar numerosos referentes del vocabulario sanjuanístico y teresiano en los sueños” (p. 22) y establece, implícitamente, una equivalencia con el lenguaje de los trovadores cuando menciona:

los poetas sueños y sus comentadores, a pesar de manejar una lengua poética abierta de significados ilimitados y arbitrarios [...] respetan sin embargo un número de equivalencias fijas. Se trata del lenguaje secreto —trobar clus *Avant la lettre*— de cuya clave participaban, según críticos como Louis Massignon y Émile Dermenghem, exclusivamente los iniciados sueños (p. 22)

Esta catedrática añade que esta literatura en clave es antiquísima en tanto que debe datar, por lo menos, del el siglo X, y que la llave para descifrar dicho código se encuentra, para críticos como Margaret Smith, en las gacelas —identificadas con las odas—, donde el sentido místico es subyacente a las metáforas eróticas, de manera que este “trobar clus” termina por lexicalizarse y devenir en una tradición literaria fácilmente reconocible dentro del Islam, si bien el vínculo entre una tradición y otra continúa tratándose de “un auténtico problema histórico literario” (López Baralt, 1981, p. 23).

El castillo, visto como el espacio plantea Teresa de Ávila, como una construcción con siete moradas en cuyo centro —la séptima morada, a la que no todas las almas llegan— está Dios, se asemeja mucho a la forma de un laberinto, como propone en su artículo Hernando Morata, quien además atribuye a esta alegoría la existencia de laberintos plasmados en los pavimentos de numerosas iglesias cristianas, como es el llamado laberinto de Salomón en la catedral de Char-

tres. Dejando un poco de lado la vastísima simbología del número siete —que coincide con el número de puertas que Inanna atraviesa en su viaje al Kur—, es notable que este castillo tenga la mencionada forma del laberinto en tanto que la catábasis de “Nigredo” ocurre en gran medida en un espacio que guarda características laberínticas.

Estos rasgos se hallan implícitos en el hecho de que el descenso —: “Bajo hasta el mismo lecho / donde aún dan sonido hilos de agua” (Cross, 1972, p. 35)— no es referido como un acto de bajar y subir sin más, en las mismas estrofas y aun en las mismas frases en que el personaje lírico busca reiterativamente la salida se mencionan “corredores”, “pasajes subterráneos” y “galerías”: “Vuelvo a los corredores desolados” (p. 40), “Busquemos la gruta, / los pasajes subterráneos, / la salida [...]” (p. 66), “Busco la salida en galerías inmensas” (p. 73). Así como la reclusión de la dama, vinculada a las prácticas del catarismo, es metafórica y dicho encierro se refiere al alejamiento del caballero ocasionado por su muerte, —rescatando parcialmente la interpretación de Wong—, el descenso hacia la los corredores, galerías y túneles donde aún resuena el eco de las notas pulsadas por éste, resulta una inmersión en la propia memoria o en el propio interior —acaso en la propia alma—. Bajo esta óptica, así como en la práctica de la meditación “la dirección de búsqueda es interior” (Cross, 2019, p. 15), la reclusión, como parte de un proceso ascético, coincide a su vez con el símbolo del gusano de seda que tanto en santa Teresa como en la mística sufí funge como metáfora del alma “que teje su propia morada de unión con Dios y que al hacerlo se aleja de todo lo criado” (Hernando Morata, 2016, p. 78).

Esto concuerda con una interpretación alquímica-cabalística y ascético-mística del laberinto que, en la manera en que se menciona en el diccionario de Chevalier y Gheerbrant, se asemeja mucho a una descripción de la meditación como rito de paso:

concentrarse en sí mismo a través de los mil caminos de las sensaciones, emociones e ideas, suprimiendo todo obstáculo a la intuición pura y volver a la luz, sin dejarse coger en los vericuetos de los caminos. La ida y venida en los laberintos sería el símbolo de la muerte y la resurrección espirituales (Chevalier y Gheerbrant, 2015, p. 621)

Considerando las implicaciones alquímico-cabalísticas del poema “Nigredo”, que este sustantivo designa la primera fase de un proceso de transmutación que a su vez implica la disolución y que la búsqueda de la piedra filosofal puede referirse a la depuración de la propia alma, esta interpretación de la búsqueda de la dama y de la naturaleza de su descenso resulta congruente.

Si nos ceñimos a esta versión, en que tanto la reclusión como el descenso a las grutas y galerías tienen un carácter figurativo y el proceso por el que atraviesa la dama, el laberinto en el que se interna y cuya salida busca, es interno, es viable afirmar que el ascenso “del valle a la montaña” al que se refiere, es también figurativo y es por ello que ocurre la aparente contradicción al decir que subirá a la montaña cuando en realidad “desciende”. La misma hablante lírica reconoce que después de atravesar el laberinto en el que se halla en “Nigredo”, “una llama ha de posarse” sobre su cabeza, una llama que es indicio de un estado superior y que es identificable con la aureola que simboliza e identifica el estado de santidad en la iconografía religiosa, “pero ahora / desciendo” (Cross, 1972, p. 74), es decir, el *ahora* del personaje es el trance mismo.

El poema pone énfasis en un *ahora* que corresponde al descenso, en el proceso del rito, en lo que podríamos llamar el umbral —simbólico— que el personaje atraviesa entre el antes, que aquí se perfila como la reclusión y el lamento por la muerte del ser amado, y el después que se sugiere como el logro de una autotranscendencia, resulta crucial si se busca comprender e interpretar la poesía de Cross, y, me parece, resulta la base sobre la cual se configura una parte importante de su obra, si tratásemos de inferir los elementos de una posible poética, ya sea plasmado como un ascenso o un descenso.

Retomando la figura de la torre, además de fungir como metáfora de reclusión, ésta es también una forma del *Axis Mundi* y un símbolo similar a la montaña y la escalera como símbolos ascensionales en tanto que hacen de vínculo entre el cielo y la tierra, como ocurre en las letanías al referirse a la figura de María, que es intercesora, como *turris davídica* y *turris eburnea* (Chavalier y Gheerbrant, 2015); un ejemplo en el que la montaña y la escalera se unen en un mismo símbolo ascensional y ascético, a propósito de Arnaut, es el Purgatorio de Dante. El ascenso a la montaña, ya la que menciona la hablante lírica de estos poemas, ya la que figura en la *Comedia*, deviene a su vez en un motivo recurrente de la mística, como se hace patente con San Juan de la Cruz en la subida al monte Carmelo, que representa “el ascenso a la cumbre mística del alma” (López Baralt, p. 57) y que, aunado al motivo del viaje nocturno en el *Cántico espiritual*, guarda reminiscencias islámicas en tanto que evoca al pasaje mahometano del viaje nocturno del profeta.

En función de *La dama de la torre* y de la interpretación que he propuesto, es necesario subrayar el hecho de que en Montsegur se aúnan tanto el castillo como la montaña o monte, por lo que el ascenso a la montaña suscrito en el poema, si entendemos que se refiere a la montaña del Pog, alude necesariamente al culto de los cátaros. En un espacio geográfico como es éste, en un culto como el de los cátaros y refiriéndose a un periodo concreto de la historia literaria como es el de la poesía trovadoresca, Elsa Cross construye un poema cuya anécdota, la de

una dama que lamenta la muerte de un caballero, su amado, se instala no sólo en una figura típica del amor cortés, sino, por extensión, en la figura de Orfeo y Eurídice, tanto por la vía señalada por la misma Cross, en que el lamento por la muerte del ser amado conforma una de las líneas de una tradición poética órfica, como por el hecho de que Orfeo y Eurídice son un arquetipo occidental del motivo del caballero que busca a la dama cautiva, y por la existencia de una variante medieval de dicho mito que, también por la vía de la reescritura, lo acerca a la tradición de la literatura caballerescas.

## El diván de Antar

En 1989, le fue concedido a Elsa Cross el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes por *El diván de Antar*, título que fue publicado un año después, en 1990, al igual que *La dama de la torre*, por Joaquín Mortiz. Se trata de un poema extenso dividido en veinticinco cantos, los primeros veinticuatro enumerados con guarismos romanos, y un último —el único con un subtítulo— titulado “Memoria de Antar”.

El poema se constituye en un principio como el lamento de un hablante lírico femenino por la muerte del ser amado, sin embargo, eventualmente se vuelve un rito de paso que se lleva a cabo mediante un descenso simbólico que emula la catábasis hacia el propio interior de la hablante lírica. Esto, sumado al hecho de que el amado muerto es referido como un caballero en el canto XXIII pone de relieve una afinidad notoria y muy significativa con *La dama de la torre*; al igual que en ese libro, se alude a los mitos de Orfeo e Inanna, sin embargo, la ambientación se construye en torno a personajes y elementos de la literatura preislámica, árabe y persa y, con ello, a elementos de la mística sufi.

*El diván de Antar* es un libro que destaca desde su título por dos motivos: primero por ser autorreferencial, y luego porque denota una relación con las tradiciones poéticas del medio oriente. El título de “diván” lo anuncia como una colección de poemas aunque, como se dijo, se trate de un poema dividido en veinticinco cantos, según reconoce la autora (Higashi, 2019). Del mismo modo, el nombre de “Antar” lo relaciona con una figura peculiar debido a que se trata de un autor a la vez que de un personaje: Antarah Ibn Shaddad fue un poeta y guerrero preislámico cuya fama en ambos ramos trascendió al punto de volverse un personaje literario de popularidad equiparable a la de héroes de ficción como Aladino o Simbad, de tal suerte que numerosos fragmentos de su poesía, o bien atribuidos a él, son citados, por ejemplo, en varias de las historias que conforman *Las mil y una noches*, lo que permite concebir la antigüedad del poeta y del personaje así como su importancia y su fama: según explica Cedric

Dover (1954), Antar es uno de los siete poetas clásicos árabes, se le atribuye la autoría de alrededor de mil poemas y resulta tan importante para su literatura como Homero para la griega. La historia de este Antar literario es narrada en el *Sirat Antar* —“La vida de Antar”— que fue traducida en el siglo XIX a la lengua francesa en versiones de Gustave Rouger y Alphonse Lamartine, y que a su vez han sido traducidas a más lenguas, entre ellas el español.

Ocurre algo singular con respecto al empleo del nombre de este personaje en el libro que nos ocupa: Elsa Cross, en una entrevista fechada en septiembre de 2009 y citada por Hernández Villalba, declara lo siguiente:

En el caso de *El diván de Antar* [sic], me ocurrió una cosa muy rara. Yo escribí ese poema porque en esa época estaba muy enamorada de alguien que era de origen árabe. Yo no tenía idea de los poemas preislámicos ni de quién fue Antar [sic], ni el poeta ni el personaje. El libro estaba escrito ya y tenía un título provisional que era: *Los poemas de Adonis*. [...] me enteré también de que hubo un Antara o Antar, uno de los seis grandes poetas preislámicos, y descubrí la historia de este hombre. (Hernández Villalba, 2015, p. 158)

Con respecto a lo anterior, cabe añadir que en al menos dos publicaciones posteriores a la concesión del Premio Aguascalientes existe una amalgama de ambos títulos mencionados por Cross: el primero, en el mismo año de 1989, en el número 7 de la revista *Utopías* de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, y el segundo como parte de un artículo titulado “La luz irrumpe en la sombra: Doce poetas mexicanas” perteneciente a la *Revista de la Universidad* de la misma casa de estudios y cuya fecha actualmente no es posible consultar. En ambos casos, una selección de fragmentos del libro, diferente la una de la otra, fueron publicadas como “Los poemas de Antar”. El título provisional u original, según se mire, no deja lugar a dudas sobre el *Lamento por Adonis* de Bión como hipotexto, o bien de que el carácter de lamento de *El diván de Antar* está conscientemente instalado en una tradición cuyo modelo es ése.

La propia poeta admite que pese a no conocer al personaje ni su historia al momento de haber escrito el libro, y no saber mucho sobre poemas preislámicos ni conocer los poemas atribuidos a Antar, en *El diván de Antar* figuran algunos motivos típicos de la poesía del medio oriente (Hernández Villalba, 2015); ciertamente el libro posee matices de tales tradiciones literarias, ya que a motivos mencionados por Cross —la gacela y el desierto, concretamente— se suman otros como la leche y la miel, recurrentes en la poesía amatoria como es el caso del *Cantar de los cantares* y que aparecen, por ejemplo, en el canto X:

[...]  
Apenas tus labios se dibujan  
y todas las mieles que guarda la memoria  
la especie entera de amantes,  
todos los vinos  
toda la leche dulce,  
las palabras repetidas siglo tras siglo  
afloran a mis labios.  
[...] (Cross, 2012, p. 419)

Pese a no conocer al poeta ni al personaje, y aunque el empleo de estos motivos se pueda deber a una noción general de esa poesía, como es el caso del mencionado *Cantar*, y a una lógica concordancia estética con la tendencia orientalizante del poema, al igual que ocurre con *La dama de la torre*, lejos de ser un mero aspecto estético, el tema de esta poesía configura la clave en que el texto debería ser leído si se busca lograr una interpretación profunda del mismo. Por ello, antes de adentrarme en el análisis de *El diván de Antár*, es necesario reparar en algunos elementos intertextuales, entre ellos el *Sirat Antár*, y en determinados aspectos sobre la tradición de la poesía sufi.

### **Antar, Mussa y otras implicaciones intertextuales**

A nivel paratextual, destacan tres epígrafes contenidos en el libro, los únicos tres que hay en él, realmente. El primero es un fragmento de los *Cantos de los oasis del Hoggar* que antecede al primer canto; el segundo son los versos quinto y sexto de la “Gacela del amor imprevisto” de Federico García Lorca: “Mil caballitos persas se dormían / en la plaza con luna de tu frente” (Cross, 2012, p. 411) en el canto IV; el tercero es un fragmento del final del primer canto de “Lluvias” de Saint-John Perse: “y mi corazón visitado por una extraña vocal” (p. 415) en el canto VII.

Existe una relación entre el primero y el tercero de estos epígrafes: de acuerdo con Javier Sicilia en un artículo publicado en *Vuelta* en 1994, Cross hizo algunas notas a un ensayo de Gerardo Deniz publicado en el número anterior de la misma revista, en el cual Deniz sugería que los *Cantos de los oasis del Hoggar* influyeron en la poesía del poeta de Guadalupe. En cuanto al segundo epígrafe, es de señalarse que el libro de García Lorca del cual Cross toma los versos lleva por título *Diván del Tamarit* —publicado póstumamente en 1940— y que éste está dividido en “Gacelas” y “Casidas”. Lo que pretendo hacer notar con ello es que *El diván de Antár*, o bien algunos de los rasgos y temas de la poesía oriental

empleados en él, puede estar influido en mayor o menor medida por estos tres textos, a cuyos epígrafes volveré en su momento.

El libro comienza, reitero, con el primero de estos epígrafes, tomado de los *Cantos de los oasis del Hoggar*. El fragmento, perteneciente a la sección llamada “El sueño y el deseo”, es el siguiente: “he pronunciado tu nombre... /y el espejismo ha construido/ toda una ciudad para oírme / hablar de ti.” (Cross, 2012, p. 407). Resulta llamativo que, aunque Cross no conociera la historia de Antár, sí hubiera leído para entonces los *Cantos del Hoggar*, ya que sus personajes protagónicos guardan numerosas similitudes: ambos son guerreros y poetas, pertenecen a tribus nómadas que habitan el desierto, sufren por amor y mueren jóvenes. A continuación, expondré tan brevemente como sea posible la anécdota de ambos personajes.

El protagonista de los *Cantos de los oasis del Hoggar* es Mussa-ag-Amastán, quien está enamorado de su prima Dassina-ult-Yemma, que lo rechaza y elige a otro hombre de la tribu como esposo, tras lo cual Mussa decide exiliarse al desierto. Durante este periodo, combate con tribus enemigas y, entre otras pruebas, penetra en la gruta del monstruo Tanerut, al que da muerte. Eventualmente, regresa a su tribu, y Dassina se entrega a él, sin embargo, vuelve a rehusarse a ser su esposa. Mussa quiere internarse en el desierto nuevamente, pero piensa que su lugar ya no está allí sino con su tribu. No obstante, luego de haber compartido el lecho con Dassina y de que ella aún se rehúse a casarse con él, no puede volver a sentirse en paz y, tiempo después, muere. Mussa es quien enuncia en primera persona durante las seis partes que conforman los Cantos: “El ruego y la negativa”, “El destierro y el combate”, “El sueño y el deseo”, “El silencio y el misterio”, “El retorno y la perseverancia” y “La posesión y la muerte”. Sin embargo, luego de la muerte de Mussa, es Dassina quien toma la palabra en el último fragmento, lamentando la muerte de su primo y amado. Cabe señalar que el epígrafe de Cross reproduce el fragmento casi íntegramente, siendo que lo que omite con los puntos suspensivos es la exclamación de Mussa “¡Oh Dassina!” (Cantos de los oasis del Hoggar, 1997, p. 47).

Por otro lado, Antár, en la versión de Rouger traducida por Jordi Quingles, es hijo de Shaddad, un noble de la tribu de los Banu `Abs y de la esclava Zabiba, obtenida por éste después de una razzia emprendida contra otra tribu. Antár muestra desde joven una fuerza casi hercúlea y gran valor, una rectitud moral acorde a la fe musulmana y la sensibilidad y oficio para improvisar versos. Durante su niñez y juventud, Antár se desempeña como pastor, su función como esclavo dentro de la tribu consiste en cuidar y llevar los camellos a pacer. Enamorado de su prima Abla, Antár sufre porque sabe que su condición de esclavo lo aparta de ella. Al intentar ser reconocido como hijo legítimo y elevado por ende al estatus

de noble, su padre se ofende y rehúsa, por lo que Antar opta también por el exilio. El personaje decide probarse ante los demás y pasa por una serie de eventos tras los cuales consigue hacerse de su caballo Abjar y de Dhami, un sable forjado a partir de un meteorito. Luego de volver a salvar a su tribu, y ser reconocido por su padre, aspira a casarse con Abla. Sin embargo, el padre de ésta no está dispuesto a dejar que se case con él, por lo que Antar debe afrontar numerosos obstáculos más. Cuando por fin se da el matrimonio, Antar es alcanzado por la flecha envenenada de un enemigo ciego y, aunque se sabe muerto, no quiere morir sin haber vuelto a su país. Durante el trayecto, él y su tribu son acosados por enemigos que no se atreven a atacar hasta confirmar si Antar se encuentra con ellos, y cuando saben que éste está malherido, Antar decide contenerlos siendo vestido con su armadura y montado sobre su caballo —a la manera del Cid Campeador, de acuerdo a su leyenda—. Ya muerto, permanece inmóvil sobre su corcel y los enemigos no se atreven a hacer nada, lo que da tiempo a su tribu para escapar. Luego, su cuerpo es recuperado y se celebran sus funerales.

### Consideraciones sobre la poesía árabe-persa y su relación con la mística sufi

Antar fue un poeta preislámico del siglo VI, mientras que el poema épico que relata sus aventuras data del siglo XIII (Dover, 1954); los *Cantos del Hoggar*, por otro lado, provienen de la tradición oral de los Tuareg y no fueron compuestos en árabe sino que provienen de la lengua tamahac; su traducción a una lengua occidental, que también fue primero al francés, se debe a Angéle Maraval-Berthoin, y fueron publicados por primera vez ya en pleno siglo XX. De acuerdo con Vera Yamuni Tabush en el prólogo a la edición mexicana de los *Cantos del Hoggar*, éstos provienen de la tradición oral y no fueron escritos sino hasta finales del siglo XIX; Yamuni Tabush también menciona que Mussa-ag-Amastán, fue un personaje histórico, un jefe de varias tribus Tuaregs que debió someterse al general francés Françoise Laperrine en 1904, es decir, se trata de un momento histórico relativamente reciente. Este dato, aunado al carácter épico y por momentos fantástico del poema, da pie a conjeturar que acaso el nombre del personaje histórico podría haber remplazado a otro en los *Cantos del Hoggar* durante el proceso de la escritura y/o el de su traducción.

Cualquiera que sea el caso, la asimilación del personaje histórico y el literario finalmente es una coincidencia más entre ambos textos y, considerando el hecho de que el primer personaje es sumamente antiguo y el segundo relativamente nuevo, la similitud de las anécdotas referidas en los respectivos textos deja inferir la prevalencia notable de una tradición en cuanto a temas y formas —por no mencionar una forma de vida como la de las tribus nómadas—, a propósito

de lo cual es necesario decir que en los numerosos momentos en que el poema recurre al discurso amoroso es fácil evocar el *Cantar de los cantares*, por ejemplo, cuando el hablante lírico se avoca a la descripción de la belleza del ser amado o cuando manifiesta su deseo por estar al lado de éste. Es importante señalar que Dover habla de poemas que califica como “antarian”, un término que se puede traducir simplemente como “antarianos”, refiriéndose con ello tanto a los poemas atribuidos a Antara Ibn Shaddad como a una tradición de poemas similares al que relata su historia.

Ante todo, es necesario considerar dos formas de la poesía árabe y persa —sobre todo esta última—: la casida y la gacela, acaso las dos formas más populares de estas tradiciones poéticas, o bien las más conocidas y atendidas por la literatura occidental; la importancia de estas dos formas radica, principalmente, en las implicaciones que guardan respecto del libro de Elsa Cross, y, de manera secundaria, en que el *Sirat Antar* es una casida (Dover, 1954), y, como se verá, en su relación con la mística sufi y en su posterior influencia en la poesía trovadoresca y el *dolce stil novo*. El profesor del Instituto Académico de Cultura Islámica Shamsuddin Elía (s.f.) refiere que la casida nació en Arabia, fue llevada a su apogeo por los poetas preislámicos y se cultivó en la corte abbasí, “aunque también en las cortes provinciales, en Irán” y en la España musulmana, desde donde llegó “a la Provenza y al Languedoc para inspirar la poesía de los trovadores” (p. 1).

Johannes Thomas Pieter de Bruijn, en *Persian sufi poetry: an introduction to the mystical use of classical poems* (1997), menciona que, originalmente, la casida fue un poema de alabanza —un panegírico—, extenso y monorrímo, cuya temática podía ser igualmente religiosa o secular; sin embargo, Gabriel Levin, en su artículo titulado *Seeking a poetics of the Fertile Crescent* (2010), indaga sobre lo que considera tres modelos literarios que define como antiguas formas paradigmáticas: la catábasis, la casida y el arabesco, las tres relacionadas entre sí en la literatura antigua de los países que conviven en el territorio de la Media Luna Fértil, y considera la casida como una “quest ode” (2010, p. 187), es decir, una especie de oda épica, o, mejor dicho, un género que reúne las características que en la literatura occidental encontramos en las odas —el panegírico, sin duda, entre otros rasgos— y en la épica —su carácter narrativo—, con respecto a lo cual es pertinente señalar que el carácter de extenso y monorrímo que de Bruijn atribuye a la casida coincide con el romance castellano. Cabe añadir que la casida está comúnmente conformada por tres partes: *nasibk*, *rahil* y *fakhr* que equivalen al prelude amoroso, la caza y las apoteosis.

La gacela, por su parte —llamada también ghazal, gazel, entre otras maneras—, es, a grandes rasgos, un poema de amor, que, se cree, se desprendió de la casida como un poema independiente que cantaba temas relativos al amor, como

la primavera, el vino, etc. (De Bruijn, 1997). La gacela de la poesía persa, que para el tema que nos ocupa resulta de mayor interés, proviene de la tradición árabe, y en sus inicios se trató de un tipo de poema secular que formaba parte del repertorio de los juglares. En este género, como se mencionó, el amor es el tema principal, sin embargo, éste suele estar conformado por tres actores: el amante, el ser amado y el amor en sí, siendo lo común que el amante sea el hablante lírico y el ser amado sea el ser descrito y el objeto de alabanza; del mismo modo, lo usual es que el hablante fuese masculino y el ser amado fuera femenino. Sin embargo, esto podía cambiar en la gacela persa, en textos en que el ser amado es referido como un hombre joven. Entre algunos de los motivos de este tipo de gacela en que el amado es varón, además de la mención de los sentimientos de deseo y de tristeza, un rasgo característico es que las descripciones de la belleza del ser amado se centran en la cabeza: el cabello, los ojos, los labios o las mejillas, y de entre ellas destaca la mención de la barba.

De acuerdo también con de Bruijn, durante el siglo XII hubo un periodo de tendencias en conflicto en que géneros poéticos como la gacela y el masnaví tuvieron un desarrollo rápido, mientras que la casida, que ya se consideraba una forma antigua y que ocupaba un sitio prominente en la poesía persa, se vio renovado gracias a poetas doctos que incrementaron el uso de vocabulario árabe y emplearon vocablos provenientes de las ciencias y de otras artes. Dentro de tal proceso de renovación, me interesa destacar el desarrollo de la gacela mística: este género, que en un principio fuera secular, fue adoptado por los místicos, si bien las gacelas profanas ya eran más que sólo poemas de amor (De Bruijn, 1997) en tanto que la relación entre poemas místicos y no místicos, del mismo modo que entre otros géneros, parece haber sido constante y recíproca.

A grandes rasgos, la gacela mística no es sino la gacela empleada como alegoría de temas místicos, principalmente el de unión, dado el motivo constante de la relación amante-amado, pero es necesario aclarar que los temas tratados dentro de todo aquello que se puede denominar “poesía mística”, lo cual comprende otras formas poéticas, son vastos y tocan muchos de los mismos temas que previa y constantemente han sido referidos como característicos de los cultos místicos: por ejemplo, en los inicios del siglo IX, ya se había creado un subgénero llamado *zuhdyāt* cuya traducción vendría a ser “poemas de abstinencia”, que trataba sobre la necesidad de prepararse para el momento de la muerte y la vida después de ésta y sobre la manera de hacerlo; estos poemas influyeron en la literatura sufí y, formalmente, fueron una suerte de variación no de la gacela, sino de la casida.

Sumando a la lista de subgéneros y temas de tipo ascético y místico, Wheeler Thackston (1994), señala a Abu'l-Majd Sanâ'î, Attâr y Rûmmî como la primera triada de poetas místicos persas. Este autor menciona que Sanâ'î introdujo la

gacela en su diván como un vehículo para la meditación mística, que dicho rasgo perduró en las gacelas durante los siglos subsecuentes y que se debe a su influencia la introducción del misticismo y el ascetismo en los masnaví, mientras que Attâr, trajo con su poesía un balance entre el misticismo y la narración, que en su obra titulada *Musbîtnâma* traza una progresión del alma a través de cuarenta etapas de reclusión de carácter físico, místico y cósmico, y que en el *Ilâhînâma* plantea el tema de la auto perfección: ascesis, meditación y auto perfección, temas trascendentales, como se ha visto, para la poesía de Cross.

Por último, es preciso mencionar que, tal como se anticipó en el capítulo anterior, antes de los Fieles de Amor y su *dolce stil novo*, desde tiempos antiguos la literatura persa ya se había referido a la Religión del Amor (Lewisohn, 2010), que se encuentra estrechamente vinculada con la mística sufí. La similitud entre lo expuesto en el capítulo anterior a propósito de los Fieles de Amor y los poetas sufíes y la Religión de Amor es mayor de la que podría pensarse en primera instancia: Husayn Ilahi-Ghomshei, traducido al inglés por Leonard Lewisohn, habla del poeta sufí Sanâ'î de Ghazna, el primero, dice, en convertir el amor en un axioma de teología mística individual y un credo religioso personal al mencionar explícitamente al amor como su credo en este fragmento que traduzco al español: “¿Por qué preguntas por mi credo y el linaje de mi fe? / Está claro. Mi credo es *Eros*. *Amor* es mi ley”; Ilahi-Ghomshei menciona también al ya aludido poeta Attâr como un “gran profeta de la Religión del Amor” (2010, p. 79), a Muhyî al-Dîn al-'Arabî —mejor conocido como Ibn Arabî—, poeta andalusí, como uno de los primeros en describir la Religión de Amor en un sentido ecuménico y a 'Umar ibn Fârid, poeta egipcio, como otro de los más grandes poetas místicos.

He mencionado a estos últimos poetas debido a que considero de interés e importancia notar que en los topónimos aquí referidos —Persia, Al-andaluz, Egipto— se mira reflejada la presencia de la poesía sufí y de la llamada Religión de Amor en territorios cercanos a los místicos españoles y a los poetas del *dolce stil novo*, en un periodo de tiempo que a grandes rasgos abarca los siglos XII y XIII. A ello debo añadir que Giraut de Borneilh, a quien Joseph Campbell considera como el primero en unificar *eros* y *agapê*, y que sentó el precedente del concepto de amor de los poetas del *dolce stil novo*, de acuerdo a Martín de Riquer (2012), pasó un tiempo indeterminado en la corte del rey de Castilla y, más tarde, participó en la Tercera Cruzada acompañando a Ricardo Corazón de León, lo que reafirma la tesis de Campbell a propósito de los temas místicos y amorosos “importados” por trovadores que participaron en las Cruzadas. Campbell afirma también:

La época en que surgió la poesía trovadoresca fue la misma en que tanto en España como en Sicilia y en el Oriente Próximo, todo ello bastante cerca de las

cortes provenzales, floreció el movimiento sufí, “la tradición mística del Islam, poderosamente influida por la de la India”, lugar donde, a su vez, en este mismo período, prosperaron “los grandes cultos místicos eróticos” (2019, p. 62)

De Bruijn afirma que la historia de la literatura persa está llena de incógnitas, en especial en lo concerniente a los poetas medievales, si bien menciona que el platonismo tuvo un impacto en la cultura medieval árabe. Considerando este intercambio constante, mutuo y no demasiado documentado, se explica el hecho de que los místicos de diversas culturas hayan adoptado al amor como símbolo y alegoría, por no mencionar el hecho de que sólo a través de símbolos amorosos es posible expresar en palabras la relación entre el ser humano y su creador (De Bruijn, 1997), una experiencia de unión que la poesía mística procura evocar.

### Sufismo, rito de paso y relatos de caballerías

En el capítulo anterior mencioné cómo la metáfora del alma como un castillo, empleada por Teresa de Ávila, podía provenir, entre otras fuentes, de los relatos llamados *Naw diry* de las *Moradas de los corazones* de místico bagdadí Abu-I-Hasan al-Nuri, de los relatos de caballerías o bien ambas. Pues bien, la temática caballescica de matices místicos está también presente en la literatura árabe y persa, con la diferencia de que en los relatos artúricos el aspecto místico destaca más en la búsqueda que conlleva un proceso ascético como es el caso de Perceval y Lanzarote —la búsqueda del Grial y la de la reina Ginebra, respectivamente—, mientras que en la literatura árabe y persa lo que destaca es el combate.

Luce López Baralt (1981), en su ya citado texto sobre la simbología sufí en la poesía de Juan de la Cruz y Teresa de Ávila, menciona cómo el símbolo del castillo está estrechamente ligado al del combate en tanto que éste es de carácter ascético y espiritual: este “combate espiritual”, se concreta como metáfora del Islam, el denominado “caballero espiritual” combate desde el castillo que es alegoría de su alma, “lleno de torreones y circundado de cercos alegóricos” (1981, p. 63). Se trata de un proceso ascético que simboliza la resistencia ante las tentaciones, el combate se libra “contra las fuerzas del mal”, que se manifiestan bajo la forma de “apetitos sensuales” y “vicios” (p. 62). Nótese las similitudes con respecto al *Libro de la orden de caballería* de Ramón Llull en lo que concierne al carácter ascético del caballero.

Tal alegoría se asemeja al del laberinto interno de *La dama de la torre*, en que ambas formas, castillo y laberinto, se unen y fungen como metáfora del proceso ascético, que se corresponde como de lucha y resistencia en el primer caso y de búsqueda en el segundo. Esta doble forma nos remite a su vez a los modelos de Apolo y Orfeo mencionados en el primer capítulo, en que el proceso ascético y el rito de paso, explícitos e implícitos, es combativo en el caso del dios y de búsqueda

da en el caso del poeta, así como en el de Inanna. Aunque en *El diván de Antár* el proceso resulta muy afín al visto en *La dama de la torre*, resulta significativo el hecho de que en los *Cantos del Hoggar*, dada su importancia hipo y paratextual, sí tenga lugar un combate.

Ahora bien, este caballero espiritual islámico se enfrenta a las tentaciones que le presenta Aminadab, es decir, el demonio, adversario del alma, quien es mencionado en la primera parte del *Cantar de los cantares*: “Mi deseo me llevó sin saberlo hasta los carruajes de Aminadab” (*El cantar de los cantares*, 2009, p. 19) y en la lira cuarenta —la última— del *Cántico espiritual*:

Que nadie lo miraba,  
Aminadab tampoco parecía,  
y el cerco sosegaba,  
y la caballería  
a vista de las aguas descendía. (De la Cruz, 2010, p. 88)

En esta lira, a decir de Juan Varo Zafra (2008), todo resulta extraño con respecto a las treinta y nueve anteriores, mientras que López Baralt considera que el santo “cita con despropósito el *Cantar de los cantares*” y alude a la explicación del padre Lawrence Sullivan, quien sugiere que la mención de Aminadab puede proceder a su vez de una exégesis de San Gregorio, cuyo comentario “pone de relieve detalles de esta batalla espiritual”, y cita el siguiente fragmento del comentario: “[Aminadab] combatía y turbaba siempre [al alma] con la innumerable munición de su artillería, para que no se entrase en esta fortaleza, y escondrijo de el interior recogimiento con el Esposo” (p. 63).

Aunque la historia de Antár y la de Mussa difieren entre sí y no necesariamente guardan el orden de la casida canónica que señala Levin, es verdad que en ambos casos está presente el tema amoroso, la apoteosis de los personajes y, aunque en ninguna hay una catábasis como tal, es decir, que siga el modelo órfico del descenso, sí está presente el rito de paso: como se mencionó, el primero consigue un sable forjado a partir de un meteorito que se revela ante él por arte de magia al mostrarse como digno de poseerlo —un rasgo muy similar al de la espada Excalibur de los relatos artúricos—, mientras que el segundo, durante su exilio autoimpuesto en el desierto, se enfrenta en un sueño a su propia sombra, que lo conduce a la caverna donde también se enfrenta y vence al monstruo llamado Tanerut, que es descrito como una bestia “negra, grande, como un cebú replegado en una bola de erizo inmensa, con fauces de león que lanzan surtidores de agua hirviendo” y tiene “cuernos de macho cabrío” (*Cantos de los oasis del Hoggar*, 1997, p. 43).

El hecho de que el enfrentamiento de Mussa sea dentro de un sueño no le resta importancia al combate como parte de un proceso ascético ni como rito de paso, en tanto que el sueño implica también un tipo de inmersión en el propio interior. Además, en ese sueño, Mussa se enfrenta primero contra su propia sombra, y es ésta quien lo conduce después a la gruta; tras matar al monstruo, Mussa comprende que no puede matarlo del todo, ya que el monstruo es el mal y el mal debe existir siempre, por lo que en efecto ocurre una transformación en él, es decir, dentro del sueño adquiere un conocimiento que antes no tenía.

En cuanto a Antár, he señalado su similitud con Heracles en cuanto a su fortaleza física, sin embargo, es de destacarse que se trata también de un poeta y que su gesta, cuyo motivo es el amor, tiene por objeto el matrimonio con Abla, en cuyo caso resulta una figura asimilable a Orfeo, acaso más a la variante medieval del personaje, en tanto que también es un caballero, cuya comparación viene a cuento en tanto que en efecto existe una relación entre Antár y los relatos de caballerías: Shamssudin Elía (s. f.) califica al *Sirat Antár* como una novela de caballería, mientras que la tesis del antes referido artículo dividido en dos partes que Cedric Dover dedica al personaje de Antár es que este personaje pudo haber influido en el relato de caballerías occidental: Clouston (1881) citado por Dover, así lo sugiere, y Herder (1803) referido por el mismo autor, afirma que las costumbres más refinadas de la caballería fueron llevadas a Europa por los árabes, por lo que la influencia no fue sólo literaria. Por su parte, Dover, llama a Antár “The Father of All Knights” (p. 42), y específicamente, aludiendo a que se trata de un personaje de raza negra, lo denomina como el “Black knight”.

El mismo autor describe el *Sirat Antár* como “a fascinating combination of love, pastoral gentleness and revengeful violence” (p. 47), todos ellos atributos característicos de los relatos de caballerías, y afirma:

It is far from improbable that the famous Arabian Romance of Antár furnished the model for the earliest of the regular romances of chivalry which were current in Europe during the Middle Ages; indeed a comparison of incidents with others found in the so-called Gothic Romances will show some very striking parallels, sufficient of themselves to lead to this conclusion. (p. 49)

El hecho de que Antár, en calidad de personaje épico, haya podido influir en la configuración de los relatos de caballerías europeos no es insólito, en tanto que han existido afinidades entre mitos y relatos populares anteriores a este tipo de literatura: baste recordar la tesis de Vladimir Propp a propósito del tema; incluso es viable asumir que la referida semejanza entre la muerte de Antár y la del Cid, que nada tiene que ver con la realidad del personaje histórico que fue

Rodrigo Díaz de Vivar, bien puede ser una muestra clara de ello, y así mismo cabe preguntarse si existe o no una relación entre el Antar literario y el personaje de Mudarra, moro y bastardo, del romance de *Los siete infantes de Lara*, recogido en el *Romancero Viejo*.

## La tradición elegíaca

En *El diván de Antar* de Elsa Cross, al igual que en *La dama de la torre*, se aborda el tema de la muerte del ser amado, o, mejor dicho, a diferencia del libro tratado en el capítulo anterior, se centra en este tema. Para Ilse Díaz Márquez (2019) *El diván de Antar* “se conforma como un prolongado canto amoroso dirigido hacia un amado esquivo, que se diluye ante la voz amante que desea tocarlo o detenerlo” (p. 194). En este sentido, el poema ciertamente se constituye como una búsqueda del ser amado más allá de la muerte, una búsqueda que, como en *La dama de la torre*, es interior.

Como punto de partida, es importante considerar que *El diván de Antar*, pese a que la autora desconociera al personaje al momento de escribirlo, parece guardar una estrecha relación con el personaje homónimo, acaso por su afinidad con los *Cantos del Hoggar* que Cross sí había leído como demuestran el epígrafe y las notas al ensayo de Deniz. Para ser precisos, *El diván de Antar* se constituye como el canto de un hablante lírico femenino que evoca y lamenta la muerte de su ser amado, lo que resulta de una gran similitud con las historias de Antar y Mussa y vuelve a su hablante lírico identificable con las figuras femeninas de Abla y Dassina, más aun con la segunda en tanto que en *Los cantos del Hoggar* Dassina toma la palabra en los párrafos finales tras la muerte de Mussa.

Ante el hecho de que el libro es, a muy grandes rasgos, un lamento, es importante ratificar el título provisional mencionado por la poeta, que incluía el nombre de Adonis. Es sumamente significativo que el título “*El diván de Antar*” sea prácticamente paralelo a “*Los poemas de Adonis*”, siendo que lo que cambia en primer término es el matiz grecolatino por el orientalizante, dicho lo cual se vuelve más evidente la relación del poema con la tradición elegíaca, un dato destacable en tanto que críticos como Giorgio Agamben (2016) consideran la elegía —y el himno, como polo opuesto— como una forma de poesía órfica, y es necesario tener en cuenta que, a propósito de la poesía elegíaca, la figura de Adonis se encuentra en el poema inaugural de dicha tradición —para la literatura occidental—, dado que el *Lamento por Adonis* del poeta Bión, es considerado la elegía por antonomasia. Este lamento tuvo una repercusión “demostrable” de acuerdo con Leonor Hernández Oñate (2018) “en la formación del nuevo concepto trágico-patético del eros” (pp. 85-86), concepto que es “central en la

poesía de influencia petrarquista en que el amor es constantemente idealizado y frustrado” (p. 86).

Raymond Kania, en su artículo *Orpheus and the reinvention of bucolic poetry* (2012) aborda el vínculo entre la poesía bucólica y la elegía, y cómo ambas formas convergen en la figura de Bión no sólo por ser el autor de la elegía mencionada sino porque, de igual manera, su muerte es objeto de llanto en el *Lamento por Bión*, que algunas fuentes consideran de autor anónimo y otras atribuyen a Mosco de Siracusa. De acuerdo con Kania, en este último poema Orfeo figura como el único posible predecesor adecuado para Bión, quien además de poeta es pastor. En el texto, Eco es pareja de Bión así como en el *Lamento por Adonis* la pareja de éste es Afrodita, quien en un momento dado toma la palabra dentro del poema. Kania apunta además que la vinculación de Orfeo con la poesía bucólica deviene del rasgo más significativo del personaje: el poder sobrenatural de su música, motivo del cual parece derivar el tópico, elegíaco y animista, de la falacia patética, en que los dioses, la naturaleza o el cosmos mismo lloran al difunto —tópico también relacionado con el mito de Deméter, como se mencionó en el capítulo anterior—, y que Robert Ernst Curtius (1955) clasifica dentro de la “tópica de la consolación”.

Para Kania, Bión, aun siendo considerado como un poeta bucólico menor, marca el inicio y la consumación del lamento como género, primero como autor y luego como personaje, al establecer la característica de que un personaje se vuelve hablante lírico y exprese su lamento en el transcurso del poema. Este rasgo convierte al personaje que se lamenta en un personaje órfico, es decir, una figura similar a Orfeo, aunque con sus limitantes:

As he does with Bion *Boukolos*, the speaker figures himself as a character within the bucolic world, though in a more modest guise. He, too, is a singer for whom Orpheus is a model; but Orpheus is for him a limiting model whose powers and achievements —themselves limited or incomplete— cannot be matched (2012, p. 672)

El género es perpetuado por las *Églogas* de Virgilio, que retoman el singular equilibrio entre la esperanza y la pena, así como entre habilidad del cantor y la impotencia ante la muerte. Hernández Oñate considera que debido al momento histórico en que vivió —entre la segunda mitad del siglo II y finales del I—, Bión hizo de “puente” entre la poesía griega y la latina, aunque hasta ahora sólo haya sido tomado como “un famoso propagador de la poesía bucólica” (2018, p. 90).

Desde esta perspectiva, Bión, como autor del *Lamento por Adonis* y como personaje del *Lamento por Bion*, constituye una figura fundacional muy concreta o, si

se prefiere, una suerte de eslabón perdido entre la figura de Orfeo y los poetas posteriores —a partir de Virgilio— que unen la tradición elegíaca con la bucólica y que Kania denomina directamente “Orphic singers” (2012, p. 678), entre cuyas obras es congruente clasificar *El diván de Antar*, ya que el libro se configura como un lamento por la muerte del ser amado, y Antar, involuntariamente aludido por Cross, es, en su historia, un pastor y poeta; en la versión de Lamartine incluso se menciona que ‘Antar “semblable à Achille se délassant avec sa lyre” (1863, p. 85), en cuya traducción ya se denota una identificación entre Antar y un personaje mitológico griego que, aunque no se trate de Orfeo, aparece con el atributo de la lira.

### Amor y lamento

Aun en tradiciones y movimientos literarios posteriores, la poesía elegíaca ha conservado determinados tópicos y motivos, algunos de ellos de cuño “órfico”, a propósito de lo cual es conveniente mencionar el género del *plan*, que pese a pertenecer a la poesía trovadoresca resulta de interés. El *planh*, en cuyo nombre es fácil identificar el planto medieval, es el nombre del género trovadoresco dedicado al lamento.

Aunque la temática de este género resulta obvia, destacan los numerosos rasgos típicos de la elegía clásica. Leonor Hernández Oñate, en su artículo *Bión de Esmirna y el concepto de amor trágico en dos poetas del Siglo de Oro: Garcilaso y Góngora* (2018), en el que identifica rasgos del poema prototípico elegíaco en textos de los dos autores nombrados en el título, menciona una serie de motivos provenientes del *Lamento por Adonis* entre los cuales figuran la referida falacia patética y una serie de imágenes que Hernández Oñate denomina “bioneas” sobre las que volveré después. Por otro lado, Martín de Riquer (2012) menciona los motivos típicos del *planh*, entre los que destacan la invitación al lamento, la mención del linaje del difunto, la enumeración de las tierras o personas entristecidas por su muerte —una variante de la falacia patética—, el elogio de las virtudes del difunto —que es el motivo principal—, la oración para impetrar la salvación del alma del difunto y el dolor producido por su muerte. Algunos de los motivos mencionados por Hernández Oñate coinciden, muy congruentemente, con otros de los mencionados por Riquer como el lamento de las tierras y personas y la expresión de dolor.

Cabe resaltar el hecho de que, en la minuciosa lista de géneros de la poesía trovadoresca, Riquer dispone el *planh* entre los poemas de tema amoroso, para ser específicos, está colocado entre la *cansó* y el alba. Esta cercanía en la *disposi-tio* cobra sentido si consideramos que la expresión de amor es indisociable del lamento en tanto que el difunto por el que se lamenta en el poema debe ser

amado, sin embargo, es destacable el hecho de que en los orígenes, tanto míticos como líricos, el amor está presente en el mito de Orfeo y en el de la muerte de Adonis. Para Hunter y Fantuzzi (2002), referidos por Hernández Oñate, hay en Bión un particular tipo de estado anímico entre romántico y decadente que luego será heredado por los poetas latinos y empleado en “la construcción del tópico del amor idealizado” (2018, p. 92), por lo que aun si la Religión de Amor fue aprendida o emulada por los poetas del *dolce stil novo* a partir del contacto que los trovadores tuvieron con la literatura árabe-persa, la idealización del ser amado bien podría tener su origen en la misma relación elegía-idilio en tanto que ambos géneros coinciden en el sentimiento de anhelo y en la idealización del ser amado, ya sea por la nostalgia y la separación que la muerte supone, ya por el mero anhelo de estar en su compañía, en cuyo caso cabe añadir que para José Emilio Pacheco (2019), el *Cantar de los cantares* es “relacionable” con el género del idilio. Del mismo modo, las nociones y elementos religiosos de los poemas amorosos como la *cansó* se transmiten al *planh*, como la impetración del alma del difunto, un motivo capital que se encuentra presente en el género elegíaco como se puede comprobar en las elegías de Garcilaso, entre muchas otras.

Con respecto a Garcilaso y a la relación entre el poema elegíaco y la poesía bucólica, el mito de Orfeo y, en general, los motivos amorosos, Hernández Oñate se refiere a las anotaciones de Fernando de Herrera a la *Égloga I* de Garcilaso, donde el poeta sevillano indica que el mito de Orfeo ya era muy popular entre poetas. En esta égloga el mito de Orfeo es referido por medio de la écfrasis: Orfeo y Eurídice, así como Apolo y Dafne, Afrodita y Adonis aparecen retratados en los bordados de las ninfas. Esta autora menciona rasgos del *Lamento pro Adonis* presentes en la égloga de Garcilaso en función de esta alusión al mito de Orfeo:

El primer ejemplo de la relación con Bión está en las octavas 16-18, en las que la ninfa Filódoce borda el mito de Eurídice y Orfeo. El escenario es la “fiereza” de la naturaleza, los montes y llanos donde Eurídice huye de Aristeo. Mientras huye, una serpiente escondida en la hierba la muerde. Eurídice, al igual que adonis, es hermosa y su blancura ha sido estropeada por el ataque de la bestia. Palidece, descolorida, y es comparada con una rosa cortada antes de tiempo [...]. También la imagen de Eurídice moribunda recuerda la escena de la muerte de Adonis, pues se refiere a que su alma va saliendo de su cuerpo, lo cual es notorio porque está volviendo los ojos. (p. 96)

Resulta sumamente significativo que el mito fuese popular y que se halle presente en la poesía del toledano, considerando que se trata del poeta que “consagra en España el empleo de la nueva poesía italiana” (p. 94) y teniendo

en cuenta que la influencia “bionea” llegó a Garcilaso, en gran medida, a través de su contacto con la poesía italiana.

Como se puede observar, la relación entre la poesía elegíaca y la bucólica, su relación con una tradición denominada órfica como la llama Elsa Cross, conformada por una larga tradición de poetas o cantores órficos, traduciendo el término de Kania, es rica, compleja y sumamente antigua. Es de relevancia para esta investigación que el género elegíaco sea prácticamente indisoluble del idílico, así como el que ambos estén estrechamente vinculados a la figura de Orfeo.

### La muerte del ser amado en *El diván de Antar*

Los elementos elegíacos e idílicos que se reúnen en *El diván de Antar* son asociables a las distintas tradiciones que convergen en él. El libro se constituye como un canto sumamente heterogéneo, de tal suerte que los elementos idílicos que son asociables al discurso, que es mayormente amoroso, son los que manifiestan una estética orientalizante, mientras que los motivos e imágenes relativos a la muerte son los que más fácilmente se pueden asociar a una tradición grecolatina en un sentido estricto, en tanto que se habla explícitamente de elementos como el río Estigia y, en general, el Hades.

El poema inicia en un ambiente nocturno de rasgos bucólicos: se habla de un “valle umbrío”, de “violetas que recogían la luz bajo los cedros”, y se enfatiza el sonido del viento: un “silbo desbocado” (Cross, 2012, p. 407) que cabalga sobre las nubes; a ello se suman el canto de un estornino que “repite sin pausa su tonada” (p. 408), cigarras “que se encienden en el campo” (p. 409), un sauce y un estanque. Durante el primer canto o primer fragmento del poema, el hablante lírico evoca el tiempo que pasó junto al ser amado:

Vimos tras las terrazas el valle umbrío.  
Y al gusto que dejaba en la garganta el vino azul,  
al salmo que corría entre los dientes,  
[...]  
cedíamos poco a poco  
trayendo a nuestros labios  
los fermentos dulces. (p. 407)

La anécdota que se puede interpretar del poema no es compleja *per se*: se trata nuevamente de una pareja a la cual en lo sucesivo y por concordancia con los modelos hipotextuales de esta doble figura me referiré como la Amada y el Amado, cuyo componente masculino muere. En este primer canto el hablante

lirico evoca un tiempo pasado, como se hace patente en el empleo de verbos en pretérito y copretérito: “vimos”, “oímos”, “cedíamos”. La evocación de un momento agradable en que el sentimiento de amor predomina, se construye con los elementos idílicos citados —el valle, los árboles, el viento, el estanque, el canto del ave y la compañía del ser amado— entre los que figura también el motivo del vino. Sin embargo, la muerte del Amado es ya un hecho y el momento aludido es sólo un recuerdo.

Para el segundo canto, la figura del Amado aparece, pero se revela que tanto éste como el recuerdo evocado son un sueño:

[...]

y en el sueño apareces.

El juego de tus músculos en los remos,

la canoa hiende la quietud del agua,

devora el reflejo de los álamos.

Al aire tu cabello

como un macizo de hierbas aromáticas.

El aire toca tu sien, tu hombro.

En tus pupilas el verde del agua

y de los álamos. (p. 409)

Como se puede observar, la descripción física del Amado, pese a mencionar los músculos y el hombro, se centra en la cabeza al igual que en la variante persa de la casida antes mencionada: los ojos, el cabello.

Para el canto IV, el que lleva el epígrafe de García Lorca, se habla del Amado ya muerto. El epígrafe, recordemos, reza “Mil caballitos persas se dormían / en la plaza con luna de tu frente”, lo que ya alude al sueño del ser amado, que en el poema de Cross como en el de García Lorca es la muerte, esto es, una variante del tópico que presenta al sueño como anticipación de la imagen de la muerte, *somnium imago mortis*.

En el texto del poeta granadino se menciona el cuerpo del ser amado como un “cuerpo fugitivo para siempre”, y se menciona su mirada pálida entre yeso y jazmines. Por su parte, en el poema de Cross se alude al sueño como metáfora de la muerte, el sueño del Amado que es velado por la Amada, y nuevamente los rasgos del ser amado se centran en la cabeza:

Velo tu sueño.

Te envuelven mantos transparentes,

rozan apenas tus párpados

[...]

Desde otra estancia, siento en mí tus ojos que se cierran  
tu aliento—  
como pasar entre tiestos de jazmines de Arabia  
jazmín tú mismo,  
flor de tu raza. (p. 411)

La sensación de la mirada del Amado sobre la Amada aun después de muerto es muestra de la profunda compenetración entre ambos. La voz lírica ahonda en ello:

Tu voz me invade en ecos cada vez más profundos,  
reverbera en la yema de mis dedos,  
en mi pecho se extiende  
como ondas circulares en el agua.  
Y en esas ondas tu sueño, pues ya duermes. (p. 411)

La descripción, que se asemeja y se confunde con el pulso mismo de la hablante lírica, se contrapone a la fugacidad y la calidad de esquivo del Amado que mencionaba Díaz Márquez, ya que mientras la Amada sigue sintiéndose unida al amado, éste se diluye, no como agua, sino como arena, un motivo acorde a la estética orientalizante que luego reaparecerá. A su vez, esta reverberación de la voz y la presencia del Amado resulta muy semejante la que ocurría en *La dama de la torre*, es decir, al eco que la dama cautiva buscaba reconstruir en aquellos corredores desolados de su laberinto interior; el eco de la música del caballero citarista que tañía el espíritu y el cuerpo de la dama, cuyo paralelo se halla en *El diván de Antar* en tanto que en el canto XXIII el amado muerto es referido también como caballero: “Oscilación del sueño taciturno. / Ya mira al caballero apoyado en su espada” (p. 437), presumiblemente, un caballero Tuareg, émulo de Mussa e, indirectamente, de Antar.

Un detalle importante de este canto, que acentúa el paralelismo con el caballero citarista, es que el amado es comparado con un profeta al que a su vez se identifica con el *Axis Mundi*:

Como un profeta,  
como un danzante ebrio  
  giras hasta el amanecer  
apuntando al cielo y a la tierra,  
y tu cuerpo,  
  eje del infinito,  
es morada del relámpago.

En mí palpitan tus muchas almas. (p. 411)

Con la mención de sus muchas almas, queda implícito que el personaje, de quien en el canto XV la hablante califica su “pelo encrespado” como de asceta errante” (p. 425), es un individuo que ha reencarnado en numerosas ocasiones, y por ende se le atribuye la cualidad de ser equivalente un “hombre perfecto”, y ante tal posibilidad, la relación Amado-Amada resulta paralela a una relación maestro-discípulo; el estado superior del Amado explica el hecho de que continúe “unido” a la Amada después de haber muerto y esto propiciará posteriormente su descenso, figurativo también, y la superación de su propio rito de paso.

De tal suerte, las almas del Amado y la Amada siguen compenetradas aun después de su muerte, y esto es significativo en tanto que, a la vez y al igual que en *La dama de la torre*, la muerte del ser amado, el duelo, implica la muerte simbólica de la Amada. La unión de las almas se expresa como la unión de sus alientos, en medio de dos fragmentos que confirman la muerte del Amado y que retoman el motivo de la tierra, en forma de arena en la alusión a su lecho mortuario, y como arcilla que, con un matiz cristiano, recuerda la naturaleza finita del ser humano:

Tu rostro se vuelve arcilla,  
  máscara de la muerte.

Hilos finísimos ligan nuestro aliento.  
Al fondo de tu sueño,  
en su lecho de arena,  
se aquieta la conciencia [...] (p. 412)

La muerte del Amado se revela, pues, como un evento inevitable, y el flujo de arena se entrelaza con la imagen de la deriva: “mientras tu sueño sigue / ya inmóvil en su fondo, / ya fluyendo a la deriva” (p. 412): este flujo de arena, que a su vez simboliza el del tiempo, desemboca en una deriva, es decir, un territorio desconocido, una suerte de limbo, donde ahora radica el Amado, y entre el flujo

y su desembocadura, en la contraposición de la quietud del fallecido y su partida inminente, se configura el tópico denominado *vita flumen*.

### Elementos bioneos en *El diván de Antar*

Más allá de la relación debida a su título y al hecho de que el poema se instale dentro de la tradición elegíaca, en *El diván de Antar* están presentes elementos de aquéllos que Hernández Oñate (2018) califica como bioneos, es decir, que figuran originalmente en el poema de Bión, y que ella identifica en la poesía de Garcilaso y la de Góngora; de los once elementos enumerados por ella, al menos cuatro, sumamente significativos, tienen presencia en el poema de Elsa Cross: la evocación del último contacto entre el Amado y la Amada, los motivos florales, la imagen del Amado muerto y la imagen del amor que se eleva volando, entre otros que son asimilables.

Algunos rasgos fundamentales del lamento como género poético como son la agonía del difunto, la desesperación o duelo de quien enuncia el lamento y la imagen del último beso de los amantes, son imágenes bioneas *per se* (Hernández Oñate, 2018). De tal suerte, la evocación de la compañía del Amado en el espacio bucólico de los primeros dos cantos, ya referidos, pueden tomarse como formas derivadas del último beso en su calidad de “último contacto” o de su evocación como momento de intimidad.

Con respecto a la imagen de la agonía del difunto, es llamativo que no sea mencionada en el poema, como tampoco se especifica la causa de su muerte; antes bien el texto da un salto del recuerdo de la compañía del amado a su muerte como un hecho consumado y lo que le sigue, de forma paralela a *La dama de la torre*, en que importa la muerte del caballero citarista como un hecho y lo que conlleva al provocar la búsqueda de la dama cautiva. Sin embargo, una imagen que sí se presenta es la que plasma el momento en el que el amado, con el rostro cubierto por un velo, acaba de morir.

Además del gesto animista implícito y esencial de la falacia patética, en el *Lamento por Adonis* hay una afinidad con el mito de Deméter que se puede adjudicar a determinadas características atribuidas a la figura de Adonis —similares a las de Dionisos— en el culto mencionado en el capítulo anterior, de forma tal que con la muerte de Adonis mueren las flores, como menciona explícitamente el lamento: “Todas las cosas han muerto con él, como ha muerto él mismo, y también se han secado las flores” (Bión, 2006, p. 60); también se dice que “Están mudas las montañas, vagan las vacas junto a los toros, lloran y no quieren pastar ya” (p. 71); en *El diván de Antar*, hay una identificación del ciclo de vida y muerte con la vida vegetal: “hablan / criaturas que nutren ya su propia muerte, / la

contienen en sí, / semilla alada.” (Cross, 2012, p. 413) —un rasgo, por cierto, muy usual en la poesía de García Lorca—. En el mismo tono de las formas de vida que mueren junto con el ser amado, otra imagen del *Lamento por Adonis* es la descripción física del luto de Afrodita, cuya belleza, de acuerdo con el poema, muere con él; en el poema de Cross, la muerte y el dolor de la Amada se expresan aunados en el hecho de que la hablante lírica —como en *La dama de la torre*— muere simbólicamente con el amado:

De cuántas maneras muere para uno  
lo que ha amado.  
De cuántas formas uno mismo muere. (Cross, 2012, p. 422)

El fragmento anterior proviene del canto XIII, pero esto ya ha sido planteado en el poema desde el canto V: “Lecho donde dormimos juntos sin tocarnos” (p. 413), en un fragmento que menciona los “Palacios de la muerte”.

Del mismo modo, el texto de Cross incurre en motivos florales y metáforas de tipo vegetal: en el poema de Bión, la vida de Adonis es representada como la rosa, el amor de Afrodita se escapa volando como un sueño y sus lágrimas se convierten en anémonas, mientras que la sangre de Adonis se transforma en rosas. En el poema de Cross existe un entrecruce de esta imagen en el canto XVII: “la flor más pura de su sangre / convertida en anémonas” (p. 428), a la vez que existe una secuencia de motivos y metáforas vegetales que atraviesa varios de los cantos: en el canto V la hablante lírica establece una al hablar sobre sus sentimientos, que no mueren con la muerte del Amado:

Sentimientos afloran a la superficie  
negándose a ser sepultados para siempre,  
brillando al sol,  
volátiles—  
como el tulipán de África  
lanza a la aventura sus semillas; (p. 412)

El símil de los sentimientos de la Amada como un tulipán de África, en el que resuena la comparación del Amado con el jazmín —“jazmín tú mismo, / flor de tu raza—, en el canto X encuentra su paralelo con respecto a los pensamientos: “Mis pensamientos son a ti / como altas buganvillas abrazadas a un pino” (p. 419). Los sentimientos que surgen de bajo tierra, como flores, y los pensamientos, también asimilados con flores se sitúan más arriba, ascendiendo sobre el pino, y para el canto XXIV, éstos continúan ascendiendo, ahora comparados con aves:





fora animal del zumbido, provoca un efecto poderoso y singular en el personaje lírico: deshace las imágenes y anula el tiempo, lo devora, según suscribe el poema, con su capacidad infinita de compresión, como una suerte de agujero negro.

Ahora bien, el canto del fragmento antes citado no manifiesta un poder destructor, sino que aquello que deshace es la apariencia, un acto que supone una iniciación y que será crucial para la catábasis de la Amada. Cabe subrayar la importancia que aquí cobra lo sonoro: la vocal es una forma en que se manifiesta la voz del Amado, que aun después de muerto resuena en la Amada y que constituye un vínculo con éste, y que luego de haber deshecho las apariencias le confiere un poder creador que aparece cargado de un matiz demiúrgico:

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

[...]

Si brotan tus hilos de mis dedos,  
si soy yo quien da forma a tus criaturas,  
¿cómo no puedo deshacerlas? (p. 417)

El fragmento anterior pertenece al canto IX, en el que se interpela a Maya, nombre que a la vez designa a la diosa Madre y principio creador de la mitología hindú, y a un concepto fenomenológico que se puede interpretar como una ilusión o bien una realidad aparente, sensorial, que no necesariamente “es” la realidad verdadera. En *La realidad transfigurada* (1985), Elsa Cross explica: “En la filosofía Vedanta, donde se da también una separación entre la realidad primordial (Brahman) y apariencia (Maya), vemos que el dolor, al igual que el placer, tienen existencia sólo en el mundo de Maya” (p. 94); Mircea Eliade dice al respecto: “El mundo, concretamente el que se percibe en la experiencia humana, es una multiplicidad en un constante devenir; es un creador de formas infinitamente numerosas. Sin embargo, este mundo, es decir, el Cosmos entero, según la metafísica vedantina no puede ser más que una “ilusión”, salvo que sea la proyección de una “magia” divina; pues la única susceptible de ser pensada es el ser” (2013, p. 20). De tal suerte, esta sílaba es identificable con la sílaba OM, que tiene el valor de Escritura sagrada y de fórmula mágica y es a un tiempo, según Eliade (2013) “la realidad simbolizada y el signo” (p. 157), y “encarna la esencia del Cosmos en su totalidad” (p. 61).

Esta capacidad de crear de la Amada, similar también a ciertas habilidades chamánicas, se asemeja al poder denominado *himma*, que indica una concentración de energía espiritual y que le era atribuido, desde una perspectiva esotérica de su figura, a Salomón, que era capaz “de dominar la Naturaleza y cambiarla a voluntad” (Izutsu, 2019, p. 273). Toshihiko Izutsu explica que es un acto similar al de imaginar, con la diferencia de que sólo un “conocedor”, es decir, el equivalente a un *siddha* en la mística hindú o un “hombre perfecto” en el sufismo, es capaz de producir en el mundo exterior aquello que ha imaginado; sin embargo, Izutsu añade que, según Ibn Arabi, Salomón no tenía la capacidad de crear —*himma*— sino apenas la de mandar —*amr*—, y el efecto se producía por voluntad de Dios, es decir, Salomón era una suerte de intermediario, como en el poema son hilos ajenos los que brotan de los dedos de la hablante lírica y son las criaturas de alguien más las que ésta crea, concretamente, son los hilos y las criaturas de Maya, una característica, por demás, análoga a la de la sibila..

Esta cualidad, provocada en la Amada por influjo de la vocal, es decir, de la voz o presencia del Amado, constituye una forma de despertar espiritual que marca el inicio de un proceso de evolución espiritual o de auto trascendencia; otro de los efectos posteriores del mantra es la aparición de palabras grabadas en el pecho del personaje lírico: como en la “Gacela del amor imprevisto” de Lorca el hablante lírico menciona “Yo busqué, para darte, por mi pecho / las letras de marfil que dicen siempre” (García Lorca, 2010, p. 11), que implica un voto, la Amada de *El diván de Antar* menciona “¿Quién grabó en mi pecho estas palabras?” (Cross, 2012, p. 452), lo que indicará no sólo una transformación en su ser, sino en su relación con el Amado. Así mismo, estas letras grabadas en su pecho toman un matiz de mensaje escrito que es un llamado del Amado.

### Catábasis y autotrascendencia

El rito de paso por el que atraviesa la Amada de *El diván de Antar* se asemeja en más de un aspecto al que atraviesa la dama cautiva en *La dama de la torre*: en *El diván de Antar* esta búsqueda se manifiesta en un descenso simbólico hacia el propio interior que acusa un notable matiz de proceso ascético yogui. Un elemento decisivo y común a ambos libros que propicia que la superación de este rito se perciba como un proceso de renacimiento, más allá de las implicaciones del rito de paso *per se*, es que los personajes líricos, la dama cautiva y la Amada respectivamente, asumen la muerte del ser amado como su propia muerte: así como Gilgamesh ve el anuncio de su muerte al morir Enkidu, y la muerte de Eurídice precipita la de Orfeo (García Gual y Hernández de la Fuente, 2015), con la pérdida del Amado muere una parte suya. Aunque estos elementos ya han sido abordados en el capítulo anterior, se encuentran presentes en un mayor

grado de desarrollo en el poema que ahora nos ocupa, de tal suerte que una lectura de *El diván de Antár* desde esta óptica permite una mayor comprensión de *La dama de la torre*.

En *El diván de Antár*, el duelo de la hablante lírica se configura como una catábasis de rasgos explícitos, como se hace patente desde el momento en que la Amada se ve arrastrada hasta el reino de los muertos al asumir, con la del Amado, su propia muerte, según suscribe el canto V:

Y mi muerte toma tu rostro  
como el de un ángel.  
La tregua se prolonga un poco más.  
Salideros del sueño, puertas  
a los recintos de mármoles oscuros.  
Palacios de la muerte.  
Lecho donde dormimos juntos sin tocarnos. (Cross, 2012, p. 413)

De manera previa al fragmento citado arriba, se alude en este mismo canto a diversos elementos del Hades grecolatino; además de los “recintos de mármoles oscuros”, que se repiten como “mármol negro” se mencionan las aguas del río Estigia:

Se abren las puertas a los recintos de mármol negro.  
Suelos reflejantes.  
Así las aguas de la Estigia  
devuelven la imagen sólo por un momento  
antes de devorarla.

Mujer sin sombra.  
¿O sólo sombra muda, sin substancia?

Sentimientos afloran a la superficie  
negándose a ser sepultados para siempre [...] (p. 412)

En contraposición a la muerte del Amado, que la ha llevado a este estado y espacio de muerte, serán los sentimientos los que guíen a la Amada hacia la salida y hacia su resurrección simbólica. La imagen del Amado, muerto, y la imagen de ambos como pareja se interna en el espacio de la muerte, pero los sentimientos, plasmados como flores nacientes, se rehúsan a permanecer muer-

tos, es decir, hay en ello un connato de esperanza o voluntad por regresar a un estado y espacio de vida.

También se retratan diversos momentos del trance por el que atraviesa el personaje lírico durante su estancia en el espacio de la muerte que ha planteado. En el canto XXI, la voz lírica dice: “Penetré por ese velo, / crucé el umbral / dejándolo todo a cada paso” (pp. 434 - 435). En este fragmento, además de que el empleo de verbos como “penetrar” y “cruzar” denota un proceso iniciático, destaca el motivo del velo, primero, por ser, como metáfora de una separación entre la vida y la muerte en calidad de espacio y estado, el velo que cubría el rostro del Amado, en cuya muerte la Amada penetra también, y en segundo término porque éste, en relación con el mantra del canto VII, es el velo de Maya, que en la tradición filosófica hindú designa a la representación de la realidad que percibimos mediante los sentidos y al que Schopenhauer se refiere en *El mundo como voluntad y representación* (1819). La primera connotación del velo, pues, se asocia con la primera rama de la tradición lírica órfica, la concierne a la búsqueda del ser amado más allá de la muerte, mientras que la segunda implica a aquella que indaga sobre el misterio de la existencia.

En cuanto a otros fragmentos que aluden al trance que atraviesa la Amada, el siguiente, del canto XXII denota la resolución del personaje, que avanza sin detenerse:

Sin mirar hacia atrás,  
sin recoger lo que ha caído de las manos,  
cruzar esos umbrales  
en tanta soledad como no la hay  
en ningún desierto,  
en ninguna cámara de espejos. (p. 436)

A nivel intertextual, el proceso de atravesar en soledad diversos “umbrales” —en plural— evoca el mito de Inanna y los siete umbrales que debe atravesar en su viaje al Kur, mientras que el desierto, en el que no se encuentra tanta soledad es eco del que atravesara, descalza y en andrajos, la dama cautiva en *La dama de la torre*. Algo similar ocurre en el siguiente fragmento, del canto XXIII, en que la errancia del personaje por los cementerios, el abandono de sí y la pérdida de la percepción del tiempo, que denotan la intensidad del sufrimiento por su duelo, se asemejan al proceso de la dama cautiva:

Recorro los cementerios.  
Nada queda de mí ni en mi propia memoria.  
Todos han muerto en mis entrañas.  
El alba desamarra sus corceles.  
Miro fija mi campo de cadáveres.  
Si es noche o día no lo sé,  
he degollado al Tiempo,  
danzo sobre su cuerpo blanco. (p. 437)

No obstante, el fragmento no se refiere explícitamente a una pérdida de la percepción del tiempo, sino su aniquilación por parte del personaje lírico, un tiempo que ya había sido “devorado” por el efecto del mantra en el canto VII, pero que también, en el mismo canto, había sido alterado por el abrazo entre el Amado y la Amada: “En nuestro abrazo el tiempo revierte su flujo” (p. 415). Recordemos que, tras su muerte, la Amada aún percibe en sí la presencia del Amado, que este hecho es lo que conduce a la hablante lírica a impetrar a Maya para encontrar al Amado, cuya imagen ha sido eliminada con su muerte, disuelta como arena, pero cuya presencia persiste más allá de la realidad aparente o perceptible a través de los sentidos. Cabe añadir, con respecto a lo anterior el siguiente fragmento —del canto XVIII—, en que la anulación del tiempo y el desmontaje de una realidad que se manifiesta como ilusoria se reúnen en una nueva comparación con una flor:

Se extingue el tiempo.  
Como una flor  
abierto,  
desgajado como un fruto,  
vencido,  
vulnerado,  
el tiempo—  
huellas de una gacela  
que jamás existió. (p. 429)

La primera impetración a Maya figura en el canto IX, donde la hablante lírica se cuestionaba sobre los hilos y las criaturas que parece crear pero que no son suyos. En el canto XIV, la voz lírica se dirige a Maya de nueva cuenta. Si Maya es, como se dijo, la apariencia, aquí se manifiesta como una ilusión, en tanto que la Amada, provocada por el deseo y el duelo, constantemente imagina, en un sentido radical de la palabra, al Amado:



Este juego de espejismo-ciudad, que en el poema es referida por sus torres y palmeras, y por el llamado a la oración que se escucha en la distancia, entre algunos otros rasgos como el frescor de sus pozos y el ladrido de sus perros —que nos remite a “Montsegur”—, es significativamente paralelo al de espejismo-Amado, en tanto que la ilusión de su existencia se construye sobre y debido al vacío que ha dejado: “En ausencia / eres tú mismo este desierto” (p. 427). Sin embargo, cabe señalar las particularidades: mientras que a Orfeo se le impone la condición de no mirar a su esposa hasta haber vuelto a la superficie, a la Amada de *El diván de Antar* busca contemplar al amado al que aún siente cercano sin conseguirlo.

La catábasis, como se dijo, se manifiesta como un proceso simbólico: el descenso de la Amada es hacia su propio interior, que es propiciada por el sonido de la sílaba que resonaba anteriormente, es decir, nuevamente es la palabra por la cual una forma de abismo “se abre”. En el canto XVIII se hace patente que el sonido, como sílaba o palabra entonada, esto es, el canto, hace posible que la Amada “penetre” en su propio interior. En dicho canto el sonido es referido, de manera semejante al Génesis, como creador de luz, una luz que permite penetrar en las tinieblas, y tras cruzar dicho umbral, la hablante lírica se encuentra con recuerdos de vidas pasadas, en consonancia con las muchas almas atribuidas anteriormente al Amado:

[...]

Rumor penetrando en la penumbra.

Y de la masa intangible de sonido

se crea la luz—

Día a medianoche

—y los ojos cerrados.

Un día después

tanto pasó por dos cuerpos mortales.

Multitudes que asedian,

recuerdos de vidas

innumerables.

Como si hubiera convocado a los muertos,

como si esperara oír sus voces.

cuando me han perseguido mariposas nocturnas

y las sirvientas gritaban

“Ánimas, son ánimas que suben”,

Así parecen

caras,

lugares de otros tiempos.



La cualidad de “hombre perfecto” del Amado y el despertar espiritual que provoca en la Amada, es decir, la “apertura” de su conciencia, como se anticipó, propician la superación de su catábasis, en cuyo trance, tal como en el viaje de Dante, tiene lugar una revelación, que además es de tipo órfico, en el entendido de que alude a la teogonía y a los preceptos de dicho culto: para el canto XXIV, el penúltimo del poema, tiene lugar una visión:

[...]

Desconocido su lenguaje.

Un huevo de luz irrumpe en la sombra,

un tigre con las fauces abiertas,

una vía despejada,

como un camino blanco alumbrándose solo.

[...] (Cross, 2012, p. 440)

El huevo de luz que aquí se menciona, según la teogonía órfica —y ésta es una de las principales diferencias con respecto a la de Hesíodo—, es engendrado por el tiempo, también llamado Éter, es decir, un tiempo de tipo apolíneo y no uno caótico, y de él nace el dios Fanes, el Primogénito, anterior incluso a Urano y a Cronos, que constituye el principio generador de todas las cosas y a partir del cual nacen los demás seres son creados (Bernabé, 2003). Fanes, quien es considerado una síntesis de todos los seres vivientes, tiene múltiples nombres y está vinculado también con la figura de Dionisos, no sólo porque en la teogonía órfica Dionisos estuviera destinado a ser el sucesor de Zeus, sino porque entre los múltiples nombres que recibe, se cuentan el de Dionisos y Bromio, éste último un epíteto usual del mismo Dionisos (Bernabé, 2003). Por lo anterior, resulta significativo que además del huevo, que al ser símbolo del origen del universo implica una idea de renovación o renacimiento de la Amada, esté presente la figura de un tigre, que es uno de los animales comúnmente asociados al dios.

La contemplación de esta imagen supone una revelación, que es también auditiva en tanto que la Amada escucha una voz que habla en una lengua desconocida y que culmina en una transformación espiritual del personaje lírico. La Amada, arrobada en la contemplación, dice: “Contemplo sin nombrar, / sin preguntarme. / Dejo que se impregne de visión el ojo.” (Cross, 2012, p. 440), lo que contrasta con algunas interpretaciones del mito de Orfeo, como la de Gilbert Durand, para quien uno de los grandes pecados de Orfeo al bajar al Hades es el querer verlo todo (Durand y Solares, 2018), mientras que aquí la contemplación tiene una connotación positiva.

En el canto XXI se menciona la salida del Inframundo en que la Amada se hallaba inmersa. El uso del adverbio de modo “como” establece el proceso de la catábasis y la posterior anábasis como un símil que permite interpretar que este trance se trata de una metáfora del proceso de duelo:

Como quien vuelve del infierno  
y sostiene en la mirada un brillo indescifrable,  
y tanto avanza sin destino  
como se queda viendo pasar el viento,  
escuchando en la fuente  
un gorrión que aletea—  
y no pregunta,  
no tiene más preguntas.

Como quien vuelve de la muerte,  
del pozo de la nada,  
así abrí los ojos.  
[...] (Cross, 2012, p. 434)

La apertura de los ojos, como metáfora de la auto trascendencia espiritual de la Amada y de la adquisición de un conocimiento que no poseía antes de su descenso va de la mano con el “brillo indescifrable” de su mirada, en tanto que éste alude a la imagen contemplada y a la experiencia de esa contemplación, que resulta, en concordancia con la tradición mística, imposible de expresar en palabras. Presumiblemente, la Amada ha abierto los ojos de su espíritu: antes de su descenso buscaba la imagen del Amado, que escapaba a su mirada, pero tras abrir sus ojos los ojos, “no tiene más preguntas”.

Este proceso emula en gran medida no sólo al de Orfeo, cuyo conocimiento y comprensión del Hades y de las maneras de conseguir la salvación de las almas resultan un efecto colateral de su búsqueda y su viaje al reino de los muertos, sino al de Dante; así como en la *Comedia* el periplo de Dante, que es descendente en su inicio, implica un proceso de purificación y transformación que se llevan a cabo durante su paso por los peldaños del Purgatorio y, finalmente, llega a la contemplación de Dios y de su obra. Así mismo, permea en *El diván de Antar* un concepto de amor que deviene del de la *Comedia* y sobre todo de la *Vita nuova* de Dante, en tanto que el amor, en este caso por un hombre, se vuelve la vía para elevarse a un estado espiritual superior, así como en la obra del poeta toscano el amor por una mujer, Beatriz, se convierte en una manera para elevarse a Dios (Crespo, 1999).

El descenso al sueño de la muerte y la visión del huevo cósmico y del tigre denotan, a su vez, un paralelo analógico con el mito de Dionisos del cual deriva su valor para el culto órfico: Dionisos, el nacido dos veces, muere y renace, puntos esenciales del acto iniciático. Es necesario señalar que en la versión órfica del mito Dionisos es hijo de Perséfone, con quien Zeus lo engendra habiendo adoptado ambos forma de serpiente: ambas figuras, la divina y la teriomorfa, asociadas a los ciclos de renovación, de la tierra y sus frutos la primera, y de su propio ser la segunda. En el segmento citado de *El diván de Antar*, la superación del duelo implica, de la misma manera que su muerte simbólica, una forma de resurrección.

### Muerte y Memoria

El canto final, enumerado como el XXV, es, significativamente, el único que lleva un subtítulo: “Memoria de Antar”. De entre las implicaciones de este sintagma, destacan la importancia de la memoria en función de una intención soteriológica para la doctrina órfica y la preservación del canto y, por ende, de aquello a lo que se canta o se lamenta como es el caso de este poema, lo que resulta un elemento distintivo de la tradición elegíaca.

Con respecto a la doctrina órfica, la memoria figura explícitamente dentro de los textos y preceptos que conciernen a la preparación para la muerte, para ser precisos, ante las indicaciones sobre qué hacer una vez muerto. Éstas son muy específicas y están vinculadas con el desarrollo de una presunta geografía del Hades, con sus ríos, montes y demás rasgos. William Guthrie (2011), recoge y traduce el siguiente de los fragmentos del *corpus* órfico:

Hallarás a izquierda de la mansión del Hades una fuente,  
y al lado de ella levantado un blanco ciprés.  
A esta fuente no te aproximes.  
Pero encontrarás otra, del Lago de la Memoria,  
fresca agua que va fluyendo, y hay guardias ante ella.  
Di: <<Yo soy la criatura de la Tierra y del Cielo estrellado:  
Pero mi raza es del Cielo (solamente). Esto vosotros lo sabéis.  
Pero me consumo de sed y perezco. Dadme prestamente  
la fría agua que va fluyendo del Lago de la Memoria>>.  
Y por sí mismos te darán de beber de la fuente sagrada.  
Y después entre los demás héroes tendrás señorío (Guthrie, 2011, p. 232)

En el poema de Cross, como se vio, el sonido del mantra propiciaba un despertar espiritual en la Amada y fungía como medio para penetrar en las tinieblas simbólicas de su propio interior, tras lo cual el personaje lírico fue capaz de

recordar vidas pasadas, identificar en su ser una reminiscencia divina y llegar al punto de la epifanía del huevo cósmico y el tigre dionisiaco, a propósito de lo cual llama la atención la afinidad con el este fragmento órfico, de acuerdo al cual al beber del agua de la Memoria —Mnemosine—, el alma que siga tales instrucciones se verá libre del ciclo de la reencarnación y podrá ocupar un lugar en el Eliseo. Lo que ocurre en el poema, tanto los recuerdos de vidas pasadas de la Amada como las muchas almas atribuidas al Amado, que aluden a la metempsicosis, coinciden con la teoría de la reminiscencia mencionada pro el mismo Guthrie, la cual consiste en que el alma, habiendo renacido en numerosas ocasiones y habiendo experimentado tanto la vida como la muerte, y con ello lo que hay tanto en el mundo de los vivos como en el Hades, ha aprendido todo lo que debe aprender.

En cuanto a lo segundo, lo planteado en el final del poema es, *grosso modo*, una transformación en la Amada que implica la superación del duelo y la supervivencia del Amado en su memoria en particular, y en *la* memoria en general, lo cual se debe, de manera acorde al constante juego metapoético, al lamento y canto que la misma hablante lírica acaba de construir.

En este último canto, el Amado por fin reaparece: “[...] más bello que Adonis o que Endymión / a punto de abandonar el sueño, apareciste.” (Cross, 2012, p. 442). Esta aparición del Amado indica una nueva unión, que sólo se produce ahora, cuando la Amada ha pasado por el despertar espiritual, dicho lo cual cabe añadir que esta nueva unión con el Amado acusa un matiz místico, como se nota en la luminosidad que predomina en el poema mediante el empleo de sustantivos como “sol”, “luz”, “día” y “resplandor”, así como en el hecho de que el grado de compenetración entre la Amada y el Amado es mayor: “Yo sentía en cada poro tu menor pensamiento” (p. 444).

Del mismo modo, la Amada se percibe a sí misma con el Amado en un espacio que define como de “luz sin puertas” y como un “Eso”, con mayúscula, que los colma a ambos y que deja claro que se trata de una experiencia mística pero no de una unión con un “Él”, es decir, con un dios en concreto, sino antes bien de una unión con el Amado dentro de un “Eso” mayor que se puede establecer como una esencia o energía vital, si bien es posible identificar las etapas purgativa, iluminativa y unitiva de la tradición mística, dado que aquello que comienza como un proceso ascético culmina en una forma de unión de matiz místico. Esto último se hace patente en tanto que a la Amada no sabe si lo que siente es algo pasado o por venir, y a que, de manera semejante a las azucenas de la *Noche oscura* de San Juan, percibe el aroma del Amado entre las flores, tal como lo menciona explícitamente: “Tu aroma entre las flores” (p. 443).

La Amada vuelve a aludir al hilo del canto que ha tejido —que es la sílaba y el poema mismo—, y éste se manifiesta como el medio por el cual ha podido “descender” hasta reencontrarse con el Amado:

Y si esto es sólo un sueño, oh mi amor, ¿lo iremos recogiendo  
como araña que devora su propio hilo, hasta bajar a esa  
orilla donde antes ni después podrán juntarse  
ahora? (p. 443)

Y hacia el final del canto la luz disminuye y se disipa la sensación de unión. La Amada evoca una última imagen del Amado, en calidad ya no de asceta sino de guerrero, regresando a la imagen del caballero del canto XXIII:

[...]  
la luz,  
ya nos devuelve a nuestros cuerpos.  
[...]  
Como un guerrero, inmóvil, te recuerdo.

Y la Luz  
más fuerte que la luz del sol,  
seguía jugando en nuestros párpados. (p. 444)

Es sumamente significativo que en el canto que cierra el poema, con el subtítulo que alude a la memoria, la hablante lírica retome la metáfora metapoética y autorreferencial de su propio canto. A propósito, nuevamente, del agua de la memoria de la doctrina órfica, cabe señalar que, en el mito, Mnemosine, cuyo nombre literalmente significa memoria, es madre de las musas (Durand y Solares, 2018). De tal suerte, el canto, que ha figurado como un tema primordial de *El diván de Antar*, se configura de forma consciente como un acto cuya intención es rescatar al Amado.

### La configuración de una figura órfica en *El diván de Antar*

Como se ha podido observar, *El diván de Antar* se inscribe dentro de la tradición órfica de la poesía al incurrir en las dos ramas de esta tradición de acuerdo a lo planteado por Elsa Cross. El poema se configura como un lamento por la muerte del ser amado que se basa en la búsqueda del mismo, plasmada metafóricamente como un proceso de descenso y ascenso que constituye un rito de paso en

tanto que deriva en la adquisición de un conocimiento oculto y a su vez en una transformación espiritual del personaje. Bajo la perspectiva del análisis realizado, podemos afirmar que el poema emula tanto los mitemas más significativos del mito de Orfeo —la pérdida de Eurídice, la catábasis y el regreso al mundo de los vivos— como algunos rasgos del personaje atribuidos por el culto —la adquisición de un conocimiento ultraterreno y el matiz soteriológico—, por lo que se hace patente que el mito subyace en este poema.

Es importante resaltar que al referirme a una reescritura no estoy hablando de una reconstrucción del mito, y que los personajes que en él figuran, el Amado y la Amada, no son Orfeo y Eurídice, como tampoco son Antár y Abla o Mussa y Dassina, sino dos figuras anónimas originales cuya configuración se debe a diversos personajes, textos y tradiciones literarias. A diferencia de *La dama de la torre*, en que también convergen elementos literarios heterogéneos pero cuya identidad a grandes rasgos se asienta en las figuras del caballero y la dama cautiva, en *El diván de Antár*, tanto el Amado y la Amada como los espacios descritos, el idílico y el que corresponde a la muerte, resultan más complejos.

Un ejemplo de lo anterior con respecto al espacio de la muerte es el hecho de que se integran elementos del Hades grecolatino, el río Estigia y los salones de mármol negro, pero existe también una descripción que más se asemeja a un infierno dantesco en el siguiente fragmento por el olor de carne quemada y el cielo rojo de un estado indefinido que no es ni día ni noche:

A la memoria aflora  
el olor de la carne quemada  
en campos donde la muerte plantaba sus insignias,  
bajo un cielo más rojo  
que la sangre secándose en la hierba.  
Risa de calavera,  
la luna asomando entre las nubes.  
Ni día ni noche.  
Un gran campo de muerte. (p. 431)

De tal modo, aunque el título de “diván” nos coloca en la clave de una tradición muy específica como es la árabe-persa, destaca la presencia de estos elementos entre grecolatinos y provenzales, además de la mención del nombre de Maya, que es de procedencia hindú. Lo mismo ocurre con la identidad del Amado, quien a pesar del anonimato es referido como asceta y profeta, y también como guerrero y caballero, y por comparación con Adonis y Endymión, es también comparado con Dumuzi, el esposo de Inanna referido en el capítulo anterior.

Este personaje es mencionado en el canto XXI, la hablante lírica menciona cómo el aceptar la pérdida del Amado equivale a “entregarlo” a la muerte y cómo esto rompe el espejismo que antes he referido:

[...]

Dejar allí tu imagen.

Entregarte a la muerte,

                                como a Dumuzi,

a ti, el más amado,

verte morir en mí.

[...]

Entregarte a la muerte

—hermana cruenta.

Ver para siempre roto el espejismo.

A orillas de qué río he de llorar por ti. (p. 435)

Nótese que la figura de Dumuzi es evocada en un símil, que la voz lírica alude de nuevo a la muerte del ser amado en su propia persona, que la pareja que conformaban ya no exista más, y que esto último se represente en la ruptura de un espejismo que, además del epígrafe de los *Cantos del Hoggar*, recuerda la fragilidad del Orfeo vuelto del infierno en el poema “Deslizamiento” mencionado en el primer capítulo.

También es de destacarse que la inversión de roles presente en *La dama de la torre* eso ocurre también aquí, el varón muere y es la mujer quien se lamenta y lo busca; sin embargo, los rasgos que se pueden clasificar como propios de Orfeo o propios de Eurídice, se encuentran en ambos personajes: es la figura femenina la que se lamenta, desciende y luego trasciende el Inframundo simbólico en el que penetra, además de ser quien “canta” el poema y al amado muerto, pero el varón es el asceta y profeta, y es su canto, el de la sílaba que resuena dentro de la Amada, el que propicia su despertar espiritual y la guía.

Esta peculiar configuración de los personajes de *El diván de Antarse* produce de una manera semejante a lo que en el psicoanálisis freudiano, concretamente en lo referente a la interpretación onírica, se denomina una figura de condensación o “*labor de condensación*” (Freud, 2003, p. 517), que consiste en una aglomeración de material psíquico de diversas fuentes en una sola, de tal modo que, por ejemplo, se puede conformar lo que se llamaría una “persona colectiva”,

“fundiendo en una imagen onírica los rasgos actuales de dos o más personas” (p. 525), y por lo tanto, a partir de la selección de determinados elementos.

De tal suerte, la Amada presenta rasgos que, de manera acorde a los mitos, poemas y tradiciones en los que se basa, aluden a Orfeo, Eurídice, Inanna, la Amada del *Cantar de los cantares*, al Dante de la *Comedia* y a la Afrodita del poema de Bión, mientras que en el Amado se encuentran rasgos también de Orfeo y Eurídice, además de los mencionados Adonis, Endymión y Dumuzi, el Amado del *Cantar*, Beatriz y Virgilio, y, desde luego, Antar y Mussa, una nómina extensa que converge en *El diván de Antar* debido, precisamente, a la naturaleza de los temas que trata y a la formación de su autora, lo que revela un sistema de correspondencias entre tradiciones, *grosso modo*, literarias y religiosas.



## CONCLUSIONES

Durante el desarrollo de este trabajo de investigación, se ha comprobado que es posible encontrar en *La dama de la torre* y en *El diván de Antár* de Elsa Cross una reescritura del mito de Orfeo. Dicha reescritura se manifiesta de la manera en que el mito subyace como una suerte de cimiento sobre el cual se construye la anécdota que hay en ellos y se configuran los poemas de ambos libros. Es justo decir que esto ocurre, en mayor o menor medida, en todos aquellos poemas que, conscientemente o no, se adscriben a dicha tradición. A propósito de la poesía de Cross, resulta de interés la habilidad de la autora para hacer converger, a través de la figura órfica, que hace las veces de símbolo, estructura y herramienta, un acervo de tradiciones, textos, temas y disciplinas que, en primera instancia, no parecen asociables entre sí o, mejor dicho, cuyo vínculo es tan antiguo y profundo que los límites son difusos.

Quisiera destacar en primer lugar las similitudes entre *La dama de la torre* y *El diván de Antár*: en ambos libros hay una hablante lírica femenina; en ambos títulos muere el ser amado de esta voz lírica, que destaca por su capacidad de ejercer una influencia sobre ella aun desde ultratumba y por guardar rasgos propios de un maestro iniciador como manifiestan su cualidad diairética y su valor de *Axis Mundi*; en ambos títulos tiene lugar un proceso iniciático que se manifiesta metafóricamente como una catábasis, en el primer caso, comparado con el trance de atravesar un laberinto interior, en el segundo, como un viaje al Hades que es metáfora del proceso de duelo; en ambos, igualmente, se entrelazan motivos y características del idilio y del lamento, y en ambos tiene presencia —como en *Pasaje de fuego*— el mito de Inanna. Así mismo, existe un trasvase de rasgos entre los atribuidos a Orfeo y los propios de Eurídice, como el hecho de que quien muere sea la figura masculina, que la fragilidad y cualidad de espejismo en *El diván de Antár* sean de él y que sea la figura femenina la que enfrenta y supera la

catábasis, así como el hecho de que ambos son poetas o músicos, ella de manera implícita y metapoética.

En segundo lugar y derivado del párrafo anterior, es de destacarse cómo ambos libros se asientan estéticamente sobre sendos contextos históricos y culturales que resultan afines al carácter de las religiones místicas y, finalmente, convergen y coadyuvan en la conformación de esa tradición compleja que *grosso modo* se ha dado en llamar órfica: el primer libro, por su incidencia en el espacio de Occitania, de la poesía trovadoresca, la de los Fieles de Amor y de la literatura de caballerías; el segundo, en un espacio desértico de rasgos medio-orientales que alude a la poesía preislámica, a la Religión de Amor, a formas poéticas como la casida y la gacela y a textos como los *Cantos del Hoggar* de manera consciente y al *Sirat Antara* aun sin pretenderlo. Ambos libros, influidos o atravesados, según se mire, por textos capitales de la literatura universal: la *Comedia* y el *Cantar de los cantares*. Ambos, como se ha dicho, entre el idilio y el lamento.

Resulta sumamente interesante la forma en que se encuentran la figura de Orfeo, los mitemas del mito de Orfeo y las dos ramas de la tradición de la poesía órfica en *La dama de la torre* y *El diván de Antar*: ambos títulos resultan en un fenómeno similar, entre el *collage* y el palimpsesto, en el que es posible identificar diversas líneas que se unen y rastrear a partir de ellas el origen y el recorrido de esas tradiciones, literarias, religiosas e históricas que se unen y se manifiestan vivas y vigentes en dos textos de las dos últimas décadas del siglo XX. El hecho, desde luego, no es fortuito y se debe a la habilidad de Elsa Cross, a su sensibilidad e intuición como poeta, así como al vasto acervo de su conocimiento sobre la historia de las religiones y de la poesía. Obedece, así mismo, a la afinidad entre los diversos fenómenos convergentes aludidos a lo largo de esta investigación y empleados como herramientas para la mejor comprensión de la poesía de Cross y del fenómeno de lo órfico, y para el seguimiento del rastro —el eco, diríase— del poeta mítico en la poesía crossiana: los cultos místicos y en general las religiones de carácter soteriológico, las prácticas ascéticas como el Yoga, el chamanismo y figuras afines a la chamánica, la obra de Dante, la poesía trovadoresca, la poesía bucólico-elegíaca, etcétera, que se manifiestan en un sistema de correspondencias.

Lo que resulta más importante de todo esto, sin embargo, es la identificación del acto iniciático con la poesía, su extrapolación a dicho terreno, que se configura como su recreación —evocación— a través del poema, aparato verbal que, como señalara Huerta, busca dejar constancia de los efectos de la iniciación, de una transformación espiritual. Ello es congruente con el siguiente párrafo de *La realidad transfigurada* en que la poeta plantea una “sustitución” entre la iniciación y el arte en *El origen de la tragedia* de Nietzsche:

El único elemento extraño es el *arte*. Si fuera sustituido por la *iniciación*, respondería literalmente al fondo auténtico de todos los Misterios, ya fueran órficos, pitagóricos, eleusinos o gnósticos. El orden mismo de las enunciaciones da los pasos del ciclo completo: originariamente aparece la unidad del ser; después la individuación, distensión infinita de lo uno en muchos; luego la ruptura de esta individuación que conduce al restablecimiento de la unidad primigenia. Es un esquema tradicional, circular (y por tanto, recurrente) (Cross, 1985, p. 85)

Ese esquema que Cross califica de tradicional, circular y recurrente, es el mismo independientemente del culto, una estructura que sirve de argumento a la gran mayoría de los relatos antiguos según Walter Burkert (2018). Así pues, el esquema de la iniciación que en *Pasaje de fuego* guarda la similitud de la catábasis sin que incurra en el tema de la búsqueda del ser amado, se reitera en *La dama de la torre* y en *El diván de Antar*, donde sí se encuentra dicho elemento, que además resulta fundamental para el desarrollo de los poemas. Si ha sido posible inferir que este mito subyace en ambos libros ha sido debido a la relación señalada por Cross en sus ensayos entre la práctica del Yoga y la catábasis de Dante y entre el paradigma dantesco y la tradición de la poesía órfica. En ambos títulos, en congruencia con los dos ensayos, la búsqueda del ser amado es el motor de la búsqueda, si bien el verdadero asunto de ambos libros es la iniciación, la transformación que resulta de dicha búsqueda, lo que se configura de acuerdo al modelo de Dante.

Orfeo y su mito, pues, se manifiestan en los dos libros gracias al rasgo principal de la poesía de Cross, que no es sino ese talente iniciático que Huerta identifica con tanta claridad y que es a la vez la forma que toman las cosas y el motivo por el que ocurren, esto, claro está, en el acto poético de ambos títulos, que consiste, como en la *Comedia* —y como efecto colateral en Orfeo, según se lo atribuyeran los órficos—, en una “transformación espiritual” —para decirlo con Huerta— motivada por la muerte del ser amado y por el *amor post mortem*. El hallazgo de la figura de Orfeo y de su mito en los libros estudiados, revela, ante todo, un sistema de pensamiento que existe en la poesía de Elsa Cross: uno filosófico, identificado en una praxis como es el acto iniciático, extrapolado al terreno de la creación poética y del cual la figura de Orfeo resulta un símbolo, una forma *ad hoc* para su representación: que la autora apele a la catábasis de Dante como metáfora y analogía del proceso de la meditación yóguica lo pone de manifiesto en su obra ensayística y es congruente con lo que ocurre en textos como *Pasaje de fuego* y con el hecho de que destaque, por momentos, el rol de Orfeo como iniciado y oficiante en los poemas presentados en el primer capítulo de esta investigación.

Este sistema es lo que posibilita la congruencia entre los distintos elementos y materiales intertextuales que hay en ambos libros, es decir, los estrictamente poéticos, cuya coherencia y armonía no se debe únicamente a la afinidad de los distintos estratos aquí entrelazados —el mítico, el literario, el religioso— sino a la referida pericia de la autora: es impresionante que la poeta empleara el nombre específico de Antár sin conocer al personaje, pero más aún es que lo traiga a colación en un texto cuyo modelo hipotextual, el *Lamento por Adonis*, resulta tan afín, y que lo haga a través de los *Cantos del Hoggar*, que hace de eslabón entre la elegía bionea y el *Sirat Antár*, que sale a relucir como si se tratara del resultado de una reacción química y se manifiesta en la singular figura órfica que deviene como producto de un ejercicio de condensación. Desde mi punto de vista, el hecho revela una relación que es tan antigua como lo es la elegía misma, es decir, la de Bión, que es la elegía por antonomasia.

Es necesario comprender que el nombre de Orfeo, trocado en el adjetivo “órfico”, no se refiere exclusivamente al poeta ni a su mito, sino que los fenómenos que conforman este sistema de correspondencias son congruentemente acuñados bajo su nombre: porque esto es ante todo el adjetivo “órfico”, el cuño que simboliza, representa y define un fenómeno que se configura como un complejo entramado cultural en la acepción más radical de la palabra en tanto que engloba mitología, religión, arte: diríase que aquello que, de manera inevitable, se ha denominado órfico, resulta una especie de árbol cuyo tronco es Orfeo, pero que posee numerosas raíces, ramas y frutos. Baste con enumerar lo que literariamente se reúne bajo este nombre como muestra de dicha complejidad: el mito, los textos atribuidos al poeta, la noción de que Orfeo es símbolo de la poesía o su “potencia”, la configuración y consolidación de una tradición poética bucólico-elegíaca y la perpetuación de la misma a través del petrarquismo y de la obra e influencia de Dante, el prototipo de la secuencia pérdida-búsqueda del ser amado.

Surge una duda que se había planteado desde la introducción de esta investigación: si así como Elsa Cross desconocía a Antár al momento de escribir el libro que lleva su nombre, tampoco era consciente de que el modelo del mito de Orfeo estuviera presente en los dos libros abordados. La respuesta, casi seguramente, sería que no, sin que ello reste mérito alguno a su obra ni la desvincule de la tradición órfica. El hecho de que el fenómeno se presente en su poesía, y en particular en estos dos libros, antes bien se debe al talante iniciático que predomina en su obra y en el que insisto debido a su carácter de piedra angular de la poesía crossiana. Orfeo es, como se ha dicho, un símbolo, y como tal se comporta también para efectos de la poesía de Cross: un símbolo vasto y complejo, el cual, parafraseando a Martínez Villarroya, por su naturaleza referencial y por

su lógica analógica, nos remite al tejido del pensamiento que refleja, es decir, la poesía de Cross se encuentra, entre las múltiples imágenes relativas al carácter iniciático que en ella se presenta, con la imagen, algo distorsionada, de Orfeo. Elsa Cross incurre en la iniciación como acto poético y en la figura del *guru* o maestro iniciador que ya identifica con el vate tracio, de tal suerte que lo que ocurre en *La dama de la torre* y en *El diván de Antár* es lo opuesto, esto es, que es posible encontrar la imagen de Orfeo en lo que a grandes rasgos es la imagen, configurada por un ejercicio de condensación, de un *guru*.

Un último hecho que quisiera destacar es la coincidencia entre *La dama de la torre* y *El diván de Antár* con el carácter de los textos órficos, es decir, los relativos al culto. La opinión de Bernabé acerca de las *Rapsodias* órficas es que “como casi todos los textos órficos, son el resultado de una prolongada tradición de reelaboraciones y reescrituras, en consonancia con la larga extensión temporal y la naturaleza no dogmática del movimiento órfico” (2003, p. 22). Así, los dos libros tratados resultan, a su vez, parte de una tradición de reelaboraciones y escrituras, al tiempo que acusan esa larga extensión temporal y la naturaleza no dogmática del culto. Incluso cabe señalar que tal tradición es aquella en la que con mayor precisión pueden clasificarse estos dos títulos, si se comparan con otras tradiciones que la crítica ha puesto en relación con la obra de Cross, como la mística, cuya presencia en la poesía crossiana antes bien resulta en una relación análoga a la de la poesía erótica con la trovadoresca: Cross toma figuras y motivos como es la doble figura Amado-Amada, que pese a coincidir, por ejemplo, en el tema de la *unio*, el comunicar la experiencia de ésta no es el fin último en *La dama de la torre* o *El diván de Antár* como sí lo es el comunicar la experiencia, como se ha insistido, del proceso que lleva al hablante lírico a ese punto, tal como en la *Comedia* importa más el periplo del poeta motivado por la figura del ser amado, que finalmente lo conducen hasta a la *visio beatífica* (Kerényi, 2003) que en el caso de Cross toma la forma de una epifanía indiscutiblemente órfica. En este aspecto se revela también una coherencia en la lógica interna que hay entre la poeta y su obra: el “viaje interno” de la práctica yóguica que Elsa Cross expresa mediante la metáfora del viaje de Dante, deja su huella en ambos libros, que siguen el mismo modelo.

El talante iniciático crossiano, aunque definido en apenas dos palabras, por precisas y justas que sean, dista mucho de limitarse a la reescritura del mito de Orfeo, así ocurra esto en dos títulos de su obra. Lo que he procurado hacer quizá haya revelado algo, pero ha sembrado más incógnitas, como lo que hay de esa inclinación iniciática más allá del mito de Orfeo: la figura del *guru*, por sí sola, merecería no menos que la atención, el énfasis y el rigor que he procurado poner sobre la figura del poeta mítico, por mencionar sólo un tema: lo mismo

ocurre con respecto a la presencia de deidades hindúes o bien la heterogeneidad de figuras divinas que confluyen en la poesía crossiana, la presencia de la dupla Apolo-Dionisos, la figura del niño sagrado o la identificación entre la inspiración poética y mitos como el de Orfeo y el de Apolo, entre otros temas.

La obra poética de Elsa Cross, vasta, profunda y compleja, pese a construirse recurrentemente sobre un discurso mítico —al menos en estos títulos—, trátase del mito de Orfeo o cualquier otro, dista, por mucho, de ser monótona o repetitiva. Se trata, sin duda, de una importante poeta mexicana cuya obra merece la atención y el estudio del que son objeto los grandes autores de la literatura.

## REFERENCIAS

- Agamben, G. (2016). *El torso órfico de la poesía*, en *El final del poema*. Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- Alvar, C. (1977). *La poesía trovadoresca en España y Portugal*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Alvarado Planas, J. y Hernández de la Fuente, D. (eds.) (2019). *Morir antes de morir. Ritos de iniciación y experiencias místicas en la historia de la cultura*. Madrid: Dykinson.
- Austin, L. J. (1969). *Mallarmé et le mythe d'Orphée*. En *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, 1970, n°22. pp. 169-180. DOI: <https://doi.org/10.3406/caief.1970.958>
- Bernabé, A. (2019). *La voz de Orfeo. Religión y poesía*. Córdoba: Editorial Universidad de Córdoba.
- \_\_\_\_\_ (ed.) (2003). *Hieros logos. Poesía órfica sobre los dioses, el alma y el más allá*. Madrid: Akal.
- Bernabé, A. y Casadesús, F. (coord.) (2008). *Orfeo y la tradición órfica*. Madrid: Akal.
- Blanchot, M. (2002). *El espacio literario*. Madrid: Editorial Nacional.
- Bloch, R. (1985). *La adivinación en la antigüedad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Burkert, W. (2018). *Cultos místicos antiguos*. España: Editorial Trotta.
- \_\_\_\_\_ (1999). *De Homero a los magos, la tradición oriental en la cultura griega*. Barcelona: Acantilado.
- Brenon, A. (1997). *La verdadera historia de los cátaros. The cathares*. Barcelona: Editorial Martínez Roca
- Cantos de los Oasis Del Hoggar* (1997). México: CONACULTA.
- Campbell, J. (2019). *La historia del grial*. España: Atalanta.

- Canova, G. (1977). GLI STUDI SULL'EPICA POPOLARE ARABA. *Oriente Moderno*, 57(5/6), 211-226. Recuperado de: [www.jstor.org/stable/25816467](http://www.jstor.org/stable/25816467)
- Carrillo Espinosa, M. (2015). *Orfeo y Dionisos en el origen de la poesía en María Zambrano y José Lezama Lima. Caravelle (1988-)*, (104), 177-191. Recuperado de: [www.jstor.org/stable/43863973](http://www.jstor.org/stable/43863973)
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (2015). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Crespo, A. (1999). *Dante y su obra*. Barcelona: Acantilado.
- Cross, E. (1985). *La realidad transfigurada*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- \_\_\_\_\_ (2003). *Los dos jardines. Mística y erotismo en algunos poetas mexicanos*. México: CONACULTA, Ediciones Sin Nombre.
- \_\_\_\_\_ (2009) *El descenso de Inanna: Una prefiguración de los Misterios*. Universidad, Nacional Autónoma de México, Revista de la Universidad, Núm. 70, diciembre de 2009. Recuperado de <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/7009/pdf/70cross.pdf>
- \_\_\_\_\_ (2012). *Poesía completa*. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_ (2015). *Acuario. Artículos y ensayos sobre creación poética*. (ed. Digital) México: Universidad Veracruzana.
- \_\_\_\_\_ (2015). *Un templo en el oído: el mito órfico*. En SOLARES, B. (ed.) *Imaginario musicales. Mito y música, vol. 1*. Col. Cuadernos de hermenéutica, pp 79-97. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- \_\_\_\_\_ (2016). *Insomnio*. México: Ediciones Era.
- \_\_\_\_\_ (2019). *Puerta del este. Ensayos sobre mito, arte y pensamiento de la India*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- De Aguinaga, L. V. (2011) *Inspiración y respiración: Jorge Esquinca*. Interfolia, Año 3, Enero-Abril de 2011, Capilla Alfonsina Biblioteca Universitaria, Universidad Autónoma de Nuevo León, pp. 26-28. Recuperado de <http://capillaalfonsina.uanl.mx/interfolia/interfolia8.pdf>
- \_\_\_\_\_ (2018, abril). *El mito de Orfeo en los libros ganadores del Premio Aguascalientes*. Ponencia presentada en *50 años del Premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes*. Aguascalientes, México.
- \_\_\_\_\_ (2019, noviembre). *La puerta dichosa: lectura órfica de un poema de Carlos Pellicer*. Ponencia presentada en el XXVII Coloquio Internacional de Literatura Mexicana e Hispanoamericana de la Universidad Autónoma de Sonora. Sonora, México.
- \_\_\_\_\_ (2020). *Formas antiguas del futuro*. En *Luvina*, No. 100-101, Inverno de 2020, pp. 66-72.

- \_\_\_\_\_ (2021). *El cortejo pagano*. En *Periódico de poesía*, Universidad Nacional Autónoma de México, julio de 2021. Recuperado de: <https://periodicodepoesia.unam.mx/texto/el-cortejo-pagano/>
- \_\_\_\_\_ (2021). *La tradición a solas*. En *Gaceta UdeG*, Universidad de Guadalajara, 21 de enero de 2021. Recuperado de: <http://www.gaceta.udg.mx/la-tradicion-a-solas/>
- De Bruijn, J. T. P. (1997). *Persian sufi poetry: an introduction to the mystical use of classical poems*. Gran Bretaña: Curzon.
- De La Cruz, S. J. (2010). *Obras completas*. España: Editorial Monte Carmelo.
- De lamartine, A. (1863). *Antar*. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5715146v.r=antar?rk=21459;2>
- Días Márquez, I. (2019). *Dos poetas y lo sagrado: misticismo y figuras míticas femeninas en las poéticas de Myriam Moscona y Elsa Cross*. En *Estudios críticos por los 50 años del Premio Nacional de Poesía Aguascalientes* (pp.189-197). México: Instituto Cultural Aguascalientes.
- Dover, C. (1954). *The Black Knight*. *Phylon (1940-1956)*, 15(1), 41-57. doi:10.2307/271905
- \_\_\_\_\_ (1954). *The Black Knight: Part II*. *Phylon (1940-1956)*, 15(2), 177-189. doi:10.2307/272682
- Durand, G. (2004). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_ (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. México: Editorial Antrrhopos, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Durand, G. y Solares, B. (2018). *Escritos musicales. La estructura musical de lo imaginario*. México: Siglo XXI.
- Elía, S. (s.f.). *La poesía en el Islam*. Recuperado de: <https://es.scribd.com/doc/287902686/La-Poesia-en-El-Islam>
- Eliade, M. (1976). *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_ (2008). *Muerte e iniciaciones místicas*. Argentina: Terramar Editores.
- \_\_\_\_\_ (2013). *Técnicas del yoga*. Barcelona: Kairós.
- Freud, S. (2003). *Obras completas, I*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Fontenrose, J. (2011). *Python. Estudio del mito delfico y sus orígenes*. Madrid: Sexto piso.
- García García, F. A. (2011). *La anástasis – descenso a los infiernos*. Revista digital de iconografía medieval – Universidad Complutense de Madrid, 3(6), 1-17. Recuperado de: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-3.%20An%C3%A1stasis.pdf>

- García Gascón, E. (2020). *El origen midrásico de Aminadab en San Juan de la Cruz*. En *El Humanista*, Vol. 45, 2020, pp. 155-163. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7547115>
- García Gual, C. (2016). *La muerte de los héroes*. Madrid: Turner.
- \_\_\_\_\_ (2011) *Mitos, viajes, héroes*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- García Gual, C. y Hernández De La Fuente, D. (2015). *El mito de Orfeo. Estudio y tradición poética*. España: Fondo de Cultura Económica.
- Gómez Sánchez, A. (2018). *Sombras errantes: Irkalla y Hades, Inframundos sin retorno*. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de: [https://www.academia.edu/40719580/TFM\\_Sombras\\_errantes\\_Irkalla\\_y\\_Hades\\_inframundos\\_sin\\_retorno\\_Wandering\\_shadows\\_Irkalla\\_and\\_Hades\\_netherworlds\\_with\\_no\\_return](https://www.academia.edu/40719580/TFM_Sombras_errantes_Irkalla_y_Hades_inframundos_sin_retorno_Wandering_shadows_Irkalla_and_Hades_netherworlds_with_no_return)
- González Serrano, P. (1999). *Catábasis y resurrección. En espacio, Tiempo y Forma*. Historia Antigua, Serie II, 12, pp. 129-179. Madrid. Recuperado de: <https://webs.ucm.es/centros/cont/descargas/documento4869.pdf>
- Graves, R. (2001). *Los mitos griegos, I*. Madrid: Alianza editorial.
- Guthrie W. K. C. (2011). *Orfeo y la religión griega*. Madrid: Siruela.
- Gutiérrez, F. (2012). *La mitocrítica de Gilbert Durand: teoría fundadora y recorridos metodológicos*. Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses, Núm. 27, 2012, pp. 175-189. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=165364>
- Hernández Villalba, A. (2014). *La posesión ilimitada. Construcción de una estética mística a partir del análisis de la obra de Elsa Cross*. Tesis doctoral. Recuperado de: [http://oreon.dgbiblio.unam.mx/F/7SYKACRAYD5KKP833E19AC-JICHTJC5BHLFTG9N72MLL72VM1Y-50000?func=full-set-set&set\\_number=005654&set\\_entry=000002&format=999](http://oreon.dgbiblio.unam.mx/F/7SYKACRAYD5KKP833E19AC-JICHTJC5BHLFTG9N72MLL72VM1Y-50000?func=full-set-set&set_number=005654&set_entry=000002&format=999)
- Hernando Morata, I. (2016). *El símbolo del laberinto en Las moradas del castillo interior, de santa Teresa de Jesús*. En *Revista hipogrifo*, Vol. 4, Núm. 2. Recuperado de: <https://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/article/view/216>
- Higashi, A. (2019). *Percepción, meditación y poética de Elsa Cross*. En *Periódico de Poesía*, Universidad Nacional Autónoma de México, 20 de mayo de 2019. Recuperado de: <https://periodicodepoesia.unam.mx/texto/percepcion-meditacion-y-poetica-de-elsa-cross/>
- \_\_\_\_\_ (2019). *El premio Nacional de Poesía Aguascalientes y la historia no escrita de la poesía*. En *Estudios críticos por los 50 años del Premio Nacional de Poesía Aguascalientes* (pp. 31-51). México: Instituto Cultural Aguascalientes.
- Huerta, D. (ed). (2012). *Elsa Cross*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Izutsu, T. (2019). *Sufismo y taoísmo: Ibn 'Arabi, Laozi y Zhuangzi*. Madrid: Siruela.
- Jiménez Sánchez, P. (2004). *El catarismo: nuevas perspectivas sobre sus orígenes y su implantación en la Cristiandad occidental*. En *Clío & Crimen*, Núm. 1, 2004, pp. 135-163. Recuperado de: [http://www.durango-udala.net/portalDurango/RecursosWeb/DOCUMENTOS/1/0\\_422\\_1.pdf](http://www.durango-udala.net/portalDurango/RecursosWeb/DOCUMENTOS/1/0_422_1.pdf)
- Kania, R. (2012). *Orpheus and the reinvention of bucolic poetry*. *The American Journal of Philology*, 133(4), 657-685. Recuperado de: [www.jstor.org/stable/41809495](http://www.jstor.org/stable/41809495)
- Kerenyi, K. (2003). *Eleusis*. Madrid: Siruela.
- Levin, G. (2010). *Seeking a Poetics of the Fertile Crescent*. *Chicago Review*, 55(3/4), 176-201. Recuperado de: [www.jstor.org/stable/23065695](http://www.jstor.org/stable/23065695)
- Lewisohn, L. (ed.) (2010). *Hafiz and the religion of love in classical persian poetry*. Nueva York: I. B. Tauris.
- López Baralt, L. (1981). *Simbología mística musulmana en San Juan de la Cruz y en Santa Teresa de Jesús*. En *Nueva revista de Filología hispánica*, 1981, T. 30, No. 1, pp. 21-29. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/40298973>
- Umbrellas, E. (2021). *Ramón López Velarde y la revista 'El Maestro'*. *Milenio*, jueves 20 de mayo de 2021. Recuperado de: <https://www.milenio.com/cultura/laberinto/ramon-lopez-velarde-y-la-revista-el-maestro>
- Martín Hernández, R. (2006). *El orfismo y la magia*. Universidad Complutense de Madrid, Tesis doctoral. Recuperado de: [https://www.academia.edu/746519/El\\_orfismo\\_y\\_la\\_magia](https://www.academia.edu/746519/El_orfismo_y_la_magia)
- \_\_\_\_\_. (2010). *Orfeo y los magos. La literatura órfica, la magia y los misterios*. Madrid: Abada Editores.
- Martínez Villarroya, J. (2008). *Las estructuras antropológicas del imaginario órfico. El cetro, la cratera y el niño*. Universitat de Barcelona, Tesis doctoral.
- Morales Peco, M. (1997). *Lectura durandiana del imaginario nocturno en Combray de M. Proust: los símbolos de la inversión*. Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses, Núm. 12, 1997, pp. 43-61. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/THEL9797220043A>.
- Nervo, A. (2009). *La amada inmóvil. Serenidad. Elevación. La última luna*. México: Porrúa.
- Ochoa Sandy, G. (2000). *La palabra dicha. Entrevistas con escritores mexicanos*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Pacheco, J. E. (ed.) (2009). *El Cantar de los Cantares*. México: Era.
- Peñalva García, M. E. (1997). *Ritos de iniciación en la narrativa de Michelle Tournier*. *Philología Hispalensis* 11, 1996-1997, pp. 101-114. Recuperado de: [https://institucional.us.es/revistas/philologia/11\\_1/art\\_7.pdf](https://institucional.us.es/revistas/philologia/11_1/art_7.pdf)
- Pérez-Amezcu, L. A. y Sigala Gómez, R. (2018). *Mito, fantasía y magia en Gente del mundo, de Alberto Chimal*. *Amaltea*. Revista de Mitocrítica, Vol. 10, 2018,

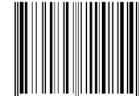
- pp. 55-66. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/AMAL/article/view/58791>
- Perse, S. J. (2008). *Saint-John Perse: antología mínima*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Piñero, A. (2007). *Los cristianismos derrotados*. Madrid: EDAF.
- Quezada, J. (2013). *El camino interior, una plática con Elsa Cross*. Revista Casa del Tiempo, Universidad Autónoma Metropolitana. Vol. VI, época IV, número 68 • junio 2013, ISSN 0185-4275. Pp. 72-76. Recuperado de: <http://www.uam.mx/difusion/casadel tiempo/68 vi jun 2013/casa del tiempo eIV num 68 72 76.pdf>
- Riffo-Pavón, I. (2019). *El imaginario: revisitando la obra de Gilbert Durand*. Imagonautas. Revista Interdisciplinaria sobre Imaginarios Sociales, Núm. 13, 2019, pp. 91-10. Recuperado de: <https://imagonautas.webs.uvigo.gal/index.php/imagonautas/issue/view/35>
- Roob, A. (1996). *Alquimia & mística: el museo hermético*. Colonia: Taschen.
- Rouger, G. (1988) *Las aventuras de `Antar*. España: José J. de Olañeta, Editor.
- Sicilia, J. (1994). Sobre los cantos de los oasis del Hoggar y Saint-John Perse y Les conteurs del Caribe. En *Vuelta*, Vol. 18, Núm. 213, agosto de 1994. Recuperado de: <https://www.letraslibres.com/vuelta/sobre-los-cantos-los-oasis-del-hoggar-y-saint-john-perse-y-les-conteurs-del-caribe>
- Thackston, W. M. (1994). *A millenium of classical persian poetry*. Estados Unidos: Ibx publishers.
- Vallcorba, J. (2013). *De la primavera al paraíso. El amor, de los trovadores a Dante*. Barcelona: Acantilado.
- Valle, A. (14 de Julio de 2013). *Elsa Cross. El mapa del amor y sus senderos*. La Jornada Semanal, Recuperado de: <https://www.jornada.com.mx/2013/07/14/sem-antonio.html>
- VARO ZAFRA, J. (2008). *La lira 40 del Cántico espiritual B: una aproximación hermenéutica*. En *Revista Signa*, núm. 17, 2008, pp. 313-327. Recuperado de: <http://revistas.uned.es/index.php/signa/issue/view/473>
- WONG, O. (1981). *Elsa Cross, la dama de la torre*. En *El Heraldo de México*, suplemento cultural, 25 de octubre de 1981. Recuperado de: <http://www.elsacross.com.mx/deotros/wong.html>
- Xirau, R. (1985). *Arnaut Daniel: ¿Hermetismo?, ¿Herejía? Acerca del poema: "L'aur amara fals bruels brancutz"*. En *Vuelta*, vol. 19, núm. 109, 1985. Recuperado de: [https://d3atisfamukwh6.cloudfront.net/sites/default/files/files6/files/pdfs\\_articulos/Vuelta-Vol9\\_109\\_08ADHrRXu.pdf](https://d3atisfamukwh6.cloudfront.net/sites/default/files/files6/files/pdfs_articulos/Vuelta-Vol9_109_08ADHrRXu.pdf)

*Largo camino hacia la luz:*  
*El mito de Orfeo y la iniciación mística en la poesía de Elsa Cross*  
Número 4

Se terminó de editar en noviembre de 2022  
en los talleres gráficos de  
Amateditorial, S.A de C.V.,  
Prisciliano Sánchez 612, Colonia Centro,  
Guadalajara, Jalisco  
Tel: 3336120751 / 3336120068  
amateditorial@gmail.com  
www.amateditorial.com.mx

La edición consta de 1 ejemplar

COLECCIÓN  
ISBN-978-607-573-424-4



9 786075 714844

ISBN-978-607-573-641-7



9 786075 716817