

//LUZ Y MOVIMIENTO VERTICAL. EL FENÓMENO DE LA LUZ EN EL SURREALISMO Y LA MÍSTICA MEDIEVAL¹//

BLANCA HERNÁNDEZ ROJAS
UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES

///

PALABRAS CLAVE: Luz, mística, surrealismo, Hildegard von Bingen.

RESUMEN: Este artículo revisa desde el surrealismo a la mística medieval la figura de la luz como una presencia divina y misteriosa, manifestándose desde una altura que baja hacia el hombre y lo hace ascender con ella. La metodología de trabajo será analizar en tres apartados la preponderancia de la luz en poemas, doctrinas y en una visión para confirmar y discutir la posición ambivalente entre luz divina y humanizada. Esta investigación reúne acercamientos hacia la luz para armar algo similar a una figura que se convierte en una guía, imaginada y descrita como una imagen femenina y en movimiento.

KEYWORDS: Light, mystical, surrealism, Hildegard von Bingen.

ABSTRACT: This article reviews from the surrealismo to the medieval mysticism, the figure of the light as a divine and mysterious presence, pronouncing itself from a height that lowers towards the man and makes ascend with her. The work methodology will be to analyze in three sections the superiority of the poem light, doctrines and in a vision to confirm and to discuss the ambivalent position between divine and humanized light. This investigation reunites approaches towards the light to arm something similar to a figure that becomes a guide, imagined and described like a feminine image and in movement.

¹ Este artículo forma parte del seminario de tesis del proyecto “La mística en los límites de la poesía contemporánea” (proyecto Fondecyt de Iniciación a la Investigación n° 11080248), cuyo investigador responsable es el profesor Felipe Cussen.

La luz es un fenómeno que provoca sensaciones visuales dependiendo de su fuerza o nivel como también de su coloración o grado de calor. De diversas formas el ser humano ha utilizado la luz como un símbolo que viaja a través de la historia desde la religión, la física, así como la pintura y la fotografía, entre otras formas que generan nuevos efectos visuales y sensoriales para el hombre. La simbología de la luz es un tema que abre distintas lecturas, doctrinas y múltiples acercamientos que enriquecen su carga cultural al convertirse en un símbolo, es por ello que la bibliografía correspondiente a la simbología de la luz es extensísima y en esta oportunidad se intentará realizar un estudio preciso acerca del tema.

Particularmente, la investigación se centra en el surrealismo y la época medieval representada por Hildegard von Bingen. El surrealismo será el foco mayor a lo largo del artículo, recurriendo a siete poetas, la mayoría perteneciente a los primeros veinte años del movimiento, comprobando de alguna manera que sus poemas coinciden con la exaltación de la mujer convertida en una luz compleja y deseada en gran parte de sus escritos. André Breton, Paul Éluard y Juan Eduardo Cirlot encabezan la lista de poetas que será necesario revisar para englobar la investigación, cuyo énfasis estará puesto en la luz y en la imaginación vinculados con la mujer como tema abordado en el primer apartado sobre el surrealismo, para preguntarse por el movimiento vertical de la figura de la luz revisada principalmente en el poema “La unión libre” de Breton. Desde este poema en adelante se insistirá en un movimiento vertical de la luz hacia el hombre, enfatizándose no solo en las descripciones sino que en la forma del poema de Breton.

1. Caída vertical del cuerpo-poema

“La palabra libertad es lo único que todavía me exalta”
André Breton

En 1931 Breton publica “La unión libre”, un poema en el que concentra gran parte de su apología de la libertad, tema presente desde el inicio del movimiento con el primer manifiesto hasta sus últimos años en los que la división entre poetas y los objetivos políticos se cruzan con la búsqueda de una verdad, el rechazo de la razón lógica para liberar la imaginación y la escritura que se intentó lograr desde un principio.

“La unión libre” se creó en una etapa dedicada a la exploración del universo del amor entre *Nadja* y *El amor loco*, dos obras que insertan a la mujer de “La unión libre” en respuesta a los tratados del Segundo Manifiesto Surrealista, los cuales ensalzaron la fe en el amor para resistir a las decepciones y al fracaso, así como exaltaron la libertad del hombre. El amor, convertido en imagen y cuerpo en “La unión libre” se manifiesta libertador y unificador entre el hombre y el mundo.

La unión libre

Mi mujer de cabellera de fuego de madera
De pensamientos de relámpagos de calor
De cintura de reloj de arena
Mi mujer de cintura de nutria entre los dientes del tigre
Mi mujer de boca de escarapela y de ramo de estrellas de última magnitud
De dientes de huellas de ratón blanco sobre la tierra blanca
De lengua de ámbar y de vidrios frotados
Mi mujer de lengua de hostia apuñalada

De lengua de muñeca que cierra y abre los ojos
 De lengua de piedra increíble
 Mi mujer de pestañas de palotes de escritura infantil
 De cejas de borde de nido de golondrina
 Mi mujer de sienes de pizarra de techo de invemadero
 Y de vaho en los vidrios
 Mi mujer de hombros de champaña
 Y de fuente con cabezas de delfines bajo el hieb
 Mi mujer de muñecas de cejillos
 Mi mujer de dedos de azar y de as de corazones
 De dedos de heno cortado
 Mi mujer de axilas de marta y de hayucos
 De noche de San Juan
 De ligustro y de nido de escalares
 De brazos de espuma de mar y de esdusa
 Y de meza del trigo y del molino
 Mi mujer de piernas de cohete
 De movimientos de relojería y de desesperación
 Mi mujer de pantomillas de médula de saúco
 Mi mujer de pies de iniciales
 De pies de llaveros de pies de calafanes que beben
 Mi mujer de cuello de cebada no perlada
 Mi mujer de garganta de Valle de oro
 De cita en el lecho mismo del torrente
 De pechos de noche
 Mi mujer de pechos de topera marina
 Mi mujer de pechos de crisol de rubíes
 De pechos de espectro de la rosa bajo el rocío
 Mi mujer de vientre de despliegue de abanico de los días
 De vientre de garra gigante
 Mi mujer de espalda de pájaro que huye vertical
 De espalda de azogue
 De espalda de luz
 De nuca de canto rodado y de tiza mojada
 Y de caída de un vaso en el que acaba de beberse
 Mi mujer de caderas de barquilla
 De caderas de lustro y de penas de flecha
 Y de tronco de plumas de pavo real blanco
 De balanza insensible
 Mi mujer de nalgas de asperón y de amianto
 Mi mujer de nalgas de espalda de cisne
 Mi mujer de nalgas de primavera
 De sexo gadiolo
 Mi mujer de sexo de yacimiento de oro y de orritorrinco
 Mi mujer de sexo de alga y de bombones antiguos
 Mi mujer de sexo de espejo
 Mi mujer de ojos llenos de lágrimas
 De ojos de panoplia violeta y de aguja imantada
 Mi mujer de ojos de sabana
 Mi mujer de ojos de agua para beber en la cárcel
 Mi mujer de ojos de madera siempre bajo el hacha
 De ojos de nivel de agua de nivel de aire de tierra y de fuego.

(Breton, 1993: 108 – 13)

El lirismo de “La unión libre” es enriquecido por el predominio de una figura femenina construida de objetos corrientes y otros abstractos, que unidos magnifican la presencia del cuerpo al tiempo en que el mismo cuerpo desprende destellos. Aparece el fuego y el movimiento, elementos surrealistas de la obra bretoniana, y en el poema el fuego surge en una luminaria de efervescencia mientras que el movimiento esparce la imagen de la mujer expandida en el espacio. En Breton el movimiento se encuentra en imágenes como pájaros en un vuelo, estando siempre inquietos como la “luz enloquecida” del poema “La muerte rosa”. A propósito del movimiento, en la mujer de “La unión libre” se observa como una figura desatada, dispersa y llena de direcciones equívocas. El cuerpo se distingue, entonces, entre cuánto elemento forme su anatomía: “Mi mujer de sienes de pizarra de techo de invernadero” (Breton 109). De esta manera, distintas imágenes definen su cuerpo como la cintura de nutria y de reloj de arena, compartiendo ambas formas el encierro y la inquietud por el movimiento de la cintura.

Juan Eduardo Cirlot manifestó en *Introducción al surrealismo*, que este poema es el máximo representante de la lírica bretoniana y, ciertamente, se explica por el uso de imágenes estridentes, llameantes, casi como un remedo de simbolismo en pasajes bíblicos como el siguiente: “También apareció otra señal en el cielo: he aquí un gran dragón escarlata, que tenía siete cabezas y diez cuernos, y en sus cabezas siete diademas” (Apocalipsis 12:3). A través de esta comparación, Breton arma realidades conjugadas en un lenguaje de símbolos: “Mi mujer con hombros de champaña”; “Y de fuente con cabezas de delfines bajo el hielo”. Estos versos forman parte de una letanía lírica propia de una lista que enumera sin cesar las partes de la mujer, partiendo desde los pensamientos fulgurantes hasta los pies como elementos compositivos dentro de otra imagen: “Mi mujer de pies de iniciales/ De pies de llaveros de pies de calafanes que beben”. Cada imagen unida a otra define al cuerpo con diversos objetos para sujetarse a él como el único eje que tienen las distintas realidades. De esta manera se explica la libertad con que se unen todos los componentes que construyen el cuerpo, expresado como un universo en el que se concentra en el mismo sitio una “lengua de ámbar y de vidrios frotados”.

Versos como “Mi mujer de pechos de crisol de rubíes” y “De espalda de luz” remiten a la explosión brillante de imágenes o el uso del cristal y la transparencia para exaltar cada objeto con estridencia y luz hasta eclipsar las figuras unidas. El cuerpo se hace vaporoso y delicado, y al mismo tiempo, rígido, rutilante y sonoro. La mujer es asible e imaginaria a la vez. Posee un cuerpo en movimiento vertical que estructura la misma consistencia del poema. Distintas direcciones mueven su anatomía, dejándose caer en un efluvio vertical desde la forma en que descende el poema hasta la imagen de “Mi mujer de espalda de pájaro que huye vertical” tal como un rayo iluminador.

Palabras como champaña, fuego, relámpagos y cohete liberan el control de un cuerpo armónico y le permiten disociarse de su propio cuerpo sirviendo como un espacio que permite desorden y confirma los mismos preceptos surrealistas: “Relacionar dos objetos tan distantes como sea posible uno de otro, o bien por cualquier otro método, ponerlos en mutua presencia... constituye la labor más alta a la cual la poesía pretender pueda” (J. E. Cirlot, 1953: 369). Esto da cuenta que la vivencia surrealista camina en dirección contraria a la asociación directa de imágenes, luego, el universo se convierte en la suma total de objetos autónomos e independientes entre sí confirmando una de las claves del poema.

Aunque “La unión libre” presenta objetos sin conexiones inmediatas como “De brazos de espuma de mar y de esclusa/ Y de mezcla del trigo y del molino”, la misma repetición permite conjeturar algunas ideas claves del poema cuyo eje principal es la mujer. En este sentido, los brazos declaran una presencia que se difumina paulatinamente entre la espuma y la esclusa, desordenándose y arriesgando su unidad mientras que el molino guarda la consistencia de los brazos convertidos en trigo. Por otra parte, el cuerpo desdibuja las marcas que versos atrás dejaron otras figuras para imaginar una anatomía cada vez más inverosímil y difusa. Breton muestra una imagen segmentada y abierta, con direcciones que no se centran en el horizonte, al contrario, se disparan pero se reúnen en la caída vertical entre el cabello y los pies y en la detención del poeta que asciende hasta los ojos al final del viaje de múltiples epítetos que culminan entre los cuatro elementos esenciales que nutren al planeta.

Dos temas que deben tenerse en cuenta dentro del surrealismo son el amor y la mujer que se presentan como esferas fuera de la realidad, como campos de batalla en contra de la religión y el dogma que corroe a la sociedad según el surrealismo. De la mano de lo anterior, el erotismo necesita liberarse de la realidad castigadora y actúa como una fuerza subversiva en búsqueda de la felicidad que se crea con la presencia de la mujer, que se muestra desde una actitud mística y preconiza el amor único frente al desenfreno material de la vida. No obstante, el amor, o mejor dicho, el amor loco aparece más como un deseo que una realidad concreta.

Mujer, tomas, por tanto, el lugar de toda forma... Eres el resumen de un mundo maravilloso, del mundo natural, y quien renace cuando cierro los ojos. Eres el muro y su abertura. Eres el horizonte y la presencia... El eclipse total. La luz El milagro: ¿acaso se puede pensar en algo que no sea el milagro, cuando el milagro está ahí en su traje de noche? Así, el universo se borra poco a poco ante mí, se funde, mientras que de sus profundidades se eleva un adorable fantasma, sube una mujer grande ya perfilada, que aparece en todas partes sin que nada me separe de ella en el más firme aspecto de un mundo finito... La mujer grande crece. Ahora, el mundo es su retrato... (Aragon, 1961: 137).

Para Aragon la mujer es presencia completa en el universo, mientras que para Breton la mujer de “La unión libre” es un espacio que se arma de diversos trozos y fragmentos que se encadenan a un esqueleto izado como un perchero imantado. Con “Cántico a Elisa”, “Los ojos de Elisa” y “Qué sería sin ti”, Aragon ve a la mujer como una necesidad vital, misteriosa y mirífica, depende de ella y la reconoce como una maestra, particularmente en el poema “Que sería sin ti”: “Me tomaste de la mano en este infierno moderno/ Donde el hombre ya no sabe lo que es ser dos/ Me tomaste de la mano como un amante feliz” (Béhar y Carassou, 1992: 163).

Breton enaltece el comportamiento lírico gracias a la figura de la mujer, que junto con Éluard y Aragon la compara con una presencia luminosa y etérea: “Los astros te adivinan”, “las nubes te imaginan” (Éluard, 1970: 67). Otros surrealistas dedicados a admirar la figura femenina fueron Jean Arp, Robert Desnos, Benjamin Péret, entre otros que participaron en el primer período surrealista, algunos desde la revista *Littérature*.

En “Sofía”, Jean Arp magnifica a la mujer como un ser suave, luminoso y etéreo: “Ella desaparece, desaparece/ en su propia luz/ Ella desaparece, desaparece/ en su pureza, en su dulzura” (Pellegriani, 2006: 65). La mujer luminosa vuelve a aparecer en el

poema “En el corazón de mi amor” de Éluard: “Un hermoso pájaro me muestra la luz/ Que aparece claramente en sus ojos”; “Y si al alba una mujer conmovida se adornece/ Al caer de cabeza, su caída la ilumina” (143). Iluminaria y a la vez sombra, la mujer de Éluard aparece poderosa y en otros poemas indefensa, exaltando mayormente el lirismo de las imágenes. Tal es el caso de “Al alba te amo” y “Tú la única” (147), así como en *La capital del dolor* “una mujer es mucho más bella que el mundo en que vivo” (Éluard, 1998: 141).

Entre los poetas mencionados anteriormente, Benjamin Péret es quien se acerca más al lenguaje de “La unión libre” con “Parpadeo”. Representante del automatismo del primer período surrealista, Péret describe a una mujer que se complementa con diversos objetos e imágenes tal como un genitivo: “Rosa de selva negra inundada de sellos de correo azules y verdes/ Rosa de cometa volando sobre un terreno vago donde batallan niños/ Rosa de humo de cigarro/ Rosa de espuma de mar hecha cristal/ Rosa” (Pellegrini 206). El poema se desvanece en la lista de enumeraciones y solo queda el nombre difuminado y frágil como el penúltimo verso, luego, el último carece de epítetos y suelto es el único eco que queda para el poeta mientras desaparece no solo del poema sino que de la imaginación del que la crea. En estos versos y en los de “La unión libre”, la mujer se une al mundo y a la naturaleza, su cuerpo es como el jardín que deja crecer diversidad de especies que la convierten en un espacio deseado, perenne y a la vez frágil.

Al concluir este capítulo se desprende la idea de mujer-luz en los poemas surrealistas que buscan en esta nueva figura la libertad que tanto desean, es decir, una libertad que los aleje del dogmatismo de la razón y la lógica, así como llevarlos a una emancipación espiritual y humana. Luz y cuerpo comprenden una simbiosis de elementos que aparecen en “La unión libre”, cuyo eje central es diversificado y caracterizado por una luz variable, siendo inquieta y flagrante, por una parte, y líquida, humanizada y femenina, por otra. La anatomía de este poema hace chocar la luz consigo misma y la captura en “Mi mujer de sexo de espejo”. Los últimos cuatro versos se quedan en los ojos, el movimiento se detiene y el poema termina concentrado solo en la puerta de los ojos que permiten divisar la luz en sus diversas formas, atrayendo al poeta hacia una fuerza liberadora de la luz en un enlace misterioso y divino.

2. Luz y guía refulgente². Aproximaciones al sufismo y surrealismo

“Los discípulos de la luz solo inventaron tinieblas apenas opacas”
Robert Desnos

Juan Eduardo Cirlot fue además de crítico de arte, un poeta español que hacia el final de su obra incorpora aspectos de la mística sufi para sus estudios de simbología. A

² Diversos estudios sobre el surrealismo y la mística oriental han guiado este artículo para abordar el fenómeno de la luz en textos surrealistas. Algunas referencias como *Visión en æzul: estudios de mística europea* de Alois Haas, *Sufismo y surrealismo* de Adonis y *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente* de Victoria Cirlot, son mencionadas y revisadas en esta investigación.

partir del análisis de algunos poemas en el capítulo anterior, es interesante observar el trabajo poético de Cirlot sin estar comprometido con el movimiento surrealista aunque se puede hacer una lectura de cómo ocupa la figura de la amada a propósito de la luz. *Bronwyn* (1967), una de sus últimas publicaciones, es una obra que toma el nombre de una doncella celta y utiliza un lenguaje construido por las variaciones fónicas de su mismo nombre. Las aliteraciones se mezclan con un clima nórdico y la exaltación de un amor irrealista. Una de las motivaciones de Cirlot para escribir esta obra fue el amor en el cine. *El Señor de la guerra*, cinta de Franklin J. Schaffner inspiró el ciclo de *Bronwyn*, en el que el poeta buscó crear una atmósfera sublime como la que encontró en el cine y en la literatura, como por ejemplo con Poe y “La caída de la casa Usher”.

Cirlot inserta la simbología de Shekina, en sintonía con la imagen de Eva y Daena. Paralelamente, Shekina, en la Cábala es el rostro femenino de Dios y aparece, siguiendo la doctrina de la *visio smaragdina*, tras la luz verde en movimiento simultáneo, que deja emanar los rayos fulgurantes para anunciar la luz divina donde resalta esta figura femenina rodeada de ángeles. Según Cirlot, en *Diccionario de símbolos*, Shekina es una *séfirá Kabbalística*, no un símbolo, que puede tener aspectos negativos, ocultos y destructores, entendiéndose esto último como transformación, renovación y renacimiento: “El rechazo de la mujer – como Hamlet a Ofelia – podría, en tal contexto, significar el anhelo de recuperar la condición angélica, de evadirse de lo humano por una vía opuesta a la de *coniunctio*” (Cirlot, 2005: 410).

Daena es un concepto zoroástrico que simbolizó para la antigua religión irania, el principio femenino del espíritu humano. Luego de tres días de muerte, el hombre se encuentra con Daena en el puente de Chinvat para unirse por toda la eternidad: “Mensajera del más allá, tú vienes/ con forma de mujer, pero el abismo/ se cierne junto a ti tan dulcemente/ Bronwyn/ constelaciones pálidas esperan/ en medio de otros cielos con tu luz” (Cirlot, 2001: 80).

Esta figura céltica no es pero está con el poeta y es suya: “más mía, pues tu luz sobre mi niebla/ vive” (82). Luz y color desempeñan un papel esencial en la obra de Cirlot, no olvida la tradición sufi desde el concepto de “arcángel femenino” y la relación entre las luces de Sohrawardî. “La muerte es una muerte. Vemos exteriormente como forma lo que, en el interior, es luz. La muerte es aquella luz que dice *no* eternamente siendo *sí*.” (144) Lo nunca es esta mujer divina, lo no es sí para el enamorado que intenta definir a Bronwyn a través de la luz, colores e imágenes: “Bronwyn/ son rosales extáticos/ son nubes de oro rosa/ son cielos de las flores/ lo que tienes en tu/ luz” (169).

Cirlot deseó conseguir nuevas imágenes con un lenguaje construido para explicar de manera simbólica el universo. De las técnicas surrealistas, retoma la escritura automática y las permutaciones, ambas presentes en *Bronwyn*. A su vez, el simbolismo fonético llamó la atención de Cirlot para la creación de este poemario y en él realiza una etapa mística, la llamada *visio smaragdina* de Kobrâ:

“Cuando el amante se ha convertido en la substancia misma del amor no hay contraposición de sujeto-objeto, de amante y amada. Ésta es la metamorfosis del sujeto que formula la identidad neoplatónica del amor, el amante y la amada, y ésta es la forma divina del amor... a esta revelación interior desemboca la iniciación individual: las etapas anunciadas por los cromatismos, tras el círculo de tinieblas y la luz azul del yo inferior,

librado aún a percepciones sensibles hasta la *visio smaragdina* del Trono irisado en órbitas de luz” (136).

Aquella visión que los místicos sufíes alcanzaron con movimientos concéntricos y simultáneos, Cirlot los percibe en la fluctuación fónica de los versos. Vincula su obra con doctrinas herméticas al jugar con el nombre y lo nombrado, como por ejemplo: “Byn nyn ryn/ Rwynyr/ brywnyr/ Bronwyr/ Yn Brown” (285).

La atención de los poetas surrealistas por el fenómeno de la luz y la simbología del color se concretan mejor en las imágenes recurrentes que utiliza la obra de Paul Éluard, quien exalta la figura de una amada en *El amor y la poesía*, donde el amor hace resplandecer no solo al poeta sino que también al lenguaje y a la amada:

“En voz alta/ se elevó el amor ligero/ con tan brillante esplendor/ que en su desván la cabeza/ tuvo miedo a confesar todo/ En voz alta/ cubrieron los cuervos de la sangre/ la memoria de otros nacimientos/ después derramados en la luz/ futuro pulverizado de besos/ Imposible injusticia sólo un ser existe en el mundo/ el amor elige al amor sin cambiar de rostro” (Éluard, 1997: 15).

La luz se derrama, cae sobre los cuerpos y suprime la vista. La mujer se hace cargo de su poder y lo utiliza para jugar con su sombra para esconderse: “Ella está siempre visible cuando ama” (24). El poeta no provoca destellos por sí solo sino es por la amada: “Con una sola caricia/ te hago brillar con todo tu resplandor” (31). Sin ella vive en la oscuridad aunque sus ojos guarden la luz de aquella figura.

Tanto la mujer de *El amor y la poesía* como la de “La unión libre” son llenadas de epítetos que no terminan de definir cuánto representan para el poeta. La luz y el fuego que desprenden de sus cuerpos arriesgan el acercamiento del hombre al tiempo de presentarse ante él como una divinidad y presencia real. Tanto en *Bronwyn, El amor y la poesía* y “La unión libre” la luz es inquieta, entra y sale del cuerpo, sube y baja; confunde y atrae al poeta, iluminándolo con diversos colores en una epifanía deslumbrante.

La revisión de algunos tratados sufíes da cuenta del carácter místico de la luz, que divina es y no es alcanzada por el hombre, mientras que para Cirlot y Éluard se feminiza. La arqueología de la luz unida a la simbología del color ha provocado nuevas teorías, acercamientos y reflexiones desde la religión cristiana hasta los estudios sobre fotismos.

3. Hildegard von Bingen. Caída vertical, enumerada y hermética

“El mundo exterior no es sino un mundo de sombras
que lanza sus tinieblas sobre el reino de la Luz”
Novalis

Reconocida por su facultad visionaria y aportes tanto a la ciencia como a la música, Hildegard von Bingen genera interés a la hora de revisar el conjunto de sus visiones de *Scivias* y *De liber divinorum operum*, debido a que en estas obras se encuentra la experiencia de la revelación divina que suscitan estudios a partir de las alegorías, la imaginación creadora desde Ibn Arabî y la intertextualidad de textos bíblicos como

Proverbios, Éxodo, Job, Cántar de los cantares, etc. El relato de Hildegard es directo e íntimo, recurso complejo en el contexto medieval, que se reconoce como una época acostumbrada a la escritura masculina. La mística femenina surgió como un discurso paralelo al tratado teológico, y nace precisamente como una forma de manifestar un discurso lleno de afectos, de experiencias, autobiográfico

En esta oportunidad se revisará la presencia de una luz distinta y a la vez comparable a la revisada en los capítulos anteriores, que recorre gran parte de la obra hildegardiana y traspasa a las miniaturas para demostrar el predominio simbólico de las visiones y su clara determinación en la estructura: cuadros cerrados, seres en ascensión y descenso, jerarquías, óvalos y caídas verticales del hombre que cae al pozo de las tinieblas.

Luego de relatar por primera vez en 1141 la experiencia visionaria que marcó su vida desde los cuarenta y dos años, al comprender el sentido de textos bíblicos siendo iletrada, o mejor, sin un conocimiento acabado, comienza a escribir acerca de la jerarquía divina, la división de la iglesia, la caída del hombre en la ciudad y el amor, su propio amor hacia Dios, entre otros temas. La imagen que a continuación se muestra pertenece a la miniatura *El ser resplandeciente* junto al texto que le corresponde.



Vi como un gran monte que tenía el color del hierro, y en su cima estaba sentado un ser de tanta claridad que reverberaba mi rostro. Desde cada uno de sus costados se extendía una suave sombra, como un ala de una longitud y anchura admirables. Y delante de él, al pie de ese monte estaba una imagen llena de ojos en la que, a causa de aquellos ojos, no era capaz de discernir forma humana. Y delante de ella estaba otra imagen de niño vestida con una túnica pálida pero con calzado blanco, y sobre su cabeza descendía tanta claridad del que estaba sentado en la cima del monte, que no pude ver su rostro. Pero del que estaba sentado en la cima del monte salía multitud de centellas vivas que volaban alrededor de aquellas imágenes con una gran dulzura. En este mismo monte se veían muchas pequeñas ventanas en las que aparecían las cabezas de los hombres, unas blancas y otras pálidas (Victoria Cirlot, 2005: 183).

Vale atender la importancia que Hildegard entrega a la claridad, al color pálido y al hierro, además de las centellas vivas con carácter dulce y delicado, tantos colores y formas que se reiteran en sus obras. Al observar la miniatura, los colores más imponentes son el celeste, azul y derivaciones del amarillo, tonalidades que atraviesan por los textos de *Scivias* en compañía de oposiciones entre claroscuros.

Fundamentalmente, la miniatura muestra una posición vertical desde el ser en la cima del monte hasta el niño tapado por la luz. Si se observa solo la imagen, este niño parece enceguecido y consumido por el río anaranjado que cubre su cabeza, pero el texto enuncia una claridad que impide a la visionaria distinguir el rostro del infante. La luz aparece desde las alas coloreadas con un celeste luminoso que declina a blanco, y atraviesa toda la pintura hasta el chorro fulgurante y las estrellas que iluminan la base del monte. Ahora bien, para analizar detenidamente la simbología de los colores, conviene revisar las teorías de Frédéric Portal en *El simbolismo de los colores: en la antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos*, libro que estudia los colores dentro de niveles de la lengua divina, sagrada y profana, divinizando tonos como el blanco y celeste que están siempre cerca de Dios y sus ejércitos de ángeles en diversas representaciones pictóricas como también en las visiones de Hildegard.

La luz, presente tanto en el texto como en la miniatura, aparece como guía y camino para distinguir al ser de las alturas, a Dios revelador de los más grandes misterios para el hombre; Hildegard recibe esta guía y es al mismo tiempo iluminada: “y en su cima estaba sentado un ser de tanta claridad que reverberaba mi rostro”. Hildegard afirma que todas las cosas divinas las ve sin éxtasis y con los ojos despiertos, amenazada por dolores corporales que Dios aminora cuando lo obedece. En esta carta, Hildegard menciona un aspecto importante de su facultad, un tipo de luz fuera del mundo, que permite a la abadesa guardar las visiones en su memoria.

“Es mucho más resplandeciente que la nube que lleva el sol, y no soy capaz de considerar en ella ni su altura ni su longitud ni anchura. Se me dice que esta luz es la sombra de luz viviente y, tal y como el sol, la luna y las estrellas aparecen en el agua, así resplandecen para mí las escrituras... y algunas obras de los hombres formadas en esta luz” (151).

Por otra parte, una luz llamada luz viviente, que sin poder explicarse, aparece rutilante, eliminando todo dolor hasta que la abadesa adquiere una nueva forma. “A veces, dentro de esta luz, contemplo otra que llamo “La Luz Viviente en sí misma”... Y cuando la

contemplo, toda tristeza y dolor desaparece de mi memoria, y vuelvo a ser una simple doncella y no una anciana.” (151)

También se refiere a una sombra de luz viviente, cuya apariencia se encuentra en una nube luminosa desde el firmamento, y provee toda visión y respuesta por medio de su fulgor. Reconoce que las revelaciones no proceden si no es por el camino de la luz viviente, rechazando encontrar la fuente en las normas de una doctrina. Sin mayor exégesis, aquella luz que se introduce en Hildegard es representada en gran parte de sus textos y miniaturas que en vida dirigió sin pintarlas.

Desde la primera visión de *Scivias*, se asoma la luz que siempre guía y acompaña a Hildegard para mantener la lucidez requerida a la hora de relatar cada revelación. En *La visionaria*, la luz se manifiesta ígnea y comparable a la luz solar; luego, en *El ser resplandeciente* lo ígneo cambia a claridad centelleante y pálida, pues, la miniatura destaca el resplandor de las alas que sobrepasan los marcos del cuadro pintado, rasgo pocas veces visto en las miniaturas, pues destacan las imágenes herméticas de marco a marco. Esta excepción enfatiza el tamaño y el color admirable de las proporciones distintas del ser iluminado.

En *La mirada interior*, Victoria Cirlot vincula la imagen de *El ser resplandeciente* a un mundo intermedio, conocido como *mundus imaginalis*, “lugar de encuentro entre el Creador, que desciende, y la criatura, que asciende” (Cirlot et al, 1999: 61), recordando una vez más el movimiento vertical de ascensión para el místico o poeta.

A continuación quisiera concluir el vínculo entre “La unión libre” de Breton y *El ser resplandeciente*, dos estructuras que repiten la forma vertical de las imágenes y, por supuesto, la sublimidad del carácter luminoso, propuesto como guía femenina tanto en la poesía surrealista como en Hildegard por medio de la figura de la Sabiduría en el himno “O virtus sapientiae” y Caritas en “Caritas habundat”. Recordando la estructura de “La unión libre”, el cuerpo de la mujer se proyecta de inicio a fin en el poema alargándose; si se imagina una representación pictórica, el cuerpo estaría erguido y atravesaría las dimensiones y los límites del cuadro desde su cabellera en llamas hasta sus pies interminables. A pesar de las medidas inexactas del cuerpo, cabe en una estructura que intenta ordenarse por medio de la enumeración que desciende como la forma vertical del poema. La mujer emite sonidos, posee olores y una apariencia nueva que solo cabe en la imaginación del poeta y es descrita desde allí. Esa imaginación se presenta como “un ser, aunque desconocido, y por tanto, susceptible de hacerse realidad” (Adonis 106).

Victoria Cirlot afirmó en el artículo “La explosión de las imágenes: Hildegard von Bingen y Max Ernst” que “el origen de las imágenes se encuentra en Dios mismo y es puro conocimiento. Ése es el sentido de la denominada visión intelectual a la que se ajustaría la experiencia visionaria de Hildegard von Bingen” (*Hildegard von Bingen* 98). De acuerdo a lo anterior, la facultad de la abadesa estaría sujeta a una tradición cristiana y al manejo alegórico de las visiones, cerrando el campo de la creatividad e imaginación. No obstante, sus textos se enriquecen de representaciones divinas, estructuradas en una sincronía enumerada y definida como la descripción de *El ser resplandeciente*, cuya descensión(?) del chorro luminoso recuerda a la descensión de las enumeraciones de “La unión libre”.

Básicamente, las diferencias históricas y tradicionales entre los surrealistas y Hildegard permiten aun establecer parangones a través de la figura guía, posicionada

desde una altura lógica y jerárquica que desciende y permite a la criatura ascender (Coëbin) hasta unirse en otro mundo, irreal para el intelecto y enriquecido de una luz misteriosa como Dios visto por la abadesa. No se pretende, en este contexto, confundir las dos experiencias, mas los rasgos fundamentales de la figura como guía, siendo divinidad o tan solo musa, concuerdan con simbolismos que ensalzan el Ser visto desde el exterior al interior como Hildegard o imaginado y expuesto en Breton.

El vínculo entre la visionaria alemana y el líder surrealista se concentra en las estructuras de la miniatura y del poema, organizadas desde una jerarquía clave para ambas obras cuya enumeración es vertical y la luz se mueve también desde norte a sur.

Mientras *El ser resplandeciente* comienza desde la cabeza de la divinidad hasta la fragilidad del hombre, “La unión libre” parte por la cabeza en llamas de la mujer hasta sus pies multiplicados en una unión especial con todo el cuerpo que descansa en la libertad de sus miembros como la libertad que realza Breton en sus manifiestos, libertad poética en la que se cumple la emancipación de la imaginación y un claro rechazo a la unidad lógica de un poema o de la misma visión de Hildegard, en la cual la simbología y relación bíblica estructuran armónicamente las imágenes ordenadas en las miniaturas hermetizando las figuras desde las ventanas hasta los marcos de la pintura, excepto por algunas extremidades de seres divinos o círculos por sobre el cuadro. No obstante a la estructura de la representación, las visiones demuestran ser un fenómeno creativo y dado que la abadesa se encontraba en un lugar privilegiado que es el de la visión, tenía plena libertad de contar lo que quisiera, pues eran elementos que había visto y oído.

Al culminar esta investigación se desprende de los tres apartados la idea de la luz como un ente arqueológico que magnifica su carácter desde diversas experiencias que entregan al fenómeno una forma femenina y flagrante y tiempo en que la mujer se convierte en luz como en los poemas surrealistas; también se observa una luz inquieta y divina como en las doctrinas sufíes. La luz en el último capítulo proviene de la altura divina y es este punto el que se desea desprender de los tres apartados, pues la caída y movimiento de la forma tanto en la miniatura como en “La unión libre” comprenden trazos similares, repetidos en el sufismo y ensalzados en la figura de guía y musa del surrealismo inclinada hacia una luz misteriosa que desde su condición humana es exaltada en un resplandor mirífico.

Cada apartado revisa tres contextos distintos entre sí en los que la figura de una divinidad es tratada según el tipo de acercamiento, comprendiendo las épocas del surrealismo, el sufismo y la mística medieval. El orden del artículo se corresponde al interés de analizar desde la experiencia sin religión de los surrealistas hasta volver siglos atrás hacia la época de Hildegard von Bingen, en la cual las interpretaciones de la luz como guía y divinidad se cruzan en el contexto posterior al acentuar la inquietud del hombre por divinizar elementos no siempre ligados a una simbología religiosa aunque gran parte del tiempo esté presente, ya sea en la importancia de los colores y figuras en cuánta interpretación religiosa exista.

Por último, resulta interesante observar cómo se acercan contextos como el del surrealismo y ¿por qué lo hace?, ¿qué es lo que encuentra finalmente el movimiento tras símbolos como la luz y los colores, entre otros? Mientras Hildegard no cuestiona la imagen divina, el surrealismo la desdibuja, apareciendo distinta y más humana, accesible por otras vías dentro de la cabeza del propio poeta.

///BIBLIOGRAFÍA///

- ADONIS. *Sufismo y surrealismo*. Trad. José Miguel Puerta Vilchez. Madrid: Ediciones del oriente y del mediterráneo, 2008.
- ARAGON, Louis. *Le Paysan de Paris*. París: Gallimard, 1961.
- Béhar, H. et Carassou M. *Le Surréalisme*. París: Le Livre de Poche, 1984, rééd. Coll. Biblio-Essais, 1992.
- BRETON, André. *El amor loco*. Trad. Juan Malpartida. Madrid: Alianza, 2008.
- . *Manifiestos del surrealismo*. Trad. Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Argonauta, 1992.
- . *Nadja*. Trad. José Ignacio Velázquez. Madrid: Cátedra, 2006.
- . *Poemas I*. Trad. M. Álvarez Ortega. Madrid: Visor, 1993.
- CHITTICK, William C. *El sendero sufí del amor: La enseñanza espiritual de Rumi*. Ed. y Trad. Gastón Fontaine. Santiago: Cuarto Propio, 2002.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Bronnyn*. Ed. Victoria Cirlot. Madrid: Siruela, 2001.
- . *Introducción al surrealismo*. Madrid: Revista de Occidente, 1953.
- CIRLOT, Victoria. *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*. Barcelona: Herder, 2005.
- . *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*. Madrid: Siruela, 2001.
- CIRLOT, Victoria y GARÍ, Blanca. *La mirada interior: escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*. Barcelona: Martínez Roca, 1999.
- CORBIN, Henry. *El hombre de luz en el sufismo iraní*. Trad. María Tabuyo y Agustín López. Madrid: Siruela, 2000.
- . *Historia de la filosofía islámica*. Trad. Andrés Martínez Lorca. Madrid: Trotta, 2000.
- . *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn Arabí*. Trad. Agustín López. Barcelona: Destino, 1993.
- ÉLUARD, Paul. *Capitale de la douleur & L'Amour de Poesie*. París: French & European Pubns, 1970.
- . *El amor y la poesía*. Ed. Manuel Álvarez Ortega. Madrid: Visor, 1997.
- . *Oeuvres complètes I*. París: Gallimard, 1998.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Teoría de los colores*. Trad. Javier Arnaldo. Valencia: Artes Gráficas Soler, 1999.
- HAAS, Alois. *Visión en azul: estudios de mística europea*. Trad. Victoria Cirlot y Amador Vega. Madrid: Siruela, 1999.
- HELMINSKI, Kabir Edmund. *Presencia viva: Un Sendero Sufí hacia el Despertar y el Ser Esencial*. Trad. Gastón Fontaine. Santiago: Cuarto Propio, 1997.
- Jalāl al-Dīn Rūmī, Maulana. *Poemas sufíes*. Trad. Alberto Manzano. Madrid: Hiperión, 2006.
- KANDINSKY, Wasili Vasilievich. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Barral Editores, 1974.
- OHANNESEN, Joan. *Una luz tan intensa: la insólita vida de la mística alemana del siglo XII*. Trad. Dolors Gallart. Barcelona: Ediciones B, 1998.
- PAZ, Octavio. *Los privilegios de la vista I: Arte moderno universal*. México D.F: Fondo De Cultura Económica, 1997.
- PELLEGRINI, Aldo. *Antología de la poesía surrealista de la lengua francesa*. Buenos Aires: Argonauta, 2006.
- PERET, Benjamin. *Antologie de l' amour sublime*. París: Albin Muichel, 1996.

PORTAL, Frédéric. *El simbolismo de los colores: en la antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos*. Trad. Francesc Gutiérrez. Barcelona: Sophia Perennis, 2000.

Santa Biblia. Ed. Cipriano de Valera de Reina. Bogotá: Sociedades Bíblicas Unidas, 2004.

VON BINGEN, Hildegard. *De operatione Dei*. Turnholti: Brepols, 1996.