

LA POESÍA FRACTAL DE CLARA JANÉS: *LOS SECRETOS DEL BOSQUE*

Belén QUINTANA
I.E.S. Río Gállego (Zaragoza)

Benoît Mandelbrot define fractal de la forma siguiente: “adj. Sentido intuitivo. Que tiene una forma, bien sumamente irregular, bien sumamente interrumpida o fragmentada, y sigue siendo así a cualquier escala que se produzca el examen. Que contiene elementos distintivos cuyas escalas son muy variadas y cubren una gama muy amplia” (Mandelbrot: 168). Clara Janés comenta el carácter fractal de la poesía en el capítulo “La aventura” del libro *La palabra y el secreto*. Es poesía fractal la poesía escalante, que ella define como “algo que va presentando más elementos constitutivos a medida que uno se acerca” (Janés, 1999: 105), y también como “la presencia de detalles interesantes a varios niveles” *Ibid*: 110). Asimismo es fractal la escritura performativa, es decir “aquella que realiza lo mismo que está describiendo” (*Ibid*: 111), e igualmente lo es la metapoesía (*Ibid*: 112). Partiendo de las mismas definiciones de la autora, intentaremos seguir la conjunción fractal en su poemario *Los secretos del bosque*; libro que va a aunar lo escalante con la metapoesía y la performance.

Si seguimos la lectura guiados por la voz del yo lírico (aparecen otras voces), el poemario conlleva una aventura al modo de la novela artúrica. Efectivamente, el yo lírico es el de un caballero, que aquí más bien parece femenino –aunque no se explicita– una amazona, que se adentra en el bosque, donde vivirá la prueba, la aventura que hace

del bosque un camino de perfección, y donde el yo lírico entablará un combate que será combate consigo mismo. El bosque es, según Victoria Cirlot, “el lugar del riesgo, donde el hombre se confronta consigo mismo (...) es el lugar de las operaciones del alma, de las transformaciones interiores y de la purificación” (Cirlot: 43). Realmente el yo lírico entra en el bosque dispuesto una errancia que conlleva sacrificio y renuncia:

Desconocida era la senda
y mi caballo
seguía la humedad del herbazal
y los indicios de flores tímidas
en lo profundo
de la hojarasca
(poema 2, vv. 1-6)

No te detengas a su lado,
tú, cuyo objeto es vagar entre los pinos
cediendo lastre
hasta la desnudez.
El abandono de la materia
es tu meta,
pura disolución.
Acércate tan sólo
a la hoja mojada por la lluvia,
al musgo
y a los limos del fondo del estanque;
busca la oscuridad más densa,
entérgate a su don,
que el ser ya no es pasado ni presente
ni futuro.
es ir hacia el no ser...
(Nigredo, vv. 4-19)

Sin embargo, los propósitos ascéticos se ven frenados por la caída y recaída en el deseo. La aventura del sujeto errante va a estar marcada por la alternancia entre el placer y ansia de goce, por un lado, y la reclusión en las propias galerías íntimas, por otro. Esta vía purgativa viene representada por los interiores del bosque: el lago, el humus, la arboleda, la oscuridad, el ciervo, la luna, la noche. Pero el encuentro con un caballero esplendoroso dará al traste con sus propósitos de renuncia y será arrastrada a la luz, la música y el mar:

Tras los arbustos apareció
montado en su alazán.

Desenvainé mi espada.
Él separó las ramas
que escondían su rostro
y me miró
con esos ojos que son luz
(poema 7, vv.1-7)

De modo que “Su cegador hechizo / anuló de un solo gesto / el bálsamo de la iniciada renuncia” (poema 10, vv. 7-9), y en el poema que le sigue: “Mi galopada violenta / hacía trizas la oscuridad. / Parecía que mi paso talará los bosques / y que en una sola noche / llegaría / a las orillas del mar.” Durante todo el poemario el yo lírico intenta proseguir su cabalgar solitario, aunque siempre tentado y añorante de la plenitud amorosa. Y así pide “Deja, deja que siga / mi camino solitario / por la fosca” (poema 33, vv. 9-11). Si, tal como Victoria Cirlot señala, el bosque ofrece la elección ante el *bivio*, así lo experimenta el yo lírico: “Dos corazones en pugna / latían en mi pecho” (poema 46, vv. 1-2) y “Bifurcaciones imprecisas, / retazos de mantillo / donde un árbol reposa / cediendo a la humedad. / ¿Quién guía los pasos del caballo / en la tierra borrada? / Nada esperes, / nada esperes, / nada.” (poema 47).

Habiendo escogido la renuncia, el yo lírico decide enfrentarse a aquello que le dificulta el despojamiento, el abandono necesarios para la perfección espiritual. Y lo hará así, desarmado y desnudo, sin miedo ni deseo:

Voy hacia él
y sin armas
le lanzo el desafío.
Al acecho planea
la rapaz solitaria.
(poema 61, vv. 7-11)

Tal vez este combate es solamente
el combate con la propia nada.
tal vez eres la nada
y de la nada
debías liberarme.

Y yo como una nada
ante ti me presento.

Voy a la muerte
esgrimiendo tan sólo el arma del amor.

Y el bosque llorará la muerte mía

como la muerte de una ráfaga de viento.
(poema 62, vv. 22-32)

Y es precisamente en la entrega total, dispuesto a la muerte, al no ser¹, a la nada por un amor sin esperanza y sin deseo, sin objeto, cuando encuentra que el otro, el caballero, es decir, el obstáculo, estaba dentro de sí; que el abandono del espejismo, que la aniquilación del yo le ha llevado a la verdad: “Y cuando el caballo / tras el arbusto se detuvo / y él separó las ramas, / vi que su rostro el mío era / y supe que el suyo era mi rostro” (poema 63, vv. 1-5). Y llega a la visión y a la luz del conocimiento:

Campos bajo el rocío
y el árbol
en su danza transformante.
Algo más que la calma
vuelve a mí.
Ascendemos
a la desaparición
en el abandono del peso
y las ondas del aire
en cerco de alegría
(Vita Nuova, vv. 1-10)

La manifestación de la búsqueda espiritual a través del tópicus de la aventura en el bosque propio de la novela artúrica se enlaza con el recurso, frecuente en los textos herméticos y alquímicos, del viaje –enmarcado o no en un sueño²– que el protagonista

1.- La negación de sí es exigencia que ya aparecía en la novela de Chretien de Troyes. Victoria Cirlet, en referencia a *El caballero de la carreta*, explica: “el sacrificio de Lancelot: sólo se llega a la vida a través de la muerte, sólo la propia negación conduce a la conquista del alma” (Cirlet: 94), y más abajo: “es en el *Lancelot* donde el *bivio* se satura de significado. La figura que dibuja la historia de Lancelot, como el resultado natural de su elección en la hora del destino, subir o no a la carreta, más que al amor, remite a la autonegación y con ella al sacrificio” (*Ibid.* 219).

2.- Serge Hutin explica que “En estos sueños y ensoñaciones de los alquimistas se pueden distinguir dos categorías. La primera incluye los relatos oníricos que, de hecho, son meros artificios e invenciones. Como ya sabemos, el sueño inventado, construido con determinados fines, es un recurso literario que se ha empleado en todas las épocas para exponer algunas teorías religiosas o filosóficas. En este caso, el sueño alquímico constituye una categoría más dentro del conjunto de los viajes imaginarios inventados por muchos escritores. Los relatos de extrañas peregrinaciones realizadas durante un sueño, con sucesivas visitas a diferentes lugares y el encuentro con misteriosos personajes tenía como finalidad presentar el desarrollo de las diferentes fases de la Piedra filosofal (de las operaciones de laboratorio así como de las etapas vividas durante los ejercicios psíquicos de iluminación). Pero la otra categoría era la de los sueños o ensoñaciones realmente vividos por el alquimista mientras dormía” (Hutin: 107). La aventura cortés no se inscribía dentro de un sueño, y tampoco aquí lo hace. Pero sí aparecían sueños dentro de ella, y asimismo encontramos sueños en la aventura del yo lírico. Durante el sueño, la voz lírica recibe la presencia amorosa que la enardece: “Dormía / y él penetró en mi sueño / y me robó el sueño que soñaba. / Y como dueño se asentó en mí / y con tal fuerza me amó / que desperté a medianoche / como si fuera mediodía” (poema 29). Pero el caballero que la enamora y se presenta en sueños es Mercurio; así se titula el poema, algunos de cuyos versos copio: “Volvió a mi sueño / y con su beso blanco / lanzó una palabra / que anudó mis entrañas”

emprende bien por mar, bien por tierra; y en este último caso, a través de un jardín o de un bosque. El lector, mientras sigue la aventura del yo lírico, percibe que éste está siendo sometido a un proceso alquímico. En los poemas aparecen símbolos de la alquimia, que el lector reconoce, pero que el yo lírico no sabe interpretar. El deambular del yo lírico por el bosque se traduce en una labor orientada principalmente por los títulos de la mayoría de los poemas, que remiten a las etapas de la obra alquímica: Nigredo, De divisione, Sol invisibilis, Leo viridis, Solutio, Fermentatio, Separatio, Coniunctio, Citrinitas, Sublimatio, Albedo, Aurea hora.

Titus Buckhardt define la alquimia como “el arte de las transformaciones del alma” (Buckhardt: 25) y, efectivamente, el yo lírico es materia prima que se verá sometida a la depuración alquímica pues, como señala el mismo estudioso: “Mientras el alma no quede libre de las concreciones y contradicciones interiores, no será materia dúctil sobre la que el espíritu que procede ‘de arriba’ pueda imprimir una nueva ‘forma’, una forma que no limita ni ata, sino que, por el contrario, libera, pues procede de la sustancia eterna del ser” (Buckhardt: 113). A lo largo del poemario, mientras el yo lírico vaga por el bosque, van surgiendo los símbolos que se repiten en los textos alquímicos: el dragón, el sapo, la estrella, la tumba, el baño del rey, las bodas alquímicas, el águila, el oro, entre otros³.

(vv. 1-4). Es Mercurio que visita la materia prima para espiritualizarla. Y tal labor sucede durante la cocción, también simbolizada por el sueño, como en el poema *Fermentatio*, y el en el que le sigue: “¡Entregarse al sueño / por cien años o cien días!” (vv. 1-2). El sueño es el estado de la visión, y la voz lírica entra en unión –todavía durante su proceso de perfeccionamiento– con el Espíritu. Cirlet también comenta respecto a la novela cortés “la íntima unión entre sueño y materia que conduce a la visión de un cosmos soñado: el que aparecía en el *Timeo* de Platón, en los *Comentarios* de Macrobio, la *Consolatio* de Boecio, y de ahí hasta Juan Escoto Erígena, Bernardo Silvestre, Alain de Lille y Chretien de Troyes. La entrada en el bosque implica un olvido de sí, un abandono a lo que se denominaba ‘pensamiento’, al sueño” (Cirlet: 45-46).

3.- Desde la estrella con que se abre el poemario (“Cayó una estrella verde ante mis ojos / y sus chispas naranjas señalaron el camino” y que, según Fulcanelli (pág. 65) anuncia el comienzo de la obra, al vuelo del águila de los últimos poemas que representa “la ascensión que se operaba en la conciencia iluminada para alcanzar las regiones superiores en las que se puede escuchar la armonía de las esferas y donde el alma consigue por fin contemplar la luz divina en todo su esplendor” (Hutin: 85) se desarrolla toda la obra alquímica: “El abandono de la materia / es tu meta/ pura disolución” remite al *solve et coagula*, y explicitan el propósito purificador de las primeras etapas. La luna gobierna en la primera fase y así se muestra: “la luna arrojó al agua / su moneda de plata / y vi allá mis monedas / en la sima, entre el musgo y el lodo” (De divisione, vv. 12-15). El símbolo de Mercurio, necesario en toda la obra alquímica, se describe en “Navega el sol debajo de la luna” (Solutio, v. 4); la muerte iniciática previa a las bodas alquímicas se simbolizaba por la tumba que encerraba al rey, y así: “aparta mi losa /.../ y saldré como esposo de la cámara nupcial, / con calzado de oro” (Las palabras; vv. 7-1). La necesidad del fuego que une los contrarios la vemos en “entre el alma y los sentidos / una sima se extiende / y sólo cuando en ambos / prende el fuego / se desvanece” (poema 20, vv. 2-6). La fase de albedo se representa en la tradición como una flor blanca, y la rubedo por el púrpura y el oro, y así las encontramos: “con un nimbo de luz / aviva la flor blanca / que habla del misterio” (Testigo de lo oculto, vv. 6-8). “Y el sol, / tal rubí entre esmeraldas / despierta los colores, / pone en fuga a la noche” (El gemelo, vv. 12-15). Los ejemplos podrían aumentarse, pero basta lo dicho como muestra.

El caballero que seduce a la amazona es Mercurio, Espíritu Universal que protege toda la obra, y asimismo el espíritu volátil de la materia prima o alma, el cual asciende hacia el Espíritu y desciende numerosas veces sobre la parte sólida de ésta para purificarla; espíritu que habrá de solidificarse, coagularse, en las etapas finales del proceso⁴.

La voz protagonista del poemario es la de la naturaleza más carnal y apegada a la tierra; el caballero es su naturaleza espiritual y ascensional que eleva y espiritualiza al alma en esos momentos de plenitud, que la voz lírica sentía eróticos. Por esa purificación, ella podrá renunciar a tales momentos, y entonces alcanzará la visión y el conocimiento. De modo que por el combate final que precede a la conjunción, la materia prima, ya purificada, descubre en él, en el caballero, a sí misma. Se logra la unión de las dos fuerzas del alma, con la consiguiente impronta del Espíritu Universal en ella.

La alquimia no era una sucesión de operaciones metalúrgicas, sino una labor de perfeccionamiento espiritual. Cuando el alquimista somete la materia prima a las pruebas del atañor, es a su naturaleza más primaria a la que intenta purificar. Es llamativo que la voz lírica insiste en su renuncia erótica, pero no en el proceso de más altura al que está siendo sometida. Símbolos de claro sentido alquímico son presentados por ella como acontecimientos de su aventura. Puede responder a las convenciones del género: las obras alquímicas ocultan su sentido profundo. Pero también puede interpretarse que el alma lucha por desligarse de sus pulsiones eróticas, dentro de un proceso más amplio de perfeccionamiento espiritual de todo el ser, y

4.- Mercurio es, junto al yo lírico, la presencia más importante del poemario. En la alquimia, con la figura de Mercurio se designa el Espíritu mediador que permite la realización de la obra, así como la parte volátil de la materia prima, que asciende y desciende sobre el residuo de la destilación para así espiritualizarlo, y que habrá de fijarse finalmente gracias al poder sólido del azufre. Durante su vagar, el yo lírico, la amazona del bosque, es sorprendida por un caballero con quien mantendrá varios encuentros amorosos en que se sentirá arrebatada, sentirá el tiempo suspendido y alcanzará una intuición del Todo. Aunque ella nunca lo nombra como Mercurio, el lector sabe que se trata de él. El poema 63, donde aparece este caballero amante, se titula Mercurius. Pero son muchas las referencias que llevan a su identificación. Previamente a su primera aparición, el yo lírico escucha un "tintineo secreto" y "ecos de campanas", y siente un "viento gris", que anuncian su presencia. Según la hermética, Mercurio está ligado al viento, el sonido, y el gris es su color alquímico. En sus varias apariciones, despoja el yo lírico de sus monedas, su capa, su espada, su sueño y su corazón, para luego salir volando, alado. Efectivamente, la voz lírica lo llama ladrón en varias ocasiones, y es también citado como "pastor con el cordero al hombro", representación de Hermes, el mensajero de lo divino, el mediador entre lo bajo y lo alto que permite todas las transmutaciones. Como metal alquímico aparece con símbolos propios en los poemas: es el dragón rojo y el águila que representan al mercurio en las fases iniciales y finales de la obra. Desde este enfoque, los descensos amorosos del ladrón amante simbolizan aquellos que el espíritu mercurial debe realizar sobre el residuo corporal tras la destilación para purificarlo. El deseo anhelante de la amazona por su ladrón amante se va a ir depurando a medida que ella prosiga su andadura por el bosque, y se convertirá en otro amor más desasido, más abandonado. Sólo cuando el amor lo sea en la renuncia, en el despojamiento, ella alcanzará el conocimiento de sí, la visión y la armonía. Deviene así el amor en fuerza alquímica de transformación y perfección espiritual.

de cuya profundidad no parece percatarse. De modo que la materia prima, la voz protagonista, habría sido puesta allí por alguien —el alquimista, el poeta— que se está entregando a sí mismo con toda conciencia a un sacrificio del que salir renovado.

Si la autora ha seguido el topos de la aventura artúrica y el del viaje iniciático alquímico no es como recurso retórico. La errancia por el bosque, la opus alquímica, no son alegoría; son símbolo. Si los ha escogido es porque ella comparte su esencia, la misma búsqueda espiritual, una búsqueda personal, íntima, propia, heterodoxa, como lo fueron las de aquellos alquimistas cuya senda recorre. De modo que la lectura del poemario no sigue sólo las andanzas de un alma atada al eros, sino de toda una conciencia que se entrega completa, en sus fuerzas opuestas, a una labor que es rito y destino, para lograr la armonía. Y es así la alquimia trasunto de la escritura, porque "la creación artística (...) tiene por objeto una maduración espiritual, una transformación o renacimiento del artista" (Buckhardt: 25). De hecho, todavía en la desolación y los temores de los pasos primeros por la oscuridad del bosque, leemos: "Sima de nada / es el momento, / y la nada, / canto rodado / en el fondo del lago" (poema 5, vv. 13-17). La misma autora, en su libro *La Palabra y el Secreto*, escribe:

Es ciertamente en el interior donde acontecen las mutaciones, se convierten en oro los cantos rodados de la realidad, pues la mirada humana al transformarse en espejo, envuelve lo que ve con la emoción, dotándolo de un aura que remite a lo escondido, (...) a ese espacio interior donde de la simbiosis con sus propios elementos brotará el poema. Sólo tras estas sucesiones puede el poeta "comunicar el secreto" (Janés, 1999: 58-59).

Y la piedra, el canto en el lago, se transformará en canto, poema que encierre el secreto. Por la escritura, labor difícil, entregada, a veces desesperada; escritura en soledad, tarea que exige la entrega del alma, tarea impregnada de sacralidad, y es destino que configura una vida. Como el alquimista, como el caballero andante, la poeta ha de recorrer todas las etapas, del plomo al oro, de la oscuridad a la luz, del canto al canto, para conseguir el poema: "Eso otro a lo que accedemos gracias a la blancura que sigue a la oscuridad nocturna es el enigma por el cual el poeta se lanza en pos del poema" (*Ibid.* 124). Escritura entonces performativa, que desenvuelve sus versos a medida que avanza en su camino nocturno: "el texto permite no sólo que el escritor se recorra a sí mismo, sino que recorra lo que es objeto de su anhelo, e incluso lo que desconoce y hasta lo que no puede conocer o explicar: lo inefable" (*Ibid.* 19).

De manera que, en *Los secretos del bosque*, asistimos al camino purgativo de un yo lírico que busca liberarse de sus deseos del mismo modo que el caballero andante se fortalecía en su aventura por el bosque. Y vemos que su renuncia al amor le lleva a la

unión, y que aquello que le quemaba era lo mismo que le purificaba y le hizo capaz de abandono, en un proceso que engloba la aventura y que es opus alquímica. Y que esta labor es poética, por la que todo el ser se entrega en escritura. Y, entonces, la de este poemario es escritura fractal por performativa; y escritura fractal por metaliteraria; y, por metaliteraria, escalante, porque cada palabra arrastra consigo a otras arracimadas que se llenan de sentido *ad infinitum*, según infinitas lecturas. Y escritura fractal, también, por inefable.

Benoît Mandelbrot distingue entre conjunto fractal, que es representación matemática, y objeto fractal, que es “Objeto natural que resulta razonablemente útil representarlo matemáticamente por un conjunto fractal” (Mandelbrot: 169). Y también dice, en referencia a la curva de von Koch –geometría fractal– respecto a la costa de Bretaña: “Si, de hecho, este modelo es inaceptable (para los físicos, quiere decir Mandelbrot), no es en absoluto porque sea demasiado irregular, sino porque –en comparación con una costa– su irregularidad es demasiado sistemática. ¡Su desorden no es excesivo, sino insuficiente!” (Mandelbrot: 34). Si la poesía no puede ser explicada con palabras sin desvirtuarla, si sólo cabe repetirla literalmente, entonces todo comentario, glosa, escolio respecto a ella, es como la curva de von Koch respecto a la costa de Bretaña, claramente insuficiente. No hay acercamiento posible que formalice la infinitud de la poesía.

Pero, además, Clara Janés confiesa que el poeta “conoce el secreto, pero no lo explica” (Janés, 1999: 18). La poesía es inefable por literal, pero el secreto que busca aún lo es más. Cuando en el último poema de *Los secretos del bosque* alcanza la visión, termina con estos versos que cierran el poemario:

se esboza un hueco
y el que acude
penetra como un pájaro
en la prístina acogida
mientras cruzan
los espejos interiores
los rostros todos del amor
y la delgada línea del horizonte
dice: no hay forma
en el más allá,
ni fuga
no hay sombra,
ni luz,
ni concreción.
(Vita nuova, vv. 16-29).

Cierran el poemario porque no es posible seguir escribiendo, porque la escritura es fractal por insuficiente para dar forma al enigma. ¿Qué queda entonces? Clara Janés intenta una respuesta: “El poeta (...) sabe también que él sólo puede seguir cruzando la noche en pos del alba” (Janés, 1999: 135). “La curva de von Koch tiene una longitud infinita –exactamente igual que una costa” (Mandelbrot: 34), señala nuestro matemático. Pero son infinitos, la curva y la costa, que no llegan a acoplarse. La longitud fractal, monstruosa, infinita de la escritura no coincide con el secreto sin forma. La poeta lo sabía desde el principio. En el tercer poema, Nigredo, escribe: “Mas ese errar por los bosques / se parece al infinito, / y mi andadura oscilante / dibuja su signo”. El signo de infinito, lazo cerrado sin principio ni fin, eternamente recorrido, eternamente escrito, sin alcanzar nunca el infinito del enigma.

Bibliografía

- CIRLOT, V. (2005): *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval*. Madrid, Siruela.
- BUCKHARDT, T. (1976): *Alquimia. Significado e imagen del mundo*. Barcelona, Plaza y Janés.
- FULCANELLI (1995): *El misterio de las catedrales*. Barcelona, Plaza y Janés.
- HUTIN, S. (1989): *La vida cotidiana de los alquimistas en la Edad Media*. Madrid, Temas de Hoy.
- JANÉS, C. (1999): *La palabra y el secreto*. Madrid, Huerga et Fierro Editores.
- (2002): *Los secretos del bosque*. Madrid, Visor.
- MANDELBROT, B. (2006): *Los objetos fractales*. Barcelona, Tusquets.