

INNOVACIONES SIMBÓLICAS
EN *INFINITA MEMORIA DE AMÉRICA*,
DE LAUREANO ALBÁN

RONALD CAMPOS LÓPEZ
UNIVERSIDAD DE COSTA RICA / UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

1. PUNTOS DE PARTIDA

En la más reciente antología sobre la poesía de Laureano Albán, Campos (2015) presenta a este poeta como uno de los más significativos de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI en el ámbito costarricense, latinoamericano e hispánico. Sus veintisiete poemarios, compuestos siempre dentro de la perspectiva del trascendentalismo (Albán et al, 1977), abarcan, desde 1961 hasta la actualidad, lo sociopolítico, existencial, místico, amoroso, erótico, mítico, ancestral, cotidiano, cultural y metafísico, con un amplio repertorio estilístico y simbólico.

Específicamente, *Infinita memoria de América* fue publicado en Madrid en 1991, en el marco conmemorativo del V Centenario del Descubrimiento de América. Este macropoemario se compone de cuatro poemarios, de los cuales dos han sido galardonados y los otros dos resaltan por su originalidad y los homenajes que respectivamente rinde a la cultura hispano-judía uno y a la hispano-musulmana otro.

Por un lado, *El viaje interminable* (1983) mereció el Premio de Cultura Hispánica (Madrid, 1981) y el Premio Anual del Columbia University Translation Center (Nueva York, 1983), por su versión traducida al inglés. Este texto fusiona la poesía lírica y épica, para ofrecer un regreso a los orígenes indoamericanos e hispano-cristianos

y su convergencia en el Encuentro de 1492. Cada uno de los diez cantos de este poemario es un tríptico que va marcando el ritmo de la preparación del cosmos, las migraciones de los antepasados de los navegantes hispano-cristianos del siglo XV, la embarcación de estos y su partida sobre un espacio inhóspito e incierto, hasta arribar a las Indias y marcar el límite y comienzo de la construcción del ser hispánico y las realidades del Nuevo Mundo. Este poemario parte de la verosimilitud y lo real e histórico de la península ibérica, el Neolítico americano, el Descubrimiento, la Conquista y la Colonización, pero de modo tal que la palabra poética lleva esas experiencias objetivas hasta un nivel donde ya no son meras realidades lógicas, racionales, conceptuales y comprobables, sino simbólicas, metafísicas, intuitivas, cósmicas o místicas, vivencias del ser hispánico en su diversidad, respecto del cosmos, el misterio y la vida.

Por otra parte, se encuentra una edición ampliada de *Geografía invisible de América* (1982), el cual obtuvo el Premio Hispanoamericano de Literatura Juan Ramón Jiménez (Huelva, 1981). Este poemario constituye una indagación y una construcción mitopoética de las raíces indoamericanas, a la luz de la cultura, filosofía, religión, mitología, costumbres y usos de los nahuas, mayas e incas. Asimismo, se escuchan ecos de muchos otros pueblos antiguos del continente. La palabra poética de este libro retoma esas voces de la América invisible, esas que han sido frecuentemente ignoradas, consideradas “débiles”, o que vienen enfrentándose desde el siglo XX a las realidades sociopolíticas y económicas de la modernización.

En tercer lugar, aparecen cuarenta y ocho poemas de los cien de la primera edición de *Todas las piedras del muro* (Jerusalén, 1988), texto que destaca por su edición cuatrilingüe (español, inglés, francés y hebreo) a cargo de la Asociación Internacional de Escritores Judíos en Lenguas Hispana y Portuguesa. El poemario fue presentado como homenaje de Costa Rica al pueblo israelí en la conmemoración del cuadragésimo aniversario de la fundación de su Estado. *Todas las piedras del muro* parte de la Tanaj y pronuncia las voces de la mística, filosofía y cábala hispano-judía. El pensamiento de la cábala teosófica del grupo zohárico hispano-judío aparece como base para la presentación de las experiencias místicas y filosóficas del sujeto lírico. El poemario, así, participa también de la recuperación y la continuidad del pensamiento hispano-judío que han ocupado a poetas hispánicos.

Por último, *Érase una vez al-Ándalus* (1991) sobresale no solo por su temática y enfoque dentro de la producción poética de Albán, sino también por permitir la revaloración de la herencia simbólica, mítica, religiosa, mística, filosófica, histórica, cultural y literaria del islam en la península ibérica, en el homenaje histórico que representa el macropoemario como edición conmemorativa del V Centenario.

Infinita memoria de América cuenta con el prólogo crítico de Megged, quien considera la complejidad, riqueza y unidad de este macropoemario y, por eso, lo llama: “*Libro Total*” (1991: 11). Afirma que en sus cantos la vida, el arte y la historia nacen de la herida y la muerte. La destrucción y la regeneración a través de la muerte están presentes, entendiendo aquellas como un proceso dialéctico donde no necesariamente debe darse “la desaparición de uno para que nazca el otro[,] sino la fusión, producto de violencia y de choque, o de compensación y el amor. En estos casos se trastorna el núcleo de la individualidad y se crea otra” (1991: 10). Megged ilustra con fragmentos las temáticas fundamentales: el sufrimiento existencial avivado por la consciencia, la herida de la identidad, la multiculturalidad e interculturalidad, lo sagrado, las relaciones entre el ser humano y las divinidades, la muerte desde el punto de vista del *pathos*, la regeneración, lo mítico, el tiempo, la soledad, la sabiduría ancestral; el viaje como búsqueda, salvación, vida o fuga; la heroicidad y hazañas épicas del ser humano, el autoconocimiento.

Partiendo de estas temáticas y otras, a lo largo de los cuatro poemarios de *Infinita memoria de América* se presenta una serie de símbolos cargados de sentidos nuevos, pero que coincidirían con los esquemas de los regímenes diurno, nocturno y copulativo propuestos por Gilbert Durand (1982, 1993), a pesar de que aquellos no aparezcan dentro de los arquetipos expuestos por el mitólogo francés. Durand sostiene que los símbolos son resultado del trayecto antropológico: tienen un componente universal y otro particular determinado por la cultura. De ahí que este artículo se oriente a la identificación y el análisis de las concreciones particulares e innovadoras de los símbolos en la poesía de Albán, con respecto a las estructuras durandianas de lo imaginario.

Para cumplir con el objetivo, se estudia la pragmática imaginaria en la poesía albaniana. García Berrio (1989) entiende por *poeticidad* la capacidad de un texto por expresar y comunicar fantástica y particularmente los símbolos antropológicos comunes a la humanidad. Defiende que la *poeticidad* de un texto puede ser analizada a partir de

la expresividad literaria, la mimesis ficcional y la construcción imaginaria. Esta última es el núcleo de este estudio. Siguiendo a García Berrio y Albaladejo Mayordomo (1986), Martín Jiménez (1993) señala que la construcción imaginaria se focaliza en la expresión singular de símbolos y arquetipos universales en una obra particular, siguiendo la sintaxis (relación de símbolos dentro de un texto), la semántica (la relación texto-realidad referida) y la pragmática (relación autor-texto-receptor-contexto) imaginarias. Con base en estas premisas teóricas, pues, se pretende establecer justamente la pragmática imaginaria: la manifestación de aquellos rasgos universales (estructuras de lo imaginario) a manera de rasgos originales en la efectividad artística de este macropoemario albaniano.

Si bien se trabaja metodológicamente con la edición de *Infinita memoria de América*, se emplea la primera edición de *Todas las piedras del muro*, a fin de lograr una visión más completa del macropoemario y presentar mejor algunas de las innovaciones.¹

2. PRAGMÁTICA IMAGINARIA EN *INFINITA MEMORIA DE AMÉRICA*

Para el correspondiente análisis, se sigue la clasificación de cada régimen imaginario y los arquetipos pertenecientes a ellos, de acuerdo con Durand (1982). Inmediatamente, se presentan las innovaciones dentro de cada grupo de símbolos, sus esquemas y algunos rasgos temáticos y textuales que ayudan a elucidar cómo se estructura la construcción imaginaria en el macropoemario.

2. 1. Régimen diurno

2. 1. 1. Símbolos teriomorfos

Los arquetipos teriomorfos son, principalmente, el caballo, el toro, las inclemencias y catástrofes meteorológicas, las fauces, el lobo, el perro, el león, el tigre, el jaguar y el ogro.

¹ La primera edición de *Todas las piedras del muro* consta de cien poemas; sin embargo, la presente en *Infinita memoria de América* se ve reducida a cuarenta y ocho, debido a que en mitad del proceso editorial del macropoemario la presidenta de la Comisión Costarricense del V Centenario del Descubrimiento de América solicitó un recorte presupuestario para este texto y destinarlo a otro proyecto. Los poemas seleccionados para 1991 fueron los correspondientes a las páginas impares de la primera edición; no se debió a criterio literario alguno.

El viaje interminable poetiza el viaje de Cristóbal Colón y los hispano-cristianos a América, el Encuentro de 1492 y las raíces y entorno indoamericanos. Desde la “noche” primera de la navegación, el ambiente marino se construye sobre una sintaxis imaginaria de símbolos nictomorfos (“noche”, “luna”, “estrella”), catamorfos (“el árbol que señala/ plenitudes y cae”, “vacío”) y teriomorfos, con el fin de acentuar el fondo negativo de las tinieblas, las condiciones adversas y destructivas del mar intrínsecamente unidas con la oscuridad y el paso del tiempo histórico profano, en esa “distancia impasible”. Debido al entorno indoamericano, las figuras del león, el tigre y el jaguar se particularizan en uno de los felinos de América: el “puma”. Este símbolo teriomorfo predomina y se asocia claramente con las inclemencias climatológicas durante la navegación de los hispano-cristianos: “Y sobre ti han venido los navíos / rodeando los ojos de la muerte, / las lunas y el ultraje, / *alrededor del puma del estrago*”² (Albán, 1991: 38); “En la quilla el paisaje se convierte, / *entre los pumas pálidos del viento, / sólo en velocidad*” (65).

En el mismo contexto, los “peces”, los “corales” y las “medusas” singularizan el arquetipo de las fauces: las energías ctónicas, monstruosas y aniquiladoras de aquella “noche” marina y gélida que alcanzan a los navegantes hispano-cristianos:

Y subió el mar y el frío
y sus *peces voraces*
mordieron las más altas
campanas de mis templos.
Los corales clavaron
sus dientes ambarinos
en el cristal y el viento.
Las medusas lanzaron
su corrosiva sangre
sobre frisos, estatuas,
inscripciones y nombres (Albán, 1991: 101).

Por su parte, las “medusas” se asocian, más que con dientes, con el “ácido”, igualmente destructivo por efecto de la corrosión. Los navegantes hispano-cristianos experimentan cómo la inmensidad los arrastra y parece estar deseosa de devorarlos, puesto que el “mar” los dirige: “Como hacia un remolino / al que las lejanías se dirigen. /

² El resaltado en cursiva de esta cita y las siguientes es mío.

Donde las rocas abren / ojos de óxido puro, / *que se hundirán llevándose / los ácidos velámenes / de escarcha de la noche*” (1991: 64).

Este “ácido” se observa con mayor claridad en *Geografía invisible de América*. El “ácido” representa las condiciones vitales, adversas, decadentes y meteorológicas que amenazan al ser en el mundo profano, donde no queda más que “saber que los cuerpos, / sus costados manantes, / lindan con *laberintos / de ácido*, espejo y sombra, / donde su desnudez / se refleja fugándose” (1991: 219). En esta realidad, la incertidumbre ante la muerte también se relaciona con este símbolo: “¿Hay una llave, dime, / hay una llave / *que el ácido silencio no deshace?*” (244).

En los siguientes versos de *Todas las piedras del muro*, la oscuridad venidera y angustiante del mundo y el devenir temporal se asocia con “los relojes del mundo” (“son las cuatro y catorce de la tarde”), pero también con el “*pollino rojo como el crepúsculo*”. Este asno joven materializa el esquema de lo animado teriomorfo y su adjetivo calificativo (“rojo”) acentúa el significado de lo terrenal profano, debido a que este color se opone a lo trascendente.³ Aun así, un “niño” lo domestica con la espontaneidad del juego, asociada a lo sagrado⁴, hasta que él y el pollino parecen inocentemente uno:

En Jerusalén son las cuatro de la tarde.
—¿Dios estará mirando los relojes del mundo?—
Yo camino por una callecita que sabe
que sus piedras están pulidas como sueños.
—¿Dios estará mirando las callecitas solas?—
Un niño con el oro olivar de sus ojos
juega con *un pollino rojo como el crepúsculo*.
—¿Sabrá Dios que los niños y los asnos jugando,
tienen complicidades terriblemente puras
como un cuerpo desnudo junto a la luz del alba?— (Albán, 1988: 94).

³ “En el combate del cielo y la tierra, azul y blanco se alían contra rojo y verde [...] Unos y otros constituían un teatro sagrado, donde se representaba la rivalidad de lo immanente y lo trascendente, de la tierra y el cielo” (Chevalier y Gheerbrant, 1988: 164).

⁴ “Los juegos originalmente están ligados a lo sagrado, como todas las actividades humanas, hasta las más profanas, las más espontáneas, las más exentas de toda finalidad consciente; todas derivan de este origen” (Chevalier y Gheerbrant 610).

En este mismo poemario, la realidad y existencia profanas, estáticas y angustiantes, también son representadas por el “cristal”, el cual se asocia con la “nieve” y las inclemencias del “invierno”: “*Se vuelven nieve y cristal y cristal / y ausencia en cada invierno*” (1988: 48); “Para el que al lado de la fuente / está mirando en invierno / *los cristales de polvo de su propia muerte*” (80).

En *Érase una vez al-Ándalus*, el “desierto” aparece como la vía por la cual se reúnen los contrarios, ya que el viaje por el desierto laberíntico y cambiante representa la peregrinación iniciática hacia la unión con el Ser, la búsqueda hacia la unidad (Chevalier, 1987); este es un tópico frecuente en la tradición mística y metafísica del sufismo y poesía sufí (Percio, 2014). El “desierto”, por tanto, es en sí mismo *coincidentia oppositorum*: lo caliente y lo frío, lo seco y lo húmedo, la muerte y la vida; de ahí que el sujeto lírico albaniano lo poetice con símbolos de las dos partes del régimen diurno. Entre los símbolos que constituyen la sintaxis imaginaria de lo negativo aparece la “arena”. Ella connota las inclemencias y catástrofes meteorológicas amenazantes del “desierto”: “*Cada grano de arena de desierto vencido / declara con los labios / plurales de su sombra, / que no hay azul sin nadie...*” (1991: 392).

2. 1. 2. Símbolos catamorfos

La caída y la carne —en atención tanto del reflejo digestivo como sexual— son los arquetipos catamorfos.

Con excepción de *El viaje interminable*, en los otros tres poemarios de *Infinita memoria de América* se presenta una cantidad significativa de símbolos catamorfos. Estos podrían clasificarse en la siguiente propuesta de cuatro grupos, motivados por el símbolo esquemático de la “muerte”: “[*Morir*] Es *caer* entre el beso del silencio” (1991: 437).

El primer grupo se asociaría con la caída de la “muerte”, debido a su relación con la naturaleza profana del ser y el cosmos, con la materia decadente y fugaz. Dentro de esta constelación simbólica están el “cuerpo” (—*¡Tierra!, dijeron. / Y al derribo tuvo / la lengua de los dioses / que convertirse [...] / en espejismo que cobraba cuerpo, / caída, día anclado*”, 1991: 154); el “hueso” (*Dejarás cada hueso / en su fisura de ancla*”, 237); la “tierra” y la “arcilla” (“*manchaban sus sueños / con arcillas... ¿qué tengo / en las manos, Dios mío, / sino sueños manchados / por la tierra que soy?*”, 302); el “polvo” (“*Que el*

polvo es la indefensa / sustancia de las horas, / el afán precarísimo / de las horas cumplidas. / Sube a todas las formas / desde adentro, royéndolas, / con una oscuridad / ácida de distancias”, 298); la “ceniza” (“la memoria mortal y su palabra / de aventada ceniza”, 158); y la “arena” (“*La arena de mi muerte será un grito / adonde nunca subirá mi asombro*”, 427).

De este grupo asociado con la caída material, se derivaría otro relacionado con la caída anímica y los estados decadentes: el “olvido” (“*Ha nacido el olvido / y sus inagotables cuchillos que dividen / el tiempo en diminutos / corazones fugados*”, 1991: 183); la “soledad” y el “silencio” (“No sabes nada y sabes que no sabes. / Lo sabes todo y sueñas que lo sabes. // No hay negación, hay mundo. / No hay espejismo —nadie—[,] / *hay una soledad que no perdona. / Tu defensa es callar. / Callar como los ríos sin orillas, / callar inmensamente despoblado*”, 411); la “ausencia” y el “pavor” (“*Ha nacido la ausencia, / que entre los cuerpos / ata y desata / ácidas lunas rápidas. / Y el pavor que en los ojos / hunde un puñal sin nadie*”, 183); el “pánico” (“*Cayendo a veces / a la desolación / de lo siempre ignorado. / Sometidos al pánico / de lo que hiere y pasa*”, 187); el “fracaso” (“*Espejo de perfil / que se hunde en la herida. / Fracaso de lo azul*”, 240); el “miedo” (“No me dejes caer *en el miedo, / en el miedo que es túnel que lleva / y que lleva a los ríos, en donde / la muerte canta*”, 1988: 31); y la “orfandad” (“*Pero llega la noche, / la orfandad perfectísima / de la noche en sus tronos de levedad. / Cara a cara con ella / mi soledad se mece / ante la noche sola / inventando más sombras*”, 1991: 408).

Un tercer grupo surgiría de la combinación semántica que podrían producir los dos anteriores. Se trata de símbolos sintomáticos de la caída físico-anímica: la “sed” (“*Yo que entiendo la sed / de las cosas fugándose*”, 1991: 398); lo “azul” de la asfixia (“*El mundo espera con su sed de adioses / temiblemente azul hasta la sangre*”, 375); el “dolor” (“*Pero el hombre que arrastra los trajes del crepúsculo, / que no puede volar más allá de sus cuerpos: / madera del dolor, espejo de las muertes*”, 1988: 54); y el “tropiezo” (“*Tropiezo contra mí, contra mí mismo a veces / como golpeando noches*”, 77).

El cuarto grupo correspondería a una serie de símbolos más generales, a través de los cuales el sujeto lírico también ensueña el sometimiento del ser al devenir temporal, la incertidumbre y la caída mortal: el “ancla” se ha podido observar en varias de las imágenes anteriores, así como en “*Eres tierra y lo sabes / por el anclado aroma*

/ *de humus de tus manos*” (1991: 203); la “moneda” (“yo soy una pobre moneda / *que aún en el aire / no sabe, no sabe su suerte / en la tierra y el tiempo, / terribles y mudos y eternos*”, 1988: 31); la ruptura que imposibilita la ascensión y el curso rítmico, regenerativo y transformador del ser y el cosmos (“¿Hasta d[ó]nde no se puede llegar / *con esta ala rota, / rota ala del hombre...?*”, 1991: 432; “Soy la semilla rota por el ayer. / *Soy el árbol tronchado / por el mañana cierto*”, 433); y la “campana” (“y un miedo de campana sumergida / *en los labios del tiempo y sus delirios*”, 411).

2. 1. 3. Símbolos nictomorfos

Durand propone, como arquetipos nictomorfos, las tinieblas, la negrura, la ceguera, el agua hostil, el dragón, las lágrimas, la cabellera, la sangre menstrual, la luna, la mujer fatal, la araña, el pulpo y el lazo.

En *Infinita memoria de América*, singularizan el esquema de la oscuridad aquellos símbolos que connotan principalmente el (re)cubrimiento de la naturaleza trascendente del ser y el cosmos, la verdad celestial y, por tanto, ofrecen una visión confusa, una ilusión, un engaño: el “espejo” (“*No era esta oscuridad / de espejo destruido de la noche*”, 1991: 254); el “espejismo” (“Tienes la deuda de ser sólo brisa, / *espejito contiguo al espejismo / de la totalidad que grita al cielo*”, 401); el “delirio” (“en los labios del tiempo y sus delirios”, 411); la “quietud” (“*La quietud es tan sólo / un impuro espejismo, / un camino tan breve / que se extingue, al mirarlo / el hombre, a pesar suyo*”, 432); la “muralla” (“Y al final... no hay final: / *siempre habrá otra muralla / para romper más alas, / siempre habrá otro espejismo / para quemar los ojos*”, 433); y la “distancia” (“El mundo espera, dije... el mundo espera... / *girador del espejo y su distancia*”, 375).

Al esquema de la sangre abierta, corriente y terrorífica, se asocian semánticamente la “espina” (“Hoy recibo *la espina / y su punto de sangres anunciadas, / y el río del jaguar que pasa y pasa / entre la vida y lo que fue negado*”, 1991: 222); el “dardo” (“La infinitud de *dardos / que vuelan en la sangre*”, 238); y la “flecha” (“Soy la *flecha con sed, / el ala que se rompe / de creer en el viento*”, 408). Los tres, por su punta filosa, abren el cuerpo físico, infringen dolor y tiñen pesimismo y sentido trágico la existencia.

El “peligro” se emplea en *Érase una vez al-Ándalus* para representar los amores profanos. Este símbolo, junto a otros teriomorfos y catamorfos, particulariza el arquetipo de la mujer fatal:

Aquí el amor, bandada de sí mismo,
peligro de su antiguo poderío,
 signo de su silencio,
 red de nieves,
 tacto agredido por todos los mundos,
 también, también soñó sus colmeneras
 entrelazadas a la boca muda (Albán, 1991: 439).

El arquetipo del lazo, es decir, las ataduras temporales, es innovado por la “memoria” física que es ilusión del mundo fenomenológico (“Que por las noches sale / de las casas *un fluido compuesto / por memorias y muertes y sueños habitados*”, 1991: 33); la “cicatriz” que ata a lo corporal y terrenal (“La *cicatriz de musgo / que se anuncia en los cuerpos*”, 237); y las “ciudades” que le obstaculizan al ser trascender el tiempo y unirse con al Uno (“y de los ojos mismos / de la tierra con sed / hacer surgir *ciudades / violentamente rojas*”, 432).

2. 1. 4. Símbolos diairéticos

Los símbolos diairéticos se oponen a los teriomorfos. Sus principales arquetipos son el héroe armado, las armas cortantes, las herramientas aratorias, las armas percutientes, los ritos de purificación, el agua limpia, el fuego y el aire.

La “quilla”, el “sueño”, la “inocencia” y el “amor” particularizan el esquema de las armas cortantes.

Primero, en *El viaje interminable* la “quilla” —sinécdoque de la embarcación de los hispano-cristianos— no solo simboliza un arma cortante, sino también un arma protectora, en medio de un contexto solar. La “quilla” es arma y protección contra el mar, el ogro teriomorfo, metaforizado como “corcel”. De este modo, la “quilla” hiere a este ogro y se vuelve una envoltura protectora que separa a los hispano-cristianos de la exterioridad marina: “La flecha de la quilla / inclinaba su sabia / parábola, agotándola” (1991: 86); “Todo ha quedado atrás, / sólo la quilla rige / y apunta desnudeces. / El resto del navío / naufragó ya en el tiempo. / Sólo la quilla sola, / sobreviviente faro de inquietud, / nimbada de velocidad” (66).

Segundo, el “sueño” aparece, en *Todas las piedras del muro*, como arma contra la caída mortal, ya que él es la verdad trascendente: “No dejes que caiga. *Yo sé que me diste / el acero del sueño*, y un río de lámparas / últimas y altas y sabias que son tu memoria / de Dios y de hombre, conmigo, conmigo cantando” (1988: 31).

Tercero, la “inocencia”, en este mismo poemario, representa los saberes intuitivos que permiten al ser místico comunicar los orígenes existenciales, culturales, míticos, inconscientes colectivos y, por consiguiente, el sentido develado-oculto de la realidad del mundo y lo sagrado:

*La inocencia es un arma que a todos,
uno a uno contra su transparencia,
nos vencerá. Ah grandes cancerberos del tiempo,
la vida es un incendio, y sólo la inocencia
—digo memorias santas— será eterna y eterna* (Albán, 1988: 38).

Igualmente en *Todas las piedras del muro*, “El amor es un arma, no por antigua menos extasiada” (1988: 24). El *tzadik* o justo, al actuar socialmente, ofrece su “amor” sus poderes interiores y virtudes espirituales, como un instrumento diairético, con los que ayuda a que el otro se defienda del “frío”, el “silencio” y la soledad profanos y existenciales.

En *Geografía invisible de América*, la “nieve” singulariza el esquema de los elementos purificadores, al comportarse, lo mismo que la lluvia, como agua lustral. La “nieve” ya no es la “nieve” teriomorfa; ella ahora representa la esencia numinosa uránica que purifica y anima la existencia y el movimiento del ser y el cosmos:

Tú, la sangre que enciende
—alimento del sueño—
las alturas y el ámbito
donde sumas al hombre
con el hombre,
a la *nieve cautiva*
en sus dardos de nieve
que se deshace en mar
entregando a sus ríos
entre nombres de lluvia y sólo lluvia (Albán, 1991: 265-66).

Por su parte, el “viaje”, el “adiós” y la “memoria” particularizan el esquema de los ritos purificadores.

Los dos primeros aparecen en *Érase una vez al-Ándalus*, en el contexto antedicho del “desierto” como espacio que reúne contrarios propios del régimen diurno. En este sentido, el “adiós” y el “viaje” vienen a connotar la ruptura con el presente trágico, la “muerte”; el primero despide esta “sombra” e inaugura la prueba purificadora. El “viaje”, como se ha dicho, representa la peregrinación iniciática hacia la *unitas indistinctionis*:

Cada grano de arena de desierto vencido
 declara con los labios
 plurales de su sombra,
 que no hay azul sin nadie,
 ni muerte sin ventanas,
ni corazón sin viajes,
 ni espejo sin delicia detenida,
ni c[a]bellera sola sin adiós,
 ni mano que no empuñe lejanías,
 ni flor que no sea el ojo de su sangre (Albán, 1991: 392).

En *Todas las piedras del muro*, la “memoria” es la verdad sobre la existencia, eternidad y unidad de “Dios”. El ser místico está llamado a intuirlo, descubrirlo, aprenderlo, creer en ella y difundirlo. Esta es su prueba iniciática y purificadora de su ser. La “memoria” es el conocimiento sobre el misterio tremendo y fascinante de lo sagrado y, por tanto, el alimento trascendental para el espíritu: “Esa luz, *Dios del viejo rito de las memorias*, / ¿hacia d[ó]nde me lleva: sacrificio o milagro? / Dímelo, Tú lo sabes contra todo el silencio” (1988: 70).

2. 1. 5. Símbolos ascensionales

Estos son las antítesis de los símbolos catamorfos. Por eso, entre sus arquetipos están la montaña, las piedras erguidas, el ala, el ángel, la flecha, la gigantización, el cetro, el jefe y su soberanía (militar, jurídica y religiosa), el cielo, la paternidad, la espada, la cabeza, el cráneo, la cola, la cornamenta, la caza, las prácticas cinegéticas y guerreras.

Por un lado, el esquema de la elevación o sublimación es singularizado por: 1) la “sed” religiosa que motiva la actitud verticalizante del ser místico a lo largo de los cuatro poemarios

(“*Aprended de la sed, / de la sed en los prados, que son cielos fingidos. / Aprended de la sed que es ceniza del ala, / de la sed que está ciega, pero lo sabe todo. / Aprended de la sed que no regresa a Dios, / simplemente está en Dios, / como el amor en ojos de ángeles y ríos*”, 1991: 404); 2) el “puente” que, junto a la “palabra”, la “espada” y el “mar”, connota la promesa ascensional y establece una semántica imaginaria respecto del tránsito de lo humano hasta lo suprahumano, una travesía acompañada de purificaciones rituales y materiales, como lo afirma el propio Dios a quien el sujeto lírico ha cedido la palabra (“*Yo soy el puente, la razón de tu aire, / el oro de tu oro, / la verdad en tu asombro*”, 1988: 4); 3) el “caballo” se vincula a los esfuerzos sublimes de expansión y elevación (“*los caballos oceánicos / prestos en lo invisible*”, 1991: 54); 4) la “noria” representa al ser místico quien ha alcanzado el conocimiento trascendental (“*La noria está loca, loca / de beber estrellas sólo / para quedarse sin luz*”, 423); 5) la “esfinge”, por sus alas y naturaleza misteriosa, pasa de ser un símbolo teriomorfo a connotar igualmente la necesidad y deseo de elevación hacia lo divino ineluctable (“*¿Qué ángel, Dios, esfinge, / muralla perfectísima del tiempo / se puede interponer / entre todos los sueños / y el que nace soñándolos?*”, 432).

Por otro lado, el esquema de la soberanía celestial es particularizado por la “distancia” (“*Su unión con la distancia / fue adorarla en el pájaro*”, 1991: 113), la “lejanía” (“*Subirán los maíces de tus manos / buscándonos entre las lejanías*”, 202), el “horizonte” (“*¿Quién lo recogerá cuando el azul / a borbotones salga por su boca, / cuando su sombra última / huya hacia el horizonte, / abandonándolo, / cuando lleve sus manos a la cara / y sólo se reúnan transparencias?*”, 193), el “reino” (“*Y fundaron sus dioses: / que ellos alzan sus reinos / bajo el sueño del hombre*”, 122), el “prado” (“*Aprended de la sed, / de la sed en los prados, que son cielos fingidos*”, 404), el “desierto” (“*Y cruzasteis, cruzamos, cruzaremos / a través del desierto —digo ansia— / hacia la flor que viene / cumplidamente azul*”, 394) y el “mar” (“*Ésta es la profecía: no combatas / contra tu corazón y sus rojas semillas. / No enfrentes el milagro de vivirte / indefenso en las redes del asombro, / precario por la sed alta del beso, / de los ojos, los ojos despertados / que te esperan tan tuyos junto al mar...*”, 401). Todos estos símbolos connotan la inmensidad, la figura numinosa, trascendente; tomando las palabras de Litvak, “las necesidades expansivas del espacio interior” (1985: 57). Por eso, ellos estimulan la facultad intuitiva, la contemplación, los deseos de ascensión del ser

místico y, en consecuencia, lo invitan a la búsqueda religiosa, el viaje, la peregrinación iniciática hacia la unión con el Ser: la imagen arquetípica y primordial que confiere totalidad y sentido a la experiencia de lo sagrado y el funcionamiento de una constelación de símbolos como religión dentro de la psique (Jung, 1984, 2009).

2. 1. 6. Símbolos espectaculares

Los arquetipos espectaculares vendrían a ser la luz, el sol naciente, el oriente, la corona solar, la tonsura, el ojo, la palabra-mantra y la videncia.

Desde el principio del macropoemario y a lo largo de él, la “transparencia” y lo “invisible” representan ampliamente el aspecto incoloro de la luz; lo informe, cósmico y sagrado justamente de lo numinoso. Ellos le recuerdan al ser su naturaleza sagrada, así como la unidad y armonía cósmicas: “la más llena de nombres / transparencia del mundo” (1991: 34), “Vestidos de solares transparencias” (36), “tuvieron que apoyar en lo invisible las manos” (44), “Una sola y creada transparencia” (98). El “ocaso” tiende a considerarse un símbolo nictomorfo por su cercanía con el ámbito nocturno; sin embargo, la divinidad confirma que Él es “los ocasos en tu copa” (1988: 45), de modo que aún frente a la noche pervive Su luz. La “ventana”, tan redundante en *Érase una vez al-Ándalus*, se consideraría un símbolo espectacular, ya que se vincula con la recepción de la “luz”: “y el ojo transparente de Dios en las ventanas” (1991: 429). Por tanto, estos cuatro símbolos singularizan el esquema de la luz solar.

La “memoria” advierte un tercer significado: ella es reflejo de los conocimientos ancestrales, arquetípicos, simbólicos y míticos relacionados con las vivencias del misterio tremendo y fascinante de lo sagrado:

La llama es la ventana
de la eterna memoria
de lo que vino y tuvo
esplendor y delicia,
al crear los viajes
transparentes del alba
en donde no había más
que la luz que se vuelve
piedra a piedra, distancia. (Albán, 1991: 162-63)

El “espejo” refleja la creación y al ser; por tanto, en él se observa la imagen de Dios, la Idea, la fuente e instrumento de la verdad que es el pléroma divino: “Debemos aceptarlo: *Dios es un gran espejo, / quizá el único espejo / donde las cosas buscan sus espejos de vida*” (1988: 33). Si bien la “noria” se comportaría, según se mencionó, como un símbolo ascensional por el vuelo del “agua”, también figura como un símbolo espectacular debido a la “luz” que recibe y emana: “ella se pasa *su vida / de noria de las estrellas. / Estrella ella misma*” (1991: 423). Estos tres símbolos, por ende, particularizan el esquema del reflejo luminoso.

2. 2. Régimen nocturno

2. 2. 1. Símbolos de la inversión

Los arquetipos de la inversión corresponden al descenso, la deglución, la vaguedad y la inefabilidad, la reduplicación y los encajonamientos, la gulliverización, el pez, la noche tranquila, los colores, la melodía, la feminidad positiva, la maternidad, el mar y la tierra.

Por un lado, el esquema del descenso motiva la eufemización. En esta dirección, la ceguera en *Érase una vez al-Ándalus* pierde su simbolismo nictomorfo y pasa a connotar el instante intuitivo que, por momentáneo que sea, es potente para iluminar y enceguecer místicamente al ser: “*Es tan sencillo ir ciego. / Mirar es un milagro. / Los milagros no nacen, / los ganamos soñándolos / desnudados, besándolos, / ay, largamente solos, / en la luz que no duerme*” (1991: 420). La ceguera es eufemizada por la iluminación intuitiva y la consecuente adquisición de un conocimiento trascendental. Los ojos físicos se cierran, pero los ojos espirituales se abren, ven, y esto es un “milagro” ganado.

Como se mencionó, el “desierto” adquiere cualidades ascensionales dentro del esquema de la soberanía celestial, y pierde su simbolismo teriomorfo. Por eso, aparece como un espacio propicio para el viaje hacia la unidad, el centro, donde el ser místico encuentra la verdad auténtica de lo sagrado: “*Entre la flor y la flor está el desierto. / Entre el ojo y el ojo se equilibra la sombra. / No llegaréis a Dios sino cruzando / a través de las muertes y las muertes de Dios. / Ésta es la densidad de las cosas besadas*” (1991: 392).

En la imagen “*Todo está unido / a un laberinto más azul que el hombre*” (1991: 435), el “laberinto” se encuentra interrelacionado con la idea de la armonía universal, la arquitectura que es el cosmos, que es evidentemente Dios. Por ello, las cualidades trascendentales del color “azul” eufemizan el símbolo nictomorfo “laberinto” y lo convierten en un símbolo de la inversión, ya que sugiere ahora el tejido armónico o redes del cosmos, antes que las ataduras temporales cuyo arquetipo es el lazo.

Por otra parte, del esquema del descenso deriva el esquema de la levedad, el cual es particularizado por el “incienso” y el “aroma”, principalmente del “naranja”, en *Érase una vez al-Ándalus*.

El sujeto lírico es consciente de que el cosmos posee un aspecto positivo y otro negativo en función de la doble naturaleza inherente a la materia cósmica. Esta dualidad es representada, como en la siguiente cita, mediante símbolos ascensionales y catamorfos. Sin embargo, como nada parece ciertamente, sino que se adentra por medio de la “muerte” en su propia transformación, la corruptibilidad mortal aparece eufemizada por el “incienso”: “Cada cosa está llena / de un estupor de prados, / pero también de un rojo / dintel de sólo llamas, / y también de un incienso / que perfuma la muerte” (1991: 385).

Partiendo de la herencia cultural hispano-musulmana, el sujeto lírico asocia los “naranjos” con los jardines. Estos últimos connotan la idea del vergel. Por eso, su aroma a “naranjos” recuerda la promesa coránica del *Yanna* o Paraíso y, por tanto, tranquiliza la existencia que, a la postre, será nada en comparación con su futura vida trascendental: “Los naranjos son esos / indefensos aromas / que pueblan el ayer de levedades” (1991: 365). Son tales la dicha y el confort generados por estos “aromas”, que para el sujeto lírico se traducen en la esencia de lo cósmico y, *ergo*, de lo paradisiaco, lo sagrado. Estos “aromas” subliman la revelación, la unión mística y la promesa mítica del Paraíso.

2. 2. 2. Símbolos de la intimidad

Los continentes y los contenidos, los ritos de enterramiento, el sueño, la cuna y el sepulcro, la momia, la caverna, la casa, el bosque sagrado, el centro, la morada sobre el agua (arca, barca, entre otros), el coche, el alimento, la leche materna, la miel, el vino, el oro y el excremento son los arquetipos de estos símbolos.

La “quilla” aparece de nuevo en *El viaje interminable*, pero esta vez materializando “el arquetipo tranquilizador del casco protector, de la nave cerrada, del habitáculo” (Durand, 1982: 258). Así, la “quilla” o nave, en cuanto símbolo de la intimidad, eufemiza la negatividad nocturna y engullidora. Por medio de prosopopeya, el sujeto lírico humaniza la “quilla”, con lo cual permite verla como un vientre materno que, por un lado, acurruca y protege a los navegantes; por otro, empatiza con los estados anímicos de los tripulantes, como si se los trasladara a ella: “la quilla que aprende / su vocación de niebla / [...]. Sólo la quilla sola, / sobreviviendo faro de inquietud, / nimbada por la velocidad” (1991: 65-6). La “quilla”, por tanto, particularizaría el esquema del centro.

El “silencio” y la “soledad” místicos corresponderían en cierta medida a símbolos de la inversión, pues se eufemiza toda su connotación diurna negativa; no obstante, tenderían a constituir más bien símbolos de la intimidad, dado que articulan el esquema del retorno a lo primordial.

El ser místico únicamente puede encaminarse hacia ese “silencio” de la grandiosidad espiritual encerrada en él mismo. Se dirige a este “silencio” en el momento cuando aprende a contemplar y escuchar: “Ah sencilla pasión intraducible / de pájaro con ríos en las alas, / que de pronto es verdad y se termina; / *es el fluir del hombre / y su exacto silencio luminoso: / lengua más pura que la eternidad*” (1991: 213).

Este silencio abstrae al místico indoamericano, por ejemplo, hasta el punto de conducirlo a la soledad contemplativa, una experiencia religiosa cada vez más plena que le posibilita atender y sentir los orígenes cósmicos, míticos, divinos suyos y del universo, los cuales develan la vigencia del mito del *anima mundi*. Esta soledad sacia, pues, su “sed” religiosa y provoca “la *hesychia* (estado místico de profunda quietud del espíritu) y el arrobo, en los cuales casi [se] llena por sí solo el volumen del alma” (Otto, 1925: 54). En este sentido, canta el sujeto lírico de *Geografía invisible de América*: “Ah, *pie descalzo el de la soledad. / Para sentir que desde entonces / se derramó el azul sobre los prados / como un pacto inicial con el silencio*” (1991: 261).

El esquema de la nutrición se encuentra singularizado por la “delicia” y el “ayer”, en *Érase una vez al-Ándalus*.

El primer símbolo, en cuanto sinécdoque de los alimentos, viene a nutrir la “sed que siempre llama” y, en consecuencia, promueve en

el ser una transformación física y espiritual, y un sentido trascendentales a la existencia y aun a la muerte: “Es hallarle el revés a la delicia” (1991: 437).

El sujeto lírico considera ante las ruinas de Madīnat Ilbīra que es “*Hora de ayer. Medida del olvido. / Un vaso con silencio es el presente. / En él cabe la luz. El resto es Dios*” (1991: 421). En otras palabras, es el momento de regresar al pasado gracias a la apertura y evocación que permite la palabra poética. El “presente” es un tiempo y un espacio vacíos, por eso el pasado viene a llenarlo. Las ruinas son el “vaso con silencio”, cuyo contenido, la “luz” del “ayer”, llena de voces el “presente” del sujeto lírico y lo revitaliza.

2. 3. Régimen copulativo

2. 3. 1. Símbolos cíclicos

Los arquetipos de esta serie de símbolos son el año, el calendario, la luna cíclica, las divinidades plurales (díadas o tríadas), el andrógino, el eterno retorno, la agricultura, la tumba vegetal, el hijo, la doble paternidad, los ritos de iniciación, los sacrificios, las prácticas orgiásticas, el bestiario cíclico (caracol, oso, insectos, crustáceos, batracios, reptiles), el tejido e hilado, el círculo y la esvástica.

El esquema vegetal de la germinación y el crecimiento está singularizado por el “musgo”, tanto en *Geografía invisible de América* como en *Érase una vez al-Ándalus*. El sujeto lírico representa originalmente con el “musgo” las verdades intuitivas emergentes de lo inconsciente y trascendentes a la consciencia. Biológicamente hablando, los musgos son plantas briofitas sin desarrollo vascular; por eso, crecen abundantemente en lugares sombríos sobre las piedras, cortezas arbóreas, el suelo y aun dentro del agua corriente o estancada (Starr y Taggart, 2004; RAE, 2014). Poéticamente hablando, el “musgo” reúne una constelación de simbolismos: los de la tierra, el agua, la humedad, la luz y los vegetales en general. De ahí que, primero, el “musgo” se vincule a la “tierra” ya que, por un lado, absorbe de esta el “agua” y los minerales por medio de sus rizoides (pelos o filamentos a modo de raíces); por otra parte, se podría decir que el “musgo” míticamente se encuentra formado por “tierra”, pues todo proviene de esta sustancia primordial. Así, el “musgo” es materia cósmica y surge de esta, lo mismo que el ser. En segundo lugar, como se dijo, absorbe el agua: las energías vitales inconscientes (Chevalier y

Gheerbrant, 1988). En tercer lugar, vive y crece en un ambiente regido por la humedad: la frescura y la potencia de las aguas sagradas, uránicas o terrestres. En cuarto lugar, busca verticalmente la luz solar: se eleva espiritual y poéticamente hacia lo sagrado pues, como del resto de los seres vegetales, su existencia

está orientada hacia el cielo, por lo cual se convierte en metáforas del crecimiento de lo que tiene vida, de los deseos más íntimos de ascensión o de esa capacidad del hombre para aspirar a lo mejor (Chen, 2007: 22).

Así pues, se llega a considerar el “musgo” como símbolo cíclico, dado que al congregar tierra y agua —materia y espíritu— en su naturaleza, representa una tumba vegetal que transforma la muerte física y profana en vida renovada y espiritual. En consecuencia, el “musgo” simbólicamente vincula la consciencia y lo inconsciente, la materia y el espíritu, lo terrenal y lo celestial; connota la facultad intuitiva que brota, nutre, regenera al ser místico desde lo más profundo en el presente de su realidad profana y lo preserva en las vivencias cotidianas de lo sagrado y el tiempo cíclico, puesto que los musgos, gracias a su elevada absorbencia y producción de ácidos, impiden el desarrollo de bacterias y hongos que provocan la descomposición (Starr y Taggart, 2004). Llevando esto al plano figurado dígame: la intuición (“musgo”) tiene la capacidad vital energética de permitirle al ser constantes estímulos inconscientes y simbólicos que impiden su ceguera, existencia trágica, descomposición histórica, en la realidad profana. Lo dicho se puede interpretar en los versos: “*El musgo va llenándote los ojos, / y tus palabras son / sólo musgo cantando*” (Albán, 1991: 202-03).

El esquema de la repetición circular es particularizado en *Todas las piedras del muro* por el “lazo” (“un lazo / entre el amor y el mundo”, Albán, 1988: 9) y la “guirnalda” (“guirnalda entre los hombres”, 9). El sujeto lírico apela con ellos a la obligación moral-religiosa, la participación social, el amor y la ayuda al prójimo. Ambos símbolos representan el ritmo, la armonía y unicidad del cosmos.

En *Geografía invisible de América*, la palabra poética singularizaría el esquema de los ritos pues, por medio de la verdad del “poema”, el ser indoamericano (re)contacta con lo inconsciente, nutre su facultad intuitiva; experimenta y contempla lo trascendental que se

niega a saber, ignora o ha olvidado; participa de las vivencias sagradas y cósmicas. La poesía se vuelve para él medio y guía para ingresar en la “furiosa noche” mística: “A través del poema / baja el hombre hacia el pánico / invasor del milagro, / tornándose más niño / cuanta más sombra bebe, / como si en cada trago / de oscuridad volviera / una estrella negada” (1991: 243).

Finalmente, en este mismo poemario, se menciona “El *comal* y el metate, / para amasar, dorar / el viento madurísimo / de fruta y lejanía” (215). Ambos instrumentos son sinécdoques de las labores domésticas indoamericanas: el uno destinado a la molienda de granos para conseguir harinas y salsas; el otro para la preparación de alimentos (la cocción de tortillas de maíz o el tostado de granos de café o cacao). El “metate”, por su constitución y modo de empleo, podría interpretarse como un símbolo del progreso.⁵ No obstante, el “comal”, por su estructura circular (suelen ser discos de barro o metal) y su relación con la dominante digestiva al contener, preparar y disponer los alimentos, constituiría un símbolo cíclico asociado al esquema de la periodicidad lunar, las producciones agrolunares y la fecundidad. No es gratuito que sobre él se trabajen el maíz y los otros granos modélicos de la realidad americana, antes mencionados mas no evocados en el poemario.

2. 3. 2. Símbolos del progreso

Los utensilios de progreso, la cruz, el encendedor, la sexualidad, las danzas y cantos rítmicos y el árbol son los arquetipos de estos símbolos.

En *Infinita memoria de América* se recurre a claros símbolos del progreso: con mucha frecuencia a la palabra poética, la música y el sonido dentro del esquema de los cantos; y al fuego, las llamas, el beso y el amor dentro de los esquemas del fuego y la sexualidad. Los

⁵ Primero, sus dos piezas —ambas fabricadas con piedra viva volcánica— connotarían la síntesis de ambos sexos: su plancha rectangular representaría el continente femenino (las piedras llanas destinadas a la frotación de sangre y alimentos se encuentran consagradas a las divinidades terrestres, Durand, 1982) y el cilindro con que se muele o *metlapilli* (“hijo del metate”), el agente masculino. Ambas se unen en el ritmo de fricción, pulimento y molienda —gesto sexual— para asegurar la fecundidad materializada en los alimentos que se muelen, se transforman, nutrirán y permitirán la perennidad y evolución del grupo social en el tiempo.

sigue el árbol. Por último, aparecen el metate, la espada (relacionada con la palabra y el fuego)⁶ y la escritura dentro del esquema de los utensilios. La recurrencia a esta serie de símbolos del progreso evidencia la insistencia del sujeto lírico albaniano con respecto a la doble naturaleza sagrada y profana del ser y el cosmos, su constante regeneración y recuperación periódica de la existencia, el *continuum* de la vida espiritual y cultural del *homo religiosus*, su trascendencia y reintegración al Uno. Esto confirma las aseveraciones de Megged (1991) sobre este macropoemario. Sin embargo, no se observan innovaciones simbólicas de este tipo en ninguno de los cuatro poemarios estudiados.

3. Conclusiones

Con base en el análisis y las demostraciones efectuadas, se puede afirmar que la pragmática imaginaria presente a lo largo de los cuatro poemarios de *Infinita memoria de América* aporta 87 innovaciones simbólicas según las estructuras antropológicas de lo imaginario.

Dentro del régimen diurno se presentan 72 innovaciones: 45 principalmente en la parte negativa, frente a las 27 de la parte positiva. Esto quizás se deba a que, como explica Durand, el régimen diurno impera en el pensamiento filosófico e imaginario de Occidente.

Con respecto a los símbolos teriomorfos y al esquema de la animación monstruosa, se encuentran 8 símbolos: el puma, los peces, los corales, las medusas, el ácido, el pollino, el cristal y la arena. Los símbolos catamorfos son los que presentan más innovaciones en el macropoemario. La muerte sintetiza el esquema de la caída y de él se desprenden, primero, un esquema de caída material particularizado por 7 símbolos: el cuerpo, el hueso, la tierra, la arcilla, el polvo, la ceniza y la arena; segundo, un esquema de caída anímica y estados decadentes según 9 símbolos: el olvido, la soledad, el silencio, la ausencia, el pavor, el pánico, el fracaso, el miedo y la orfandad; tercero, un esquema de caída sintomática a partir de 4 símbolos: la

⁶ La palabra poética es “espada” que destruye y construye la realidad del ser, estimula su facultad intuitiva y contemplativa, transforma su consciencia. Palabra y “espada” son fuego, dado que sus “llamas” simbolizan “la acción fecundante, purificadora e iluminadora” (Chevalier y Gheerbrant 514). De este modo, la espada, relacionada con la palabra y el fuego, representa el impulso hacia lo trascendental, hacia la espiritualización. Cfr. Chevalier y Gheerbrant (471-73) y Diel (37).

sed, la asfixia, el dolor y el tropiezo; cuarto, un esquema de caída más general ensoñado en 4 símbolos: el ancla, la moneda, la ruptura y la campana. En cuanto a los símbolos nictomorfos, 6 singularizan el esquema de la oscuridad: el espejo, el espejismo, el delirio, la quietud, la muralla y la distancia; 3 el esquema de la sangre: la espina, el dardo y la flecha; 1 el esquema de la mujer fatal: el peligro; y 3 el esquema del lazo: la memoria, la cicatriz y las ciudades.

En relación con los símbolos diairéticos, 4 singularizan el esquema de las armas cortantes: la quilla, el sueño, la inocencia y el amor; 1 el esquema de los elementos purificadores: la nieve; y 3 el esquema de los ritos purificadores: el viaje, el adiós y la memoria. Respecto de los símbolos ascensionales, 5 particularizan el esquema de la elevación o la sublimación: la sed, el puente, el caballo, la noria y la esfinge; y 7 el esquema de la soberanía celestial: la distancia, la lejanía, el horizonte, el reino, el prado, el desierto y el mar. Dentro de los símbolos espectaculares, se encuentran 4 particularizaciones del esquema de lo solar: la transparencia, lo invisible, el ocaso y la ventana; y 3 del esquema del reflejo luminoso: la memoria, el espejo y la noria.

El régimen nocturno presenta 10 innovaciones. Dentro de los símbolos de la inversión, el esquema de la eufemización es singularizado por 3 símbolos: la ceguera, el desierto y el laberinto; mientras que el esquema de la levedad por 2: el incienso y el aroma específicamente del naranjo. Con respecto a los símbolos de la intimidad, se tiene 1 innovación del esquema del centro y la protección: la quilla; 2 del esquema del retorno a lo primordial: el silencio y la soledad; y 2 del esquema de la nutrición: la delicia y el ayer.

El régimen copulativo presenta 5 innovaciones, sobre todo en relación con los símbolos cíclicos: 1 singularización del esquema vegetal de la germinación y el crecimiento: el musgo; 2 del esquema de la repetición circular: el lazo y la guirnalda; 1 del esquema ritual: la poesía; y 1 del esquema agrolunar: el comal. Pese al amplio uso de símbolos del progreso, no se observan innovaciones de sus arquetipos.

El 52% de estas innovaciones corresponde a símbolos negativos propios del régimen diurno; mientras el 48%, a la suma de símbolos positivos de los tres regímenes. Por tanto, la mayoría de innovaciones simbólicas de *Infinita memoria de América* (45) se acoge a una *diurnidad* negativa, como respuesta afirmante de la angustia que produce en el ser el devenir temporal. De ahí que estas innovaciones

aparezcan en los contextos de la navegación nocturna de los hispano-cristianos, en *El viaje interminable*; y, a lo largo de todo el macropoemario, en la figuración de las condiciones adversas, amenazantes, engañosas y decadentes de la realidad profana y el tiempo histórico, la *annihilatio* y desaparición del ser pese a su doble naturaleza. Al final resulta, no obstante, paradójico que la angustia frente al paso destructivo del tiempo se vuelva creativa y productiva: ello se refleja en la cantidad de símbolos negativos frente al número total de innovaciones simbólicas en el macropoemario.

Por su parte, la cifra de innovaciones simbólicas positivas (42) se aproxima significativamente a los símbolos negativos, quizá en el intento inconsciente por contrarrestar aquella *diurnidad*. Los símbolos positivos de los tres regímenes aparecen en contextos como la navegación diurna de los hispano-cristianos, en *El viaje interminable*; la poetización reivindicativa del ser indoamericano e hispano-musulmán como realidades existentes y como sujetos y sus herencias culturales, respectivamente en *Geografía invisible de América* y *Érase una vez al-Ándalus*; y en el planteamiento de la unión mística según la tradición cabalística, esotérica y filosófica hispano-judía, en *Todas las piedras del muro*.

Con frecuencia, las innovaciones simbólicas de este macropoemario se presentan dentro de un isomorfismo con otros símbolos del mismo esquema, régimen o con otros de los dos regímenes complementarios. Esto evidencia, una vez más, el nivel de complejidad no solo de la imaginación simbólica de Albán, sino de la colectiva, ya que los reflejos, esquemas y arquetipos identificados por Durand son universales y su interrelación siempre es recíproca y nunca reductiva ni aislada. De modo que metodológicamente es imposible ubicar e interpretar un símbolo según una sola estructura: por su riqueza semántica, el símbolo siempre evidenciará rasgos universales, así como pragmáticos esperables o no.

Con base en esto, obsérvese que la memoria, el espejo, la distancia, la sed, la soledad, el silencio y la quilla se ubican en varios esquemas o regímenes, debido a su grado significativo de plurisignificación, según los contextos y la carga semántica particulares que asumen durante la expresión poética de la ideología albaniana, principalmente sobre la expresión poética de vivencias cotidianas de lo sagrado, aun desde distintos referentes culturales (indoamericano, lo hispano-musulmán, lo hispano-judío y lo hispano-cristiano), a lo largo de *Infinita memoria de América*.

BIBLIOGRAFÍA

- Albaladejo Mayordomo, Tomás (1986), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante.
- Albán, Laureano (1988), *Todas las piedras del muro*, Tel Aviv, Alfil Publishing.
- (1991), *Infinita memoria de América (El Descubrimiento, Amerindia, Sefarad y al-Ándalus, 1492 / 1991)*, Madrid, Anaya.
- Albán, Laureano et al (1977), *Manifiesto trascendentalista*, San José, Editorial Costa Rica.
- Campos, Ronald (2015), *Antología poética de Laureano Albán*, Valladolid, Agilice Digital.
- Chen, Jorge (2007), *Del sosiego luminoso y serenidad metafísica en Mariana Sansón Argüello*, León, Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant (1988), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- Chevalier, Jean (1987), *El sufismo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Diel, Paul (1976), *El simbolismo en la mitología griega*, Barcelona, Labor.
- Durand, Gilbert (1982), *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus.
- (1993), *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Barcelona, Anthropos.
- García Berrio, Antonio (1989), *Teoría de la imaginación. La construcción del significado poético*, Madrid, Cátedra.
- Jung, Carl (1984), *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós.
- (2009), “Psicología y religión”, en Helvetia, Fundación suiza para la cultura y Erbegemeinschaft C.G. Jung (eds.), *Obra completa. La vida simbólica*, Madrid, Trotta, pp. 211-313.
- Litvak, Lily (1985), *El jardín de Aláh. Temas del exotismo musulmán en España (1880-1913)*, Granada, Don Quijote.
- Martín Jiménez, Alfonso (1993), *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Megged, Nahum (1991), “Mundos que se encuentran, mundos que se separan. Los cuatro ámbitos del V Centerario: El Descubrimiento, Indoamérica, Sefarad, Al-Andalus, como

- aventura existencial en la poesía de Laureano Albán”, en Laureano Albán, *Infinita memoria de América*, Madrid, Anaya, pp. 9-23.
- Otto, Rudolf (1925), *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid, Revista de Occidente.
- Percio, Daniel del (2014), “Tejer las formas del misterio: Viaje, mística y metafísica en la poesía sufi”, *Teoliteraria*, 4, pp. 162-176.
- Real Academia Española (2014), *Diccionario de la lengua española*. <http://lema.rae.es/drae/> (21-I-2016).
- Starr, Cecie y Ralph Taggart (2004), *Biología. La unidad y diversidad de la vida*, México, Thomson.